







LA MODE  
ET LE VÊTEMENT  
DANS L'OEUVRE  
DE GEORGE SAND



## LES AMIS DE GEORGE SAND

Association placée sous le patronage de la Société des Gens de Lettres

Siège social : Musée de la Vie Romantique, 16, rue Chaptal - 75009 Paris.

Administration : Mairie de La Châtre, 36400 La Châtre.

*Président d'honneur*

Georges Lubin †

### Bureau

*Présidente*

Brigitte Diaz

*Vice-Présidente*

Aline Alquier

*Secrétaire générale*

Danielle Bahiaoui

*Trésorier*

Bernard Mercier

*Responsable Revue*

Olivier Bara

*Responsables Internet*

Martine Watrelot et Dominique Aliquot

### Conseil d'administration

Dominique Aliquot, Aline Alquier, Danielle Bahiaoui, Olivier Bara, Thierry Bodin, Brigitte Diaz, Jacqueline Danjoux, Bernard Hamon, Michèle Hecquet, François Kerlouégan, Claire Le Guillou, Bernard Mercier, Christine Moreau, Pierre Rauzy, Catherine Salmochi, Marielle Vandekerkhove-Caors, Martine Watrelot.

## CAHIERS GEORGE SAND

### Comité de rédaction

*Rédacteur en chef*

Olivier Bara

*Rédactrice en chef adjointe*

Michèle Hecquet

*Responsable des Varia*

Brigitte Diaz

*Responsable des recensions*

François Kerlouégan

*Responsable adjointe des recensions*

Aline Alquier

### Comité de lecture

Aline Alquier, Pascale Auraix-Jonchière, Olivier Bara, Regina Bochenek-Franczakowa, Yves Chastagnaret, Brigitte Diaz, José-Luis Diaz, Françoise Genevray, Bernard Hamon, Nigel Harkness, Michèle Hecquet, Monia Kallel, François Kerlouégan, Catherine Masson, Valentina Ponzetto, David Powell, Marie-Paule Rambeau, Chiyo Sakamoto, Anna Szabó, Martine Watrelot, Damien Zanone.

*Les Cahiers George Sand* publient, après deux avis recueillis auprès de son comité de lecture ou d'experts, les articles spontanément adressés à la revue. Les articles, qui ne doivent pas dépasser 30 000 signes, seront envoyés à Brigitte Diaz : [brigitte.diazw@gmail.com](mailto:brigitte.diazw@gmail.com)

**Site Internet :** <http://www.amisdegeorgesand.info>

**Adresse courriel :** [amisdegeorgesand@wanadoo.fr](mailto:amisdegeorgesand@wanadoo.fr)

**Prix de la revue N° 38 pour les non-adhérents : 17, 00 € (+ port hors France métropolitaine).**

Les chèques ou virements bancaires (IBAN : FR42 – 3000 – 2057 – 3400 – 0011 – 7093 – L26 BIC : CRLYFRPP) doivent être payables en France, libellés au nom de l'Association Les Amis de George Sand, à l'adresse « Administration » ci-dessus. Cartes bancaires : via Paypal (selon indications sur le site Internet de l'Association)

**Cahiers George Sand n°38**

**LA MODE ET LE VÊTEMENT  
DANS L'ŒUVRE DE GEORGE SAND**

*Préparé par François Kerlouégan*



## Editorial Dossier

Olivier BARA (p.11)

François KERLOUÉGAN : « On dîne fort bien en blouse à ma table » : le vêtement et la mode dans l'œuvre de George Sand (p.15)

Catherine MASSON : Du traumatisme du corset au poignard littéraire de la révolte, d'Histoire de ma vie à Gabriel de George Sand (p. 29)

Marjolaine FOREST : Le vêtement, l'homme et la femme dans Gabriel : entre plaisir, péril et perdition (p. 45)

Laetitia HANIN : La mode mise en clichés : à propos des romans de George Sand (p. 63)

Shoshana-Rose MARZEL : « Dans l'œil de l'autre » : vêtement et dynamique relationnelle dans Indiana de George Sand (p. 77)

Pascale AURAIX-JONCHIERE : Parure féminine et épiphanie romanesque dans quelques romans sandiens (p. 95)

Catherine NEGOVANOVIC : De la médiocrité au sublime : quand le vêtement de La Marquise se fait transcendance (p. 113)

Anna SZABO : Les habitudes vestimentaires des savants dans les romans de George Sand (p. 129)

## Varia

Françoise GENEVRAY : George Sand en marge des traductions (p. 145)

Corinne FOURNIER KISS : La réception de George Sand en Bohême au XIX<sup>e</sup> siècle (p. 171)

Patrick HENRIET : *Inunctos sanniones*. Une citation mal comprise de George Sand relative aux guerres hussites (p. 185)

Claire LE GUILLOU : George Sand à l'écran à l'heure du cinéma muet (II<sup>e</sup> partie) (p. 191)

## Recensions

ÉDITIONS : Charles Duvernet, *Écrits intimes (1855-1874) Journal, souvenirs et mémoires* (p. 233), *George Sand, Évenor et Leucippe* (p. 237), *George Sand, La Famille de Germandre* (p. 240), *Solange Clésinger-Sand, Jacques Bruneau ; Maurice Sand, Mademoiselle Azote* (p. 242), *George Sand, Le Diable à Paris ; Le Diable aux Champs* (p. 244)

ÉTUDES : *Dictionnaire George Sand* (p. 249), *Brigitte Rastoueix-Guinot, George Sand, Marie Dorval, Jules Sandeau, Histoire intime* (p. 255), *Stéphane Lelièvre, Lettres et Musique, L'Alchimie fantastique. La Musique dans les récits fantastiques du romantisme français (1830-1850)* (p. 257), *Alain Vergnioux, George Sand et l'éducation populaire, Leroux, Nadaud, Perdiguier* (p. 258), *Vincent Robert, La Petite-fille de la sorcière. Enquête sur la culture magique des campagnes au temps de George Sand* (p. 259), « *George Sand, Tamaris et la Méditerranée* », *Les Amis de La Seyne ancienne et moderne* (p. 262), *Périodiques* (p. 263)

## Vie de l'association

Rapport moral (p. 267)





# Editorial



# Éditorial

Les *Cahiers George Sand* se présentent à vous sous leurs nouveaux atours, parés d'une nouvelle maquette et d'une mise en page rénovée. Nous espérons vous offrir ainsi un meilleur confort de lecture. Nous souhaitons aussi attirer à nous de nouveaux publics grâce à la modernisation de notre revue – une revue de niveau universitaire qui demeure accessible à tous les amateurs de l'œuvre sandienne, fidèle en cela à l'héritage de Georges Lubin ou de Michèle Hecquet. Seul l'aspect visuel a été modifié, avec l'aide précieuse de Marianne Dubacq. Vous retrouverez dans les pages qui suivent vos rubriques habituelles, du Dossier thématique annuelle aux Recensions, en passant par les *Varia* – sans oublier le compte rendu de la vie de l'Association des Amis de George Sand, éditrice de ces *Cahiers*.

Quoi de plus adapté à ce changement de parure des *Cahiers George Sand* que le thème de la mode et du vêtement dans l'œuvre de George Sand ? Dirigé par François Kerlouégan, le Dossier propose une réflexion novatrice sur le langage du costume et sa valeur sociopoétique dans l'univers romanesque de Sand. Plus largement, c'est le rapport à la mode et aux apparences, entre critique du conformisme ou du matérialisme, jeu sur les déguisements et invention identitaire, qu'il s'agit d'examiner ici.

Quelle perception George Sand avait-elle de la pratique de la traduction ? Telle est la question posée par Françoise Genevray en ouverture des *Varia*. Suivent, sous la plume de Corinne Fournier Kiss et de Patrick Henriot deux explorations de la Bohême littéraire et historique *via* l'œuvre sandienne. Enfin, comme au temps du roman-feuilleton, Claire Le Guillou nous offre la suite de son enquête, ouverte l'an dernier, consacrée à la fortune de Sand dans le cinéma muet.

La richesse de nos Recensions annuelles témoigne de l'intensité des recherches et des entreprises éditoriales autour de l'œuvre de George Sand. Puissent les *Cahiers George Sand* continuer à contribuer à cette effervescence !

OLIVIER BARA



# Dossier



# « On dîne fort bien en blouse à ma table » :

## le vêtement et la mode dans l'œuvre de George Sand

### *Introduction*

Dans le sillage de *Système de la mode* (1967) de Roland Barthes et après les travaux – notamment – de Gilles Lipovetsky<sup>1</sup>, Christophe Breward<sup>2</sup>, Malcolm Barnard<sup>3</sup> et Shoshana-Rose Marzel<sup>4</sup>, deux livres récents repensent à nouveaux frais les représentations de la mode et du vêtement dans la littérature française du xix<sup>e</sup> siècle : la monographie de Virginie Geisler, *Victor Hugo, chiffonnier de la littérature*<sup>5</sup> et l'ouvrage collectif dirigé par Alain Montandon, *Tissus et vêtements chez les écrivains au xix<sup>e</sup> siècle. Sociopoétique du textile*<sup>6</sup>. C'est dans ce contexte que, pour inaugurer la nouvelle formule de la revue, les Cahiers George Sand ont décidé de se pencher, dans le présent numéro, sur le vêtement et la mode dans l'œuvre de George Sand. Si, sur le sujet, certains auteurs –

---

1 Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1987.

2 Christopher Breward, *The Culture of Fashion*, Manchester University Press, 1995.

3 Malcolm Barnard, *Fashion as Communication*, Londres, New York, Routledge, 1996.

4 Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du xix<sup>e</sup> siècle*, Peter Lang, 2005.

5 Virginie Geisler, *Victor Hugo, chiffonnier de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2014.

6 Alain Montandon, *Tissus et vêtements chez les écrivains au xix<sup>e</sup> siècle. Sociopoétique du textile*, Paris, Honoré Champion, 2015.

Balzac, Flaubert et Zola en tête – fournissent à l'évidence un riche matériau de réflexion, la mode dans l'œuvre sandienne est étonnamment demeurée inexplorée. C'est que la romancière, à la différence d'un Balzac, décrit peu les vêtements de ses personnages. Sans doute est-ce parce que, portée par un idéalisme qui transcende la représentation, son œuvre s'attarde peu, en apparence, sur ces futiles *realia*. Pourtant, le vêtement est l'un des outils qui permettent, dans son œuvre, la réflexion socio-historique, le discours sur soi et le déploiement de l'imaginaire.

### *Au mépris de la mode*

Lorsque l'on se penche sur la relation de George Sand au vêtement, il semble qu'il faille d'emblée opérer une distinction entre la *mode*, c'est-à-dire le vêtement comme marque d'une appartenance à la contemporanéité la plus agressive (mode et modernité partagent à l'évidence un territoire), qu'elle refuse et méprise, et le *vêtement*, qui retient son attention, qu'elle soit ethnologique, sociologique ou esthétique. En effet, sous sa plume, les emplois du mot « mode », pourtant fréquents, sont toujours péjoratifs. Ne rapporte-t-elle pas la torture que constituait pour elle, enfant, la coiffure à la chinoise imposée par sa mère ? « Je me soumis aveuglément à ce supplice, écrira-t-elle, quoiqu'il me fût absolument indifférent d'être laide ou belle, de suivre la mode ou de protester contre ses aberrations<sup>7</sup>. » Et, ailleurs, de reconnaître : « J'aime à examiner les parures, les étoffes, les couleurs ; le goût me charme. [...] Mais tout cela n'est d'aucun usage agréable pour moi. Une belle robe est gênante, les bijoux égratignent, et en toutes choses, la mollesse des habitudes nous vieillit et nous tue<sup>8</sup>. » En 1858, elle affirmera « vi[vre] au jour le jour depuis vingt-cinq ans [...] si bien qu'[elle] n'[a] pas pu acheter un manteau et une robe d'hiver cette année<sup>9</sup> ».

Ces quelques citations suffisent à montrer que l'écrivaine, à l'évidence, ne suit pas la mode. Sa mise étonne ou charme, mais n'est jamais conforme au goût du jour. Fascinée par l'éphémère de la nature, elle n'est pas sensible aux tout aussi éphémères caprices et fantaisies textiles. En l'homme, ce qui la retient est par trop sérieux et important. L'Histoire, le progrès, l'éducation

7 George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 673.

8 *Ibid.*, p. 687.

9 George Sand, lettre à M. Charles-Edmond, 9 janvier 1858, *Correspondance 1812-1876*, t. IV, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 126.



du peuple sont là les vrais enjeux de sa pensée et de son œuvre, face auxquels les soieries délicates du noble faubourg ou le taffetas de la Chaussée d'Antin, aussi clinquant soit-il, font pâle figure. Appréciant la sociabilité chaleureuse mais fuyant la vie mondaine (en particulier la vie parisienne), ou l'acceptant à contrecœur parce qu'elle lui permet de publier, d'aider ses protégés et de défendre ses amis, Sand refuse le diktat de la mode, qu'elle conçoit comme l'émanation la plus éclatante des us et coutumes du grand monde, de ses préjugés, de sa morgue. Ne parle-t-on pas, alors, de « vie élégante », l'épithète dépassant largement le domaine vestimentaire (la vie élégante englobe la démarche, les gestes, la conversation, les passe-temps, les rituels mondains, etc.), mais conférant à celui-ci une valeur paradigmatique ? Le monde parisien, c'est *avant tout* la toilette à la mode – Balzac, Flaubert et Zola, mais aussi Gautier et Maupassant l'exprimèrent, on le sait, avec acuité.

Toutefois, si la mode en tant qu'émanation d'une caste ne l'intéresse pas, George Sand n'en est pas moins coquette, moins par « conscience de classe » que par souci de soi. Il n'est qu'à admirer les portraits de l'écrivaine, que chacun a en tête, ou la collections de bijoux et de parures exposée au Musée de la Vie romantique à Paris pour s'en convaincre. Sand a du goût. Un goût sûr mais âpre, poétique et sévère, défendu à l'homme et à la femme du commun (c'est-à-dire aux grands bourgeois qui, eux, sont *à la mode*) : longs pendants d'oreille, châles orientaux, robes qui tiennent de la confortable blouse de ménagère, couleurs sourdes ou mates, étoffes inusitées. Si elle porte corset et crinoline, si elle adopte la mousseline caractéristique des années 1830 avant de céder au luxe tapageur de la silhouette Second Empire<sup>10</sup>, elle n'est pas plus heureuse que lorsqu'elle se déguise – nous y reviendrons –, donnant alors libre cours à une indéniable créativité vestimentaire dévoilant un goût pour l'impromptu et la fantaisie.

Les photographies des années 1860 nous montrent que, la maturité venue, sa toilette se fait logiquement plus ample, libérant le mouvement. La toge romaine ou le burnous oriental ne sont pas loin, non plus que la bure de son ami Balzac. L'importance qu'elle accorde au confort, au détriment de la

---

10 En atteste, dans les collections du Musée Galliera (Paris), une ravissante robe de jour, à la coupe parfaite, portée par Sand vers 1850-1852, constituée d'un corsage à basques avec manches en pagode et ruchés en bordure, et d'une jupe montée à plis, le tout en soie façonnée vert bronze à bouquets de fleurs et épis de blés (Gal.1956.17.4, don de Mme Lauth-Sand).

séduction qu'elle n'estime plus de son âge, la singularise. Il faut garder en tête que, sous le Second Empire, si conformiste en termes de vêtement et, essor des industries textiles aidant, si créatif et réactif en termes de changements de mode, la manière de se vêtir de Sand est jugée fort étonnante. En témoignage, par exemple, le tableau d'Hippolyte Lazerges *Le Foyer de l'Odéon le soir de la première du « Marquis de Villemer »*, peint en 1864<sup>11</sup>, où, au milieu d'un essaim de jeunes élégantes aux robes criardes (minutieusement restituées, elles constituent le vrai sujet de la toile de ce petit-maître), émerge le seul visage de Sand, dont le corps et la robe sont entièrement dérobés au regard du spectateur. Sans doute est-ce là une manière de souligner que, par l'absence de son corps, Sand est écrivaine et penseuse, mais c'est aussi, parions-le, pour le peintre, une manière de masquer une toilette jugée disgracieuse ou pataude – et connue pour l'être.

Sand ne fait pas mystère de son amour du confort au détriment de l'élégance. Dans une lettre de 1843, elle écrit, alors qu'elle se trouve, une maussade après-midi de printemps, à Nohant, au coin du feu – mais loin de Paris et donc heureuse : « Je ne quitte pas ma robe de chambre de la journée [...] [et] j'oublie entièrement que je suis *madame Sand*<sup>12</sup>. » Quelques années plus tard, ayant relevé des inexactitudes dans un ouvrage portant sur elle et tenant à rectifier son image, elle fait preuve d'une indifférence similaire pour les normes contraignantes de la mode : « [la] modestie m'oblige à dire aussi qu'on dîne fort bien en blouse à ma table et que je n'ai pas tant d'élégance et de charme que vous voulez bien m'en supposer<sup>13</sup>. »

Dans l'œuvre de Sand, reflet du dédain qu'elle observe pour le luxe, le vêtement à la mode est peu présent et, s'il l'est, sa description, souvent rapide, est accompagnée d'un discours péjoratif ou d'une prise de distance avec le lexique de la très normée presse de mode. « Il était habillé avec une sorte de recherche [...], lit-on dans *Horace* à propos du héros, il était le mieux mis, le plus dégagé, le plus serré des côtes, le plus étoffé des flancs, le plus voyant, comme on dit en style de journal des modes<sup>14</sup>. » Ce portrait-charge du dandy

11 Collection privée.

12 George Sand, lettre à Madame Marliani, 13 juin 1843, *Correspondance 1812-1876*, *op. cit.*, t. II, p. 267.

13 George Sand, lettre à M. X., janvier 1850, *ibid.*, t. III, p. 184.

14 George Sand, *Horace, Vies d'artistes*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 2004, p. 320.

en vogue réfute autant la mode autant que le monde, la modernité que la mondanité. Et, de fait, les vêtements sandiens sont surtout des vêtements d'un autre temps ou d'un autre lieu (l'Italie de la Renaissance, la France de l'Ancien Régime, la Bohême du XVIII<sup>e</sup> siècle) ou ceux de milieux sociaux pour lesquels Sand éprouve tendresse et admiration (le monde paysan et, dans une moindre mesure, le monde ouvrier), dont elle souhaite montrer la beauté et la grandeur, ce qui passe par une attention minutieuse portée à leurs caractéristiques vestimentaires.

Si la réticence de l'écrivaine obéit à un brin de provocation, elle peut aussi s'expliquer par son rejet de ce qui est trop civilisé. Dans une lettre écrite à Marie d'Agoult un été de canicule, elle raconte que, en quête de fraîcheur, elle s'est baignée tout habillée dans l'Indre. Une fois ressortie, les habits séchés, elle s'y replonge à nouveau. Elle accroche sa robe à un buisson, « [s] e baign[e] en peignoir », puis remet sa robe par-dessus sans que les passants ne s'aperçoivent de la « singularité de [s]es *draperies* ». « Admirable saison, conclut-elle, qui permet tout le bien-être de la vie primitive<sup>15</sup>. » Si l'épistolière rapporte ici un épisode simple et charmant, il n'est pas interdit d'en faire une lecture symbolique : le vêtement (et, en particulier, le vêtement féminin contemporain, si contraignant pour le corps) est un fardeau, la cangue de la civilisation dont elle se défait pour se retrouver, libre et heureuse. Et ce n'est pas un hasard si, dans l'avant-propos de *Lucrezia Floriani*, la romancière, pour annoncer une narration simple et ordinaire libérée des codes de son temps, a recours à une métaphore vestimentaire où, à nouveau, la liberté et le confort l'emportent sur l'élégance : « Si la nouvelle mode est bonne, nous la suivrons. Mais celle du jour est trop fantasque, trop riche ; je suis trop vieux pour m'y mettre, et mes moyens ne me le permettent pas. Je vais continuer à porter les habits de mon grand-père ; ils sont commodes, simples et solides<sup>16</sup>. »

### *Vestignomonie sandienne*

Puisque c'est au profit du vêtement, seul porteur de sens, que Sand refuse de prêter attention à la mode, les vêtements dans ses romans s'offrent, en toute logique, comme des indices sociologiques et politiques. Ancrés dans une réalité sociale, éléments cruciaux de la culture matérielle, éloquentes

---

15 George Sand, lettre à Madame d'Agoult, 10 juillet 1836, *Correspondance 1812-1876*, *op. cit.*, t. II, p. 5.

16 George Sand, *Lucrezia Floriani*, *Vies d'artistes*, *op. cit.*, 2004, p. 685.

marqueurs sociaux ou régionaux, l'habit des paysans berrichons, le vêtement bourgeois de l'industriel et les improbables reliques de la vieille aristocratie expriment, comme chez Balzac, quelque chose de leur temps. Il y a bien, contre toute attente, une *vestignomonie* sandienne. Chez ses personnages, l'habit véhicule des identités sociales, des options idéologiques, des états de l'Histoire. « On pourrait juger un homme, ose l'auteur de la *Théorie de la démarche*, rien qu'à faire l'inspection de sa garde-robe. Son caractère, ses goûts, ses penchants se trouveraient révélés par le choix, la couleur, la coupe de ses habits [...] »<sup>17</sup>. Rien d'aussi précis ni d'exhaustif sous la plume de Sand, mais elle porte une attention particulière aux détails vestimentaires, toujours discrètement significatifs.

C'est en particulier le cas du costume paysan, jusque-là peu décrit en littérature. Sans être insistantes, les notations vestimentaires donnent à voir la réalité sociale parfois dramatique d'un monde rural encore à l'écart de l'industrialisation. Ainsi, Jean le Pic, paysan marchois et oncle de la petite Nanon, « va les jambes quasi nues [...], jusqu'au milieu de l'hiver, tant ses chausses sont mal rapiécées », tandis que sa bergère de nièce porte de « pauvres nippes »<sup>18</sup>. La misère n'est guère dissemblable chez les artisans : ses « vêtements sont peu de chose »<sup>19</sup>, est-il dit du charpentier *Jean du Pêché de Monsieur Antoine*.

On notera que Sand choisit souvent le vêtement pour marquer l'opposition entre peuple et bourgeoisie, mondes rural et urbain. Le charpentier que l'on vient d'évoquer, pas peu fier de pouvoir revêtir, plus tard au cours du roman, des habits propres et décents, affirmera ainsi son identité sociale en insistant sur son habit, narguant Galuchet et M. Antoine : « Ce n'est pas vous, bourgeois, qui avez des habits comme ça. Je ne changerais pas ma veste de bureau pour votre queue de pie en drap noir »<sup>20</sup>. Même opposition de classes incarnée par l'habit dans *Le Compagnon du Tour de France*, lorsque Pierre Huguenin met en garde son ami Amaury contre la séduction que dégagent les femmes du monde auxquelles il préfère les villageoises : « Une robe de satin, des petits pieds, des mains douces, des cheveux arrangés comme ceux

17 Honoré de Balzac, *Code de la toilette, Œuvres diverses*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 275.

18 George Sand, *Nanon*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2005, p. 28.

19 George Sand, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, Paris, Paleo, 2012, p. 65.

20 *Ibid.*, p. 269.

d'une statue grecque, voilà, je l'avoue, de grands attraits, pour nous autres surtout, qui ne voyons ces beautés si bien ornées qu'à une certaine élévation au-dessus de nous, comme nous voyons les Vierges richement parées dans les églises ». Et de conclure : « mais [...] nos femmes ont plus de cœur et de vrai mérite que ces grandes dames [...]. Elles vivent dans l'or et la soie. Il faut qu'un homme se présente à elles attifé et parfumé comme elles ; autrement ce n'est pas un homme. Nous, avec nos gros habits, nos mains rudes et nos cheveux en désordre, nous sommes des machines, des animaux, des bêtes de somme<sup>21</sup> ». La notation vestimentaire souligne ici avec expressivité l'opposition des milieux sociaux.

Sand témoigne d'un intérêt d'anthropologue pour les vêtements, mais aussi de linguiste. Aussi les descriptions de la mise paysanne sont-elles parfois l'occasion de collecter et restituer des termes techniques et dialectaux : ainsi des « orillons », de la « cayenne », du « cotillon de droguet », du « tablier d'incarnat » et de la « bavousette<sup>22</sup> » de la Fadette. Fascination pour le mot qui peut marquer une concession à la couleur locale ou à un « exotisme » paysan, mais qui montre aussi que, au-delà de sa valeur ethnologique, le vêtement recèle un pouvoir poétique. L'habit populaire (du paysan ou de l'artisan) est d'ailleurs, dans la plupart des cas, sublimé par l'écrivaine. Ne magnifie-t-elle pas, grâce à une comparaison qui recourt au merveilleux et à l'épique, le costume d'un berger des Pyrénées ? Elle loue en effet « son costume étrange, son cothurne de laine rouge, appelé *spardilla* ; son béret blanc et bleu, son manteau tailladé et sa longue espingole plus fidèle gardienne de son troupeau que la houlette, parée de rubans, que les bergères de Cervantès portaient au temps de l'âge d'or<sup>23</sup> ».

Mais si le costume paysan est si noble aux yeux de Sand, c'est qu'il est un vêtement de travail, et l'on sait la valeur cardinale que ce dernier représente aux yeux de la romancière. Partant, c'est l'aisance et le confort qu'il alloue à celui qui le revêt qu'elle met en lumière. Sa praticité et sa simplicité lui confèrent une beauté. Dans *Jacques*, les piqueurs sont ainsi – et la simplicité de l'expression fait écho à celle de la tenue – « vêtus d'une blouse et coiffés

---

21 George Sand, *Le Compagnon du Tour de France*, Paris, Librairie générale française, « Classiques de poche », 2004, p. 341.

22 George Sand, *La Petite Fadette*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2004, p. 113.

23 George Sand, lettre à M. Charles Duvernet, 1<sup>er</sup> décembre 1830, *Correspondance 1812-1876, op. cit.*, t. I, p. 126.

d'un chapeau de paille<sup>24</sup> ». On retrouve ici la blouse, évoquée plus haut, que la romancière revendique autant comme le signe de la beauté simple du monde paysan que comme l'étendard d'une liberté vestimentaire personnelle. Cet intérêt pour le vêtement pratique, utilitaire ou professionnel est d'ailleurs visible dans l'évolution de l'idéal vestimentaire de Sand. Celui-ci, d'abord fondé sur une grâce romantique un peu mièvre (vêtue d'une « robe de crêpe » et les « épaules nues », Indiana, parée, est « une ravissante apparition évoquée par la magie<sup>25</sup> »), gagne, à mesure que l'œuvre de Sand se politise, en sobriété et en efficacité (Consuelo porte une « modeste robe noire » et un « fichu blanc fermé jusqu'au menton<sup>26</sup> »). En quelques années, de la sylphide à la femme d'action, l'idéal vestimentaire sandien se modifie drastiquement.

Cependant, n'ayons pas une vision trop manichéenne des oppositions de classe – et donc de vêtement – dans l'œuvre de Sand. Dans nombre de ses romans, on assiste à la rencontre des deux mondes sociaux. De *Jacques* à *Jeanne* ou à *Nanon*, l'opposition entre le costume des nantis et celui des paysans tend à s'estomper, notamment chez les figures qui se situent à la lisière de ces deux univers sociaux et qui vont, à l'image de l'écrivaine, de l'un à l'autre librement<sup>27</sup>. L'anthropologie vestimentaire sandienne met donc moins l'accent, à l'instar de la balzacienne, plus structurée, sur la séparation, l'opposition et la distinction, que sur la rencontre, la fusion et la perméabilité. On trouve déjà là les signes d'une *invention* vestimentaire, phénomène le plus notable, on le verra, de la relation de Sand au vêtement.

Enfin, la foi en l'utilité du vêtement que nous venons d'évoquer va même jusqu'à trouver un écho dans la poétique romanesque elle-même.

24 George Sand, *Jacques, Romans 1830*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 1991, p. 912.

25 George Sand, *Indiana, Œuvres complètes, 1832*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 114-115.

26 George Sand, *Consuelo*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 200.

27 Voir, sur ce plan, le développement de Simone Bernard-Griffiths dans son article « Sociopoétique du vêtement dans l'imaginaire sandien », in Alain Montandon (dir.), *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle. Sociopoétique du textile*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 49-65. Elle mentionne le goût de Sand pour le « costume mixte » (*Ibid.*, p. 56). Cette hybridité vestimentaire, montre-t-elle, touche aussi les domestiques et gouvernantes. Elle conclut que le vêtement « tisse son historicité d'une typologie sociale qui renonce à toute rigueur normative pour se complaire dans les différences et les hybridations » (*Ibid.*, p. 65).

Bien souvent, Sand confère une efficacité narrative au vêtement, l'érigeant parfois même en moteur du récit. Dans *La Daniella*, le narrateur écrit, avant la scène où éclate un désaccord entre Lord B\*\*\* et Lady Harriet à propos d'une robe : « cette robe a été [...] l'occasion d'une scène d'intérieur que je veux vous raconter<sup>28</sup> ». L'habit véhicule bien ici une charge narrative. Il en est de même de la « mauvaise tenue » « endimanchée<sup>29</sup> » de la Fadette au bal, qui déclenchera l'hostilité à son égard<sup>30</sup>, ou du chéret, capeline de laine des Berrichonnes, que Madeleine Blanchet utilise pour recueillir le Champi et lui confectionner un vêtement chaud<sup>31</sup>. Loin du vain vêtement à la mode, l'habit paysan est, dans les deux derniers exemples, autant utile à la vie rurale qu'au bon déroulement du récit. Il en devient un pivot, une charnière vitale sur laquelle l'intrigue romanesque s'appuie et rebondit. C'est là une manière de montrer, en acte, dans la matière du texte, que Sand préfère l'utile au futile et que le vêtement doit davantage être outil que fin en soi. En témoigne d'ailleurs le fait que, lorsqu'il surgit dans le récit, l'habit du monde élégant ne semble qu'une gracieuse vignette, contribuant moins au déroulement du récit qu'elle ne le bloque, révélant ainsi sa vacuité.

### *La profondeur des surfaces*

Dans les pages d'*Histoire de ma vie* relatant son enfance, Sand raconte comment, seule dans l'appartement madrilène, la fillette qu'elle était se « mettai[t] devant la psyché », « y essayai[t] des poses de théâtre » et « [s]e drapai[t] dans [s]a mantille pour faire la prêtresse<sup>32</sup> ». Plus tard, elle jouera, avec les enfants Duvernet, à se déguiser avec des « costumes improvisés » en s'« affubl[ant] des chiffons de la mère<sup>33</sup> ». De ces épisodes en apparence anodins, mais en vérité fondateurs, on trouve des échos dans toute l'œuvre de Sand. Le vêtement y avoue alors sa fonction ultime, aussi loin des normes contraignantes de la mode que de l'austère efficacité du vêtement de travail, c'est-à-dire hors du jeu social. Car le vêtement sandien regagne ainsi sa part d'imaginaire. Dans cet autre espace-temps qu'est la scène (la dernière scène de déguisements enfantins que nous avons évoquée donne lieu à une célèbre

---

28 George Sand, *La Daniella*, Paris, Calmann-Lévy, t. 2, 1880, p. 221.

29 George Sand, *La Petite Fadette*, *op. cit.*, p. 113.

30 Voir Simone Bernard-Griffiths, art. cité.

31 Voir George Sand, *François le Champi*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 63.

32 George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 601.

33 *Ibid.*, p. 846.

profession de foi où la femme de lettres clame son amour passionné du théâtre<sup>34</sup>), le costume revêtu fait soudain accéder le moi à sa résolution.

De manière générale, qu'il s'agisse de vêtements de la vie ordinaire, de déguisements ou de costumes de scène, les vêtements sandiens dénotent un goût pour le romanesque et la fantaisie : Isidora est dépeinte « en robe blanche sous une légère mante noire<sup>35</sup> », le Célio du *Château des Désertes* frappe par « ses bottes de cuir jaune, son manteau de velours, sa grande rapière au côté et sa grande plume agitée par la bise<sup>36</sup> » et Fernande admire Jacques dans sa « robe de chambre de soie à fleurs, qui lui donne l'air tout à fait sultan<sup>37</sup> ». Dans ces occurrences, le vêtement se fait déjà costume, l'identité déjà se recompose. Mais cette composition de soi par le costume est évidemment explicite dans les scènes de déguisement proprement dites.

Dans *Jeanne*, deux jeunes filles du monde décident, par jeu, de déguiser en demoiselles deux jeunes paysannes, Claudie et Jeanne. Le jeu – cruel, car on joue avec les identités sociales – réussit à merveille pour la plus jolie des deux, Jeanne, que plusieurs membres de la bonne société prennent pour l'une des leurs. Le déguisement ne la révèle pas à sa véritable nature d'aristocrate qu'elle n'est pas (Jeanne est mal à l'aise dans ses atours d'un jour et est pressée de retrouver sa tenue ordinaire : « je m'en vas ôter vos beaux habillements<sup>38</sup> »), mais il met au jour, d'une part, sa distinction native, son élégance naturelle (Jeanne est « aussi belle en demoiselle qu'en villageoise<sup>39</sup> ») et, de l'autre – de manière plus tragique – le fait que l'élévation sociale de la jeune fille lui sera à jamais interdite, puisqu'elle ne joue les aristocrates que de manière éphémère. Le vêtement d'emprunt est donc éminemment éloquent, sans doute davantage même que le vêtement ordinaire, seulement porteur d'une identité sociale.

Cependant, jamais mieux que dans ce type de déguisement particulier qu'est le travestissement les enjeux identitaires du vêtement ne sont-ils les plus manifestes. Celui de Sand et les raisons qui y ont présidé sont connus. Dans

---

34 « Le spectacle m'amuse encore quelquefois comme si j'avais encore douze ans, et j'avoue que ce sont les spectacles les plus naïfs, les mimodrames, les féeries, qui me divertissent si fort. » (*Id.*)

35 George Sand, *Isidora*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861, p. 121.

36 George Sand, *Le Château des Désertes*, *Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 932.

37 George Sand, *Jacques*, *op. cit.*, p. 898.

38 George Sand, *Jeanne* [1844], Joué-lès-Tours, La Simarre/Christian Pirot, 2013, p. 165.

39 *Id.*



*Histoire de ma vie*, elle rappelle l'incommodité de la robe pour se rendre du journal à la maison d'édition, et la facilité à s'insérer dans des lieux fréquentés par des hommes si elle revêtait veste et pantalon. Celle dont « les fines chaussures craquaient en deux jours » sur le pavé parisien et qui « ne savai[t] pas relever [s]a robe » dans ses trajets dans la capitale, fait confectionner « une redingote-guérite en gros drap gris, pantalon et gilet pareils » qui font d'elle « un petit étudiant de première année<sup>40</sup> ». Ce vêtement d'homme porté par une femme – et qui n'est donc plus tout à fait vêtement d'homme – témoigne que, d'emblée, le *costume* (on ne parle plus ici, à dessein, de vêtement) s'offre chez Sand comme le lieu d'une création originale et d'une conquête de l'identité. C'est cette même capacité du vêtement à fonder l'identité que l'on trouve, dans *Consuelo*, lors de l'épisode où Joseph Haydn propose à l'héroïne de se travestir afin de retourner ensemble à Vienne incognito. Il lui prête « un habillement complet, absolument neuf, qui [la] déguisera parfaitement », un costume traditionnel « pittoresque », aux « étoffes bien choisies », composé d'une « rustique casaque » et d'un « large pantalon bouffant » qui en font pour Consuelo un « habit à la turque ». Ravie de cette « transformation », elle devient « le plus joli petit paysan que la race slave eût jamais produit » et « port[e] son costume avec l'aisance du théâtre ». Et la romancière de conclure : « Ainsi qu'il arrive aux acteurs dès qu'ils ont revêtu leur costume, elle se sentit dans son rôle, et s'identifia même avec le personnage qu'elle allait jouer, au point d'éprouver en elle-même comme l'insouciance, le plaisir d'un vagabondage innocent, la vigueur et la légèreté de corps d'un garçon faisant l'école buissonnière<sup>41</sup>. »

Au-delà de sa fonction anthropologique, le véritable déploiement du vêtement chez Sand serait ainsi profondément *théâtral*, même dans ses œuvres romanesques. Théâtral au sens où, pour la sorte d'actrice qu'est l'écrivaine, son costume la révèle à elle-même. Théâtral aussi pour les personnages, tous invités, à un moment ou à un autre, à revêtir un costume d'emprunt qui, soudain, sur la scène d'une intimité qui, en surgissant aux yeux de tous et d'eux-mêmes, les effraie un peu, les révèle à leur identité profonde. Transgressant classes, sexes, espaces et temps, l'adoption du vêtement *autre* signe, pour eux, leur heure de vérité. Loin de se cantonner à l'art des surfaces, le vêtement s'instaure donc, paradoxalement, comme le révélateur d'une profondeur de l'être. Là réside sans doute l'originalité du traitement sandien du vêtement, car cette contribution du vêtement à l'expression de l'identité n'existe guère chez un

40 George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 1198.

41 George Sand, *Consuelo*, *op. cit.*, p. 423-424.

Balzac – pour reprendre le contemporain de Sand le plus précis et prolix en la matière auquel tout nous ramène (mais pour mieux nous en détacher) –, tout occupé à déchiffrer, parfois trop systématiquement, les équivalences sociales du vêtement. L'usage du vêtement, chez Sand, est plus diffus, plus personnel, plus intime – plus magique aussi, car il y a dans la puissance révélatrice du déguisement et du travestissement sandiens, à chaque fois, quelque chose de la métamorphose de Cendrillon.

Pour finir, il faudrait montrer comment cette capacité miraculeuse du costume d'exprimer l'identité trouve un écho – en même temps qu'une réalisation – dans la fiction elle-même. Les personnages sandiens enfilent leur costume comme un acteur endosse le sien, mais aussi comme l'écrivaine plonge, non sans témérité, dans le monde de la fiction romanesque. À l'instar du vêtement, la littérature est, elle aussi, une étoffe trompeuse qui révèle les arcanes les plus intimes. Bref, le costume est une fiction, comme la fiction est un costume : tous deux se tissent, tous deux se lient (ou se lisent). Dans la préface des *Lettres d'un voyageur*, s'expliquant sur la fictionnalisation du journal de voyage à laquelle elle se livre, Sand écrit : « J'ai travaillé pour eux [les lecteurs] en habillant mon triste personnage, mon pauvre moi, d'un *costume* qui n'était pas habituellement le sien<sup>42</sup>. . Parfait exemple de cette parenté entre costume et composition littéraire, entre tissu et fiction, qui ne s'explique pas, comme l'affirme dans les marginales de *Lucien Leuwen* un Stendhal persifleur, par le fait que Sand, femme, donc *naturellement* versée dans le « chiffon », écrivait en « marchande de modes<sup>43</sup> », mais parce que le vêtement vise, chez elle, un but vital : l'invention de soi.

Dans les pages qui suivent, sept contributrices interrogent les ressorts de l'usage sandien du vêtement et l'explorent, si l'on peut dire, sous toutes ses coutures. Catherine Masson ouvre les débats par une réflexion sur la manière dont est vécue la contrainte du corset dans *Histoire de ma vie* et comment elle est exploitée dans *Gabriel*. C'est sur cette même œuvre que se penche ensuite Marjolaine Forest, qui met en exergue le rôle du vêtement dans la redéfinition des frontières de genre à laquelle se livre la romancière dans ce roman dialogué. Faisant le choix d'un plus large corpus sandien, Laetitia Hanin

42 George Sand, *Lettres d'un voyageur* [1837], Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 38. Nous soulignons.

43 Stendhal, *Lucien Leuwen* [1834], *Œuvres romanesques complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 118.

analyse, quant à elle, les divers modes de déploiements romanesques de la mode et les outils de sa description. C'est ensuite à Shoshana-Rose Marzel de questionner, en prenant pour exemple *Indiana*, la fonction du vêtement dans la relation entre les personnages. Pascale Auraix-Jonchière, s'appuyant sur ce même roman mais aussi sur *La Petite Fadette* et *Isidora*, montre le pouvoir de révélation de la toilette féminine, notamment lors des scènes de bal. C'est une similaire puissance de révélation identitaire du vêtement que met en lumière Catherine Négovanovic, mais cette fois en explorant la nouvelle de jeunesse *La Marquise* et en montrant la capacité à questionner les artifices et les apparences. Anna Szabó, enfin, clôt cet ensemble d'études en se penchant sur les vêtements des savants dans les romans de Sand, porteurs de valeurs opposées à celles de la mondanité.

FRANÇOIS KERLOUÉGAN



# Du traumatisme du corset au poignard littéraire de la révolte,

## ***d'Histoire de ma vie à Gabriel* de George Sand**

*Toute inspiration est une réminiscence, n'est-ce pas<sup>1</sup> ?*

George Sand

Dans *Histoire de ma vie*<sup>2</sup>, George Sand conte avec verve et passion sa première expérience du corset, du corps féminin tel qu'il devait être et qui lui fut imposé par une aristocrate, nostalgique de la monarchie, venue s'installer à Nohant en janvier 1813. Est-ce la réminiscence de cet épisode qui inspira la scène de révolte contre le corset de l'héroïne éponyme dans son roman dialogué *Gabriel*<sup>3</sup> (1839) ? Avant de nous arrêter sur le traumatisme suscité par le corset chez la petite Aurore et le/la jeune Gabriel/le de Bramante, les réflexions de Peter

---

1 George Sand, *Pauline, Nouvelles*, Paris, Des femmes, 1986, p. 368.

2 George Sand, *Histoire de ma vie. Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 751. Sand commence son autobiographie en 1847, elle a 43 ans.

3 George Sand, *Gabriel*, Paris, Des femmes, 1988. Il s'agit de notre édition de référence. Dans les citations, nous maintenons la minuscule après les points d'exclamation et d'interrogation. Le texte fut publié dans *La Revue des Deux Mondes* les 1<sup>er</sup>, 15 juillet et 1<sup>er</sup> août 1839.

Brooks sur le corps<sup>4</sup> et de Valerie Steele sur le corset<sup>5</sup> permettront d'approfondir et d'élargir la vision du corset comme engin de torture féminin et métaphore des contraintes imposées aux femmes au XIX<sup>e</sup> siècle. Le corset ramenant infailliblement au corps, et à son idéalité dans *Gabriel*, nous conclurons par quelques considérations sur la poétique sandienne du corps, à la lumière des analyses de François Kerlouégan qui montre, dans son étude du corps romantique, que, pour les auteurs de cette génération, « le corps s'instaure comme un véritable *outil interprétatif*<sup>6</sup> ».

### *Paradoxes du corset*

C'est à la Renaissance, alors que l'on se tourne vers l'antiquité, que paradoxalement le corset passe de son rôle ancien d'armure masculine à celui de dessous féminin amincissant, ainsi que le note Jules Houdoy :

Alors naquit la mode des tailles fines ; les femmes purent largement découvrir la poitrine et les épaules ; grâce à cette invention, elles allongèrent ou raccourcirent leur taille, et modelèrent leur buste à leur volonté [...]. Le costume féminin dissimula et *dénatura* complètement les formes réelles du corps, sous des corsets busqués et à pointes, et sous des jupes artificiellement bouffantes et évasées par le bas<sup>7</sup>.

Le corset est donc capable de changer la nature originelle du corps, de le sculpter pour accentuer ses courbes, et donc de tromper le regard. Nous soulignons ici l'effet contre nature de ce dessous féminin qui crée en quelque sorte un corps autre en sculptant ce corps qu'il compresse. Peter Brooks rappelle d'ailleurs que Rousseau, dans *La Nouvelle Héloïse*, utilise le mot « corps »

4 Peter Brooks, *Body Work, Object of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

5 Valerie Steele, *The Corset, A Cultural History*, New Haven & London, Yale University Press, 2001. Voir aussi sa contribution « Édouard Manet, *Nana* » dans Gloria Groom (dir.), *L'Impressionnisme et la Mode*, catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, du Metropolitan Museum of Art et de l'Art Institute of Chicago, Skira-Flammarion, 2012, p. 163-168.

6 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 488.

7 Jules Houdoy, *La Beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubry, Détaillé, 1876, p. 59. Je souligne.

pour signifier le « corset » comme c'était l'usage à l'époque<sup>8</sup>. Il en déduit : « The corset is a body, one that “embraces” and gives form to the body, and in turn takes its shape from the body<sup>9</sup> » – phrase dont Valerie Steele, spécialiste de la représentation du corset en art, propose la traduction suivante : « Le corset est un corps qui “étréint” le corps, lui donne forme et se modèle sur lui en retour<sup>10</sup>. » Traduire le mot « embraces » par « étréint » n'est pas faux en soi dans le contexte de l'amour entre les deux personnages de Rousseau. Mais, le mot « embrasser » aurait pu être utilisé pour garder l'image érotique et ambiguë du corset (corps) embrassant un autre corps, présente dans la phrase de Brooks. Chez Rousseau, le corset qui garde ainsi l'empreinte du corps féminin devient le fétiche de la femme aimée. Rien qu'en y plongeant son visage, l'amoureux retrouve le corps de Julie<sup>11</sup>. Rousseau indique que Saint-Preux perçoit les seins de Julie dans leurs empreintes délicieuses sur le délicat corset qui touche et embrasse une si ravissante silhouette<sup>12</sup>.

Si le corset est un corps, il est en quelque sorte un corps « autre » imposé sur un corps. Le corset est donc un déguisement invisible qui trompe le regard en modifiant le corps réel qui se trouve sous lui ; sauf qu'il est plus pervers puisqu'il est caché. Nous reprendrons cette image d'un corps imposé à un autre corps lors de notre lecture de l'épisode du corset dans *Gabriel*. Ce sous-vêtement qui transforme la silhouette participa également, insiste Valerie Steele, à la création de toute une idéologie de la féminité : « Le corset épouse la silhouette de la femme, mais il la redessine et l'idéalise : dos droit, taille bien prise, courbes hyper-féminisées, conformes à la mode élégante<sup>13</sup>. » « Attirail spécifiquement féminin aux connotations érotiques<sup>14</sup> », le corset modèle le corps pour en faire

---

8 « Now, it so happens that the term used by Rousseau for corset (as was the usage of the time) is *le corps*. » (Peter Brooks, *Body Work, Object of Desire in Modern Narrative*, *op. cit.*, p. 45.

9 *Id.*

10 Valerie Steele, « Édouard Manet, *Nana* », dans *L'Impressionnisme et la Mode*, *op. cit.*, p. 165.

11 Peter Brooks fait ici référence à la lettre 54 (Partie I de la lettre de Saint-Preux à Julie), lettre écrite dans le boudoir de Julie où l'amoureux trouve toutes les parties de son habillement éparées. Le critique précise que celles-ci deviennent des objets métonymiques qui révèlent les parties du corps qu'elles couvrent normalement (Peter Brooks, *Body Work, Object of Desire in Modern Narrative*, *op. cit.*, p. 43-44).

12 Peter Brooks, *Body Work, Object of Desire in Modern Narrative*, *op. cit.*, p. 44-45.

13 Valerie Steele, « Édouard Manet, *Nana* », dans *L'Impressionnisme et la Mode*, *op. cit.*, p. 165.

14 Anke Gilleir, *Le Corset*, traduit de l'anglais par Nadja Cohen et Anne Reverseau, *Petit Musée d'Histoire Littéraire 1900-1950*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015, p.

un corps féminin séduisant ; un objet de désir pour les hommes. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Eugène Chapus, dans son *Manuel de l'homme et de la femme comme il faut*, affirme : « Une femme en corset est un mensonge, une fiction, mais pour [les hommes] cette fiction est mieux que la réalité<sup>15</sup>. » Valerie Steele souligne également l'ambiguïté de la femme vis-à-vis du corset et, analysant la *Nana* (1877) d'Édouard Manet, elle rappelle ce que le peintre avait dit lui-même : « Le corset de satin, c'est peut-être le nu de notre époque<sup>16</sup>. » Au XIX<sup>e</sup> siècle, le corset a donc participé à la fois à la mise en forme de la femme comme objet de désir et à la mise à nu d'un corps féminin idéalisé. George Sand, quant à elle, nous offre dans ses œuvres deux points de vue sur le corset : l'un autobiographique dans *Histoire de ma vie*, l'autre littéraire dans *Gabriel*.

### **Traumatisme du corset et révolte de la jeune Aurore dans Histoire de ma vie**

En janvier 1814, alors que l'Europe se coalise contre l'Empereur, Aurore est avec sa grand-mère à Paris. « Effrayée des rapides progrès de l'invasion<sup>17</sup> » de la ville par les « Russes, les Prussiens et le Cosaques<sup>18</sup> », « beaucoup de gens riches se sauvaient. Madame de Bérenger était la plus effrayée ; ma grand-mère lui offrit de l'emmenner à Nohant<sup>19</sup> », explique Sand dans *Histoire de ma vie*. L'enfant est outrée que sa grand-mère préfère emmener cette femme plutôt que sa mère. Mais Sophie Victoire Delaborde, qui a accompagné le père d'Aurore, Maurice Dupin, dans les campagnes napoléoniennes, réaffirme sa foi dans l'empereur qui n'a pas encore quitté Paris et qui battra les « Cosaques ». Elle confie à sa fille : « Quand ils seront exterminés, la vieille Bérenger reviendra pleurer ses Cosaques à Paris, et j'irai te voir à Nohant<sup>20</sup>. » L'empreinte que cet épisode a laissée dans sa mémoire l'amène à la réalisation que sa mère, Sophie Delaborde, est bien d'une autre étoffe que cette aristocrate exilée chez sa grand-

---

30.

15 Eugène Chapus, *Manuel de l'homme et de la femme comme il faut*, Paris, M. Lévy, 1862, p. 63 ; cité par Philippe Perrot, *Le Travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Le Seuil, p. 172.

16 Valerie Steele, « Édouard Manet, *Nana* », dans *L'Impressionnisme et la Mode, op. cit.*, p. 163. L'auteure de l'article précise que cette réflexion de Manet se rapporte au tableau *Nana* représentant l'actrice Henriette Hauser en corset de satin bleu.

17 George Sand, *Histoire de ma vie, op. cit.*, t. I, p. 745.

18 *Id.*

19 *Ibid.*, p. 747.

20 *Id.*



mère. J'insiste sur ces détails car la mère, fille du peuple, est en tout point opposée à Mme de Béranger qui souhaite le retour des royalistes et la chute de l'empereur. Ce ne sont pas seulement deux femmes qui s'opposent – une fille du peuple un peu bohémienne et une aristocrate rigide – mais deux pensées politiques<sup>21</sup> et deux visions antagoniques de l'éducation des jeunes filles comme le révèle Sand dans la suite du chapitre.

À peine sont-elles arrivées à Nohant que la grand-mère tombe malade. Madame de Béranger se met alors à tout régenter : les lieux et les gens. Elle a l'idée « saugrenue<sup>22</sup> » de transformer le jardin régulier de Nohant en paysage anglais. « Il a fallu une trentaine d'années pour faire disparaître le dégât causé chez nous par Madame de Béranger, et pour refermer les brèches de ses *points de vue*<sup>23</sup> », précise Sand. Il s'agit bien d'imposer ses idées et sa façon de voir dans tous les domaines. L'antipathie d'Aurore pour « cette femme hautaine et impérieuse<sup>24</sup> » va atteindre son paroxysme lorsqu'elle va vouloir s'occuper des formes d'Aurore après s'être occupée de celles du jardin de Nohant :

Elle avait une autre manie qui me contrariait encore plus que celle des jardins anglais. Elle se sanglait si fort dans ses corsets, que le soir elle était rouge comme une betterave et que les yeux lui sortaient de la tête. Elle déclara que je me tenais comme une bossue, que j'étais taillée comme un morceau de bois, et qu'il fallait me donner des formes. En conséquence, elle me fit faire bien vite un corset, à moi qui ne connaissais pas cet instrument de torture, et elle me sangla elle-même si bien que je faillis me trouver mal la première fois<sup>25</sup>.

Tout ce paragraphe est centré sur le corset : d'abord celui de Mme de Béranger qui l'étouffe et celui qu'elle fait faire pour Aurore. La description de Sand est de l'ordre de la caricature puisqu'on imagine très bien l'aristocrate rouge comme une betterave avec les yeux lui sortant des orbites. Pour la jeune Aurore, le corset est un « instrument de torture » qui provoque chez elle un malaise. Sand souligne bien ici que le port du corset a pour but de transformer

---

21 Sophie affirme à sa fille Aurore : « Jamais l'empereur, jamais nos troupes ne laisseront approcher les ennemis de Paris. Ce sont des espérances de *vieille comtesse* », *Ibid.*, t. I, p. 747.

22 *Ibid.*, p. 749.

23 *Ibid.*, p. 751.

24 *Ibid.*, p. 749.

25 *Ibid.*, p. 751.

le maintien et les formes mais qu'il est donc contre nature puisqu'il provoque un malaise. Cette femme aristocrate impose son point de vue et sa rigidité à une enfant que sa mère et sa grand-mère ont laissée libre. Aurore essaie d'abord de tromper l'ennemi mais finit par se révolter contre ces règles et ce carcan, imposés à son corps de fillette de neuf ans :

À peine fus-je hors de sa présence, que je coupai lestement le lacet, moyennant quoi je pus supporter le busc et les baleines ; mais elle s'aperçut bientôt de la supercherie et me sangla encore plus fort. J'entrai en révolte, et me réfugiant dans la cave, je ne me contentai pas de couper le lacet, je jetai le corset dans une vieille barrique de lie de vin où personne ne s'avisa d'aller le découvrir. On le chercha bien, mais si on le retrouva six mois après, à l'époque des vendanges, c'est ce dont je ne me suis jamais enquis<sup>26</sup>.

Desserrer ou couper le lacet est le premier acte de révolte mais il s'avère insuffisant ; c'est l'objet « corset » qu'il faut détruire car « le busc et les baleines » sont insupportables ; ils étranglent son corps. C'est la noyade du corset dans la « lie de vin » qui a raison de ce corps qu'on lui impose. Cette image, presque sanglante, d'un corps qu'on noie dans son sang, met fin au combat entre Mme Bérenger et Aurore. Cette révolte de la petite fille contre le corset dont elle coupe le lacet, Sand l'a mise en scène dans son roman dialogué *Gabriel*. C'est donc très jeune qu'Aurore a compris que le vêtement et, dans le cas du corset, le sous-vêtement pouvaient rendre féminine, « donner des formes » menteuses et donc tromper le regard des autres. Mais ce n'est pas la première fois qu'Aurore prend conscience de l'aspect trompeur du vêtement.

Le premier travestissement de Sand remonte à 1807, lorsqu'Aurore et sa mère rejoignent Maurice Dupin qui a accompagné Murat à Madrid lors de la campagne napoléonienne en Espagne. Aurore admire Murat, « son prince imaginaire<sup>27</sup> ». Celui-ci lui offre « un costume masculin : culotte à la hussard, bonnet à poil, petites bottes à éperons et même un petit sabre<sup>28</sup> », qui séduit l'enfant par sa beauté. Wladimir Karénine fait remonter le goût de Sand pour le travestissement masculin à cet épisode espagnol et précise qu'on peut compter quatre ou cinq moments de sa vie, où Sand adopta un costume d'homme<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 751.

<sup>27</sup> Wladimir Karénine, *George Sand. Sa vie et ses œuvres*, t. I, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 101.

<sup>28</sup> *Id.*

<sup>29</sup> *Id.*

En effet, la mère de George Sand, Sophie, lui explique que c'est son père, Maurice, qui « avait imaginé de l'habiller en garçon<sup>30</sup> » pour faire des économies. Dans *Histoire de ma vie*, Sand précise que l'idée lui « parut d'abord divertissante et puis très ingénieuse » et elle ajoute :

Ayant été habillée en garçon durant mon enfance, ayant ensuite chassé en blouse et en guêtres avec Deschartres, je ne me trouvais pas étonnée du tout de reprendre un costume qui n'était pas nouveau pour moi. À cette époque, la mode aidait singulièrement au déguisement<sup>31</sup>.

Aurore se fait donc faire « une redingote-guêrite » qui tombe sur les talons, qui ne dessine pas la taille et qui « ne gêne pas<sup>32</sup> ». La redingote ici décrite est en tous points l'opposé du corset. Sand note d'ailleurs : « Les femmes savent peu se déguiser, même sur le théâtre. Elles ne veulent pas sacrifier la finesse de leur taille<sup>33</sup> ». Il faut noter qu'elle parle des femmes en général préoccupées par leur taille et que, ce faisant, elle s'exclut de ce groupe. Dans son costume d'étudiant, elle a un sentiment de liberté parce que personne ne fait attention à elle. Il s'agit d'échapper au regard. Catherine Nesci, dans *Le Flâneur et les Flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, qualifie, à juste titre, George Sand travestie de flâneuse invisible<sup>34</sup>. Elle précise ce portrait en spécifiant que « [I]a jeune Aurore se défait de ses jupons et des contraintes de son sexe pour circuler à son gré dans la grande bohème des artistes et des intellectuels<sup>35</sup> ». Ce qui est en fait un retour à la liberté du corps, liberté vécue avec sa mère à Paris dans son enfance. Dans *Histoire de ma vie*, l'écrivaine avait d'ailleurs ajouté : « Au reste, pour n'être pas remarquée en homme, il faut avoir déjà l'habitude de ne pas se faire remarquer en femme<sup>36</sup>. » Pas étonnant donc que la jeune Aurore Dudevant ait travesti son nom sous le nom de plume George Sand. Elle a très bien compris qu'une partie du vêtement féminin a pour but de séduire le regard masculin et que le vêtement masculin, pour elle, c'est le masque et la liberté. Ces expériences de la connotation des vêtements masculins et féminins ont eu un

---

30 George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., t. II, p. 117.

31 *Id.*

32 *Id.* Je souligne.

33 *Ibid.*, p. 118.

34 Catherine Nesci, *Le Flâneur et les Flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, 2007, p. 398.

35 *Ibid.*, p. 241.

36 George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., t. II, p.118.

impact sur la vie de l'auteure mais aussi sur son œuvre, car Gabriel/le, l'héroïne éponyme de son roman dialogué, illustre à merveille que le corps vêtu est un leurre et que le vêtement peut tout aussi bien donner un sentiment de liberté qu'être une contrainte et même une torture comme le corset, dont Gabriel/le dans un geste dramatique, coupe le lacet à l'aide d'un poignard.

### *Mise en scène du corset dans Gabriel*<sup>37</sup>

Gabriel, jeune fille élevée comme un garçon<sup>38</sup>, refuse toute catégorisation socio-sexuelle<sup>39</sup> lorsqu'elle déclare à son précepteur, l'abbé Chiavari : « quant à moi je ne crois pas que mon âme ait un sexe, comme vous tâchez souvent de me le démontrer<sup>40</sup> ». Tant qu'elle reste enfermée en dehors du monde, elle peut vivre cette utopie identitaire sans sexe ; ce refus du genre socio-sexuel ou masculin ou féminin. Mais, son genre lui est « dicté respectivement par les décisions de son grand-père et de son amant<sup>41</sup> ». Pour son grand-père, qui lui a imposé une éducation masculine, elle doit être un garçon et son héritier. Pour son cousin Astolphe, elle doit être une femme parce qu'il la désire et veut qu'elle soit son épouse. De plus, Gabriel en femme rassure sa masculinité<sup>42</sup>.

37 Pour une introduction et une bibliographie critique complète sur *Gabriel*, je renvoie à l'excellente édition du texte par Lucienne Frappier Mazur : George Sand, *Œuvres Complètes : 1840. Les sept cordes de la lyre, Gabriel*, Paris, Honoré Champion, 2013.

38 Nous maintenons le masculin pour Gabriel en accord avec le texte de Sand. Ce n'est que dans la quatrième partie, quand Gabrielle est l'épouse d'Astolphe, et qu'elle joue ce rôle, que son nom apparaît au féminin. Elle reprendra son costume d'homme et son prénom masculin dans la cinquième et dernière partie.

39 Pour une analyse de la notion de genre comme construction socio-culturelle dans *Gabriel*, voir les articles de Chantal Bertrand-Jennings, « Déconstruction du genre et intertextualité de l'androgynie : *Gabriel* », *Le Siècle de George Sand*, Atlanta, Rodopi, 1998, p. 165-177 ; Pratima Prasad, « Deceiving Disclosures : Androgyny and George Sand's *Gabriel* », *French Forum* 24.3, 1999, p. 331-351 et Françoise Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction of George Sand*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

40 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 57.

41 Françoise Ghillebaert, *Disguise in George Sand's Novels*, New York, Peter Lang, 2009, p. 137.

42 À de nombreuses reprises, Sand montre Astolphe troublé par Gabriel en jeune homme. Observant Gabriel endormi, il se dit : « Eh bien ! qu'ai-je donc à le regarder ainsi comme malgré moi ? avec ses quinze ou seize ans, et son menton lisse comme celui d'une femme, il me fait illusion... Je voudrais avoir une maîtresse qui lui ressemblât » (George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 89-90). *Gabriel* se prête également à une lecture « queer » non seulement du personnage d'Astolphe mais de celui d'Antonio qui doit s'assurer que Gabriel n'est pas une femme en lui proposant un duel qui tourne à son désavantage

Ainsi que l'a montré Françoise Massardier-Kenney, « Gabriel est à la fois plus et moins qu'un lui ou une elle, mais son corps est le site littéral et symbolique où se joue le clivage féminin/masculin<sup>43</sup>. ». Le travestissement ne résout pas la division que Gabriel/le ressent. Wladimir Karénine, avant que n'aient émergé les études de genre, avait bien interprété le dilemme de l'héroïne éponyme : « Tant que Gabrielle est en habits d'homme, – tout va bien ; mais dès qu'elle a revêtu la robe propre à son sexe, toutes ses qualités deviennent des défauts, comme si, pour les êtres humains de sexes différents, il dût y avoir deux codes de morale opposés<sup>44</sup>. »

Puisque le lieu de la division est le corps, peut-être faut-il revenir au moment où Gabriel/le porte une robe et un corset, c'est-à-dire quand son sexe biologique et son genre socio-sexuel coïncident. Sand nous fait vivre l'instant où il se découvre habillé en femme à la demande d'Astolphe. Cette découverte compose toute la scène IV de la deuxième partie :

Gabriel, seul, s'approchant de la glace :

Que je souffre sous ce vêtement ! Tout me gêne et m'étouffe. Ce corset est un supplice, et je me sens d'une gaucherie !... je n'ai pas encore osé me regarder [...] (*Il se place devant le miroir et jette un cri de surprise.*) Mon Dieu ! est-ce moi<sup>45</sup> ?

C'est en fait une sorte de stade du miroir pour cette jeune fille qui a été élevée et éduquée comme un garçon et qui n'aurait pas su s'habiller en femme sans l'aide d'une vieille servante. Grâce au monologue, nous assistons à la découverte que Gabriel fait de son propre corps habillé au féminin et qui ne se reconnaît pas. Même Astolphe va s'y laisser prendre : « Que vois-je ! quelle est cette belle fille ?... Tiens ! Gabriel !... je ne te reconnaissais pas, sur l'honneur<sup>46</sup> ! » Soulignons ici que, « sous ce vêtement », elle « souffre » et elle « étouffe » et que le « corset est un supplice ». C'est à cet endroit que réapparaît ce que j'ai nommé le traumatisme du corset vécu dans l'enfance. Pendant cette mascarade mise au

---

mais qui, tout compte fait, rassure sa masculinité (voir *ibid.*, cinquième partie, scène II, p. 176-182).

43 Françoise Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction of George Sand*, *op. cit.* Je remercie l'auteure d'avoir bien voulu traduire cette citation : « Gabriel is more or less than he or she, but her body is literally and symbolically the location of the split. » (*Ibid.*, p. 128).

44 Wladimir Karénine, *George Sand. Sa vie et ses œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 145.

45 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 107.

46 *Ibid.*, p. 108.

point par Astolphe pour tromper la courtisane Faustina et son ami Antonio, Gabriel répète : « cette robe me gêne<sup>47</sup> ». Comme le lui fait remarquer Astolphe, « [Elle] paraissai[t] souffrir le martyre. » Ce à quoi elle répond : « C'était dans mon rôle<sup>48</sup> ». Les deux personnages qui sont en train de se jouer des autres et d'eux-mêmes semblent pris au piège de la théâtralisation, ainsi que l'avoue Astolphe :

Je suis sous l'emprise d'une étrange illusion. Je me persuade que tu es une femme, et, quoique je sache le contraire, cette chimère s'est emparée de mon imagination comme ferait la réalité, plus peut-être ; car, sous ce costume, j'éprouve pour toi une passion enthousiaste, craintive, jalouse, chaste, comme je n'en éprouverai certainement jamais. [...] J'avais oublié complètement que tu n'es pas une femme<sup>49</sup>...

Toute cette illusion tient à la robe. Pourtant, c'est elle qui a choisi « cette robe de soie blanche » et la « couronne de roses blanches » qui la font ressembler « aux anges de marbre de nos cathédrales<sup>50</sup> », ainsi que le lui a fait remarquer Astolphe. Dans un aparté, Gabriel avoue : « Je suis plus troublé, plus éperdu que lui<sup>51</sup>. » Il est non seulement pris au piège du travestissement féminin imposé par Astolphe, mais aussi d'une émotion féminine qu'il découvre malgré lui et qui va d'une certaine façon l'enchaîner à Astolphe. En rentrant, son serviteur Marc ne le reconnaît pas non plus habillé en femme. Sand montre alors la révolte de Gabriel qui « *arrache sa couronne et dérange avec empressement la symétrie de sa chevelure*<sup>52</sup> ». Il semble pris au piège d'un costume et se révolte contre tous les vêtements et accessoires qui le composent. C'est dans un monologue que Gabriel oppose ceux qui la font ressembler à une femme et ceux dans lequel elle se sent homme :

Ôtons vite la robe de Déjanire, elle me brûle la poitrine, elle m'enivre, elle m'opresse ! Oh ! quel trouble, quel égarement, mon Dieu !... Mais

---

47 *Ibid.*, p. 118.

48 *Ibid.*, p.121. N'oublions pas qu'Astolphe a dit à Gabriel : « Moi, je t'habille en femme. » (*Ibid.*, p. 111).

49 *Ibid.*, p. 121-122.

50 *Ibid.*, p. 112. Gabriel a rêvé qu'elle était d'abord un ange et puis une femme avec au cou une lourde chaîne qui l'entraînait vers l'abîme. (*Ibid.*, p. 60).

51 *Ibid.*, p. 123.

52 *Ibid.*, p. 126. Il s'agit d'une didascalie.

comment m'y prendrai-je ?... Tous ces lacets, toutes ces épingles... (*Il déchire son fichu de dentelle et l'arrache par lambeaux.*) Astolphe, Astolphe, ton trouble va cesser avec ton illusion. Quand j'aurai quitté ce déguisement pour reprendre l'autre, tu seras désenchanté. Mais moi, retrouverai-je sous mon pourpoint le calme de mon sang et l'innocence de mes pensées ?... Sa dernière étreinte me dévorait ! Ah ! je ne puis défaire ce corsage ! Hâtons-nous !... (*Il prend son poignard sur la table et coupe les lacets.*) Maintenant, où ce vieux Marc a-t-il caché mon pourpoint ? Mon Dieu ! j'entends monter l'escalier, je crois ! (*Il court fermer la porte au verrou.*) Il a emporté mon manteau et le voile !... Vieux dormeur ! Il ne savait pas ce qu'il faisait... Et les clefs de mon coffre sont restées dans sa poche, je gage... Rien ! pas un vêtement, et Astolphe qui va vouloir causer avec moi en rentrant... Si je ne lui ouvre pas, j'éveillerai ses soupçons ! Maudite folie ! Ah !... avant qu'il entre ici, je trouverai un manteau dans sa chambre<sup>53</sup>...

Gabriel ne fait pas référence à n'importe quelle robe ; celle de Déjanire est tout un symbole. Rappelons ici que son précepteur lui a enseigné le latin et le grec<sup>54</sup>, « que ses études ont été fortes et vraiment viriles<sup>55</sup> », et « qu'il a été pénétré de la grandeur du rôle masculin, et de l'abjection du rôle féminin dans la nature et dans la société<sup>56</sup> ». À la demande de Jules de Bramante, l'abbé Chiavari a utilisé le plus possible d'œuvres d'art pour « façonner [l'] esprit<sup>57</sup> » de Gabriel et pour qu'il finisse par haïr la condition de « la femme esclave, propriété, conquête<sup>58</sup>... ». La robe qu'il porte lui rappelle le mythe grec<sup>59</sup> et est présentée comme une arme fatale, un poison contre son corps. Astolphe, comme Déjanire, sans s'en rendre compte, est en train d'empoisonner la vie

---

53 *Ibid.*, p. 126-127.

54 *Ibid.*, p. 52.

55 *Ibid.*, p. 51.

56 *Ibid.*, p. 52-53.

57 *Ibid.*, p. 51.

58 *Ibid.*, p. 53.

59 Le centaure « Nessos, sur le point d'expirer après avoir été frappé par les flèches empoisonnées d'Héraclès, conseille à la belle Déjanire de recueillir son sang, d'en imprégner une robe et d'en faire cadeau à son époux, si jamais il venait à s'empêcher d'une autre femme. Cela lui fera recouvrer infailliblement l'amour du héros. Déjanire ne suit que trop bien ce conseil perfide : ayant appris qu'Héraclès est en train d'épouser la belle Iolé, Déjanire lui envoie la robe fatale. À peine l'a-t-il endossée que le poison commence à lui pénétrer le corps et le brûler vif ». Alexandre H. Krappe, « La robe de Déjanire », *Revue des Études Grecques*, Année 1939, volume 52, n° 248, p. 565-566.

de Gabriel et d'amorcer sa chute sinon sa mort en l'obligeant à se déguiser en femme. Elle ne se déshabille pas ; elle mène un combat contre la robe, contre le fichu de dentelle attaché avec des épingles et contre le corset qui ont fini par créer une illusion dangereuse.

Le monologue de cette révolte est suivi de la mise à nu du corps féminin de Gabriel puisqu'Astolphe arrive avant qu'elle n'ait pu remettre des vêtements masculins. Mais il n'en reste pas moins qu'avec un corps de femme, Gabriel ne supporte pas le carcan du corset et se sent plus libre dans un costume d'homme. Le vêtement, et dans le cas qui nous intéresse ici, le corset, montre la théâtralité du genre socio-sexuel. Ainsi que l'a démontré Judith Butler, il n'est qu'une « répétition stylisée d'actes<sup>60</sup> ». Nous pouvons constater aujourd'hui que les transgenres par exemple, utilisent cette mise en scène du soi à travers le vêtement pour affirmer un sexe contraire à leur état civil et donc à leur sexe officiellement déclaré à la naissance. Cette partie de *Gabriel* est aussi la plus shakespearienne<sup>61</sup> parce que Sand y déstabilise la division masculin-féminin dans une scène théâtrale dont le metteur en scène est Astolphe. Ainsi que l'a démontré Marjorie Garber, c'est Shakespeare qui le premier s'est attaqué à la division masculin-féminin parce que le théâtre est le lieu privilégié de l'exploration du genre :

Dans le drame, « l'homme » et « la femme » sont déjà des constructions ; dans ce qui est souvent reconnu comme le « grand » drame, ou le « grand » théâtre, les possibilités créatives d'une critique du genre socio-sexuel dans et à travers la représentation sont déjà encodées en tant que système de signification<sup>62</sup>.

---

60 « Stylized repetition of acts » (Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans *Performing Feminisms : Feminist Critical Theory and Theater*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1990, p. 270).

61 Ainsi que le rappelle Janis Glasgow dans sa préface à son édition de *Gabriel*, c'est Balzac qui avait écrit à Sand que *Gabriel* ressemblait à une pièce de Shakespeare (George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, préface, p. 9).

62 Ma traduction de « “Man” and “woman” are *already* constructs within drama ; within what is often recognized as “great” drama, or “great” theater, the imaginative possibilities of a critique of gender in and through representation are already encoded as a system of signification » (Marjorie Garber, *Vested Interests : Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992. p. 39).



En plus de la théâtralisation du système codé des vêtements, ce monologue met en scène la destruction du corsage ou corset, puisque Sand précise dans la didascalie descriptive « *Il prend son poignard sur la table et coupe les lacets* ». Gabriel semble pris au piège du corset attaché à la robe et ne peut s'en défaire qu'avec une arme masculine qu'elle a appris à manier. Il ne sait ni s'habiller en femme, ni se déshabiller comme une femme. L'utilisation du poignard, arme masculine, permet à Gabriel de se libérer de ce corset. Osons le parallèle entre l'utilisation du poignard avec lequel Gabriel coupe les lacets de son corset et celle de l'écriture qui va permettre à l'auteure de se créer un autre nom et donc une autre vie.

Pour créer l'auteure George Sand, Aurore a cru bon de se donner un nom d'homme. Le nom George Sand est venu travestir celui d'Aurore Dudevant. Et bien que George Sand, à l'époque de ses débuts littéraires à Paris, ait choisi la « redingote-guérite » qui ne dessine pas la taille, certains auteurs, comme les Jeunes-France ou les dandies, se sanglaient la taille : « Un Musset, un Déveria, un Barbey d'Aurevilly ont tous des "tailles de libellules"<sup>63</sup>. » Alcide Joseph Lorentz (1813-1891) a d'ailleurs représenté Sand en jeune homme androgyne à la taille serrée dans une caricature intitulée « Miroir Drolatique<sup>64</sup> ». Sans doute voulait-il rappeler que sous le nom d'auteur masculin, il y avait la femme, mais en lui faisant une « taille de libellule », ne l'a-t-il pas associée à la génération des auteurs romantiques, dont Gautier, qui avait lui aussi abordé la problématique du déguisement masculin-féminin, le thème de la beauté androgyne et de l'ambiguïté sexuelle dans *Mademoiselle de Maupin* ? Mais Sand semble vouloir dépasser les classifications comme les caricatures et elle « est allée beaucoup plus loin dans l'exploration du territoire androgyne<sup>65</sup> » ainsi que l'a montré Isabelle Naginski. En faisant dire à sa Gabriel que son âme n'a pas de sexe et en la faisant s'attaquer au corset avec un poignard, elle se place au-delà de l'opposition masculin-féminin et semble proposer elle aussi « le désir du corps pur et total<sup>66</sup> », avec la figure récurrente de l'ange que Gabriel voit en rêve.

63 Philippe Perrot, *Le Travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 264.

64 *Le Charivari*, 5 août 1842. Pour une description et une analyse de ce portrait-charge et d'autres caricatures de Sand, voir l'excellente analyse de Catherine Nesci, *Le Flâneur et les Flâneuses : les femmes en ville à l'époque romantique*, op. cit., p. 248-252.

65 Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, L'écriture ou la vie*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 18. Voir tout le chapitre I, « Gynographie et Androgynie », p. 33-52.

66 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, Introduction de Michel Crouzet, p. 20.

### *Du corset à une poétique du corps : on n'enferme pas un corps idéal*

Revenons donc, pour finir, sur cet épisode de l'ange rêvé afin de voir si Sand dans *Gabriel* présente sa poétique du corps. Ce rêve est décrit dans la scène III du prologue. Dans les scènes I et II, nous avons appris que Jules de Bramante a organisé le plan diabolique de faire élever, physiquement et intellectuellement, sa petite fille Gabrielle comme un garçon afin qu'elle hérite du titre de Prince au détriment de son cousin Astolphe. À la surprise de son précepteur, Gabriel affirme que « la bravoure absolue n'est pas le partage exclusif de l'homme, mais plutôt celui de l'enfant, et, qui sait ? peut-être celui de la femme<sup>67</sup> ». Elle ajoute qu'elle a rêvé qu'elle était une femme, que ce rêve ne lui a pas été désagréable, avant de préciser : « je n'étais pas un habitant de cette terre. J'avais des ailes, et je m'élevais à travers les mondes, vers je ne sais quel monde idéal [...] ; j'étais une jeune fille vêtue d'une longue robe flottante et couronnée de fleurs<sup>68</sup> ». Ce à quoi le précepteur répond : « Alors vous étiez un ange, et non une femme<sup>69</sup>. » Gabriel rétorque qu'elle était une femme car le moment d'ascension vers un monde idéal a été suivi d'une chute parce que ses ailes se sont engourdies et qu'elle avait autour du cou « une lourde chaîne dont le poids [l']entraînait vers l'abîme<sup>70</sup> ». En introduisant dans son texte la brève ascension vers un monde idéal où Gabriel, tel un ange, n'a plus de sexe, Sand présente son image d'un corps idéal, éphémère sans doute car le rêve vire au cauchemar et à la chute de l'ange, devenue esclave enchaînée, donc femme. Selon Emmanuel Swedenborg (1688-1772)<sup>71</sup>, « l'homme a été créé pour aller au ciel et devenir un ange<sup>72</sup> ». Ainsi, comme le souligne François Kerlouégan, « la désincarnation angélique est bien une *libération*<sup>73</sup> » et « [l']ange est une idéalité de corps, une forme parfaite non-incarnée<sup>74</sup> ».

Sand présente ainsi son « rêve » d'un corps romantique idéal. Mais, elle montre également l'idéal d'Astolphe, qui, avant de savoir que Gabriel est une femme, lui dit :

67 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 59.

68 *Ibid.*, p. 60.

69 *Id.*

70 *Id.*

71 Isabelle Naginski montre que c'est par l'intermédiaire de Balzac que Sand aurait été introduite aux idées de Swedenborg (*George Sand. L'écriture ou la vie*, *op. cit.*, p. 105-109).

72 Cité par François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, *op. cit.*, p. 332.

73 *Ibid.*, p. 333.

74 *Ibid.*, p. 335.

J'ai dans le cœur une femme idéale ! Et c'est une femme qui te ressemble, Gabriel. [...] Chacun revêt l'effigie de ce qu'il désire être ou désire posséder : le valet s'habille en maître, l'imbécile en docteur ; moi je t'habille en femme. Pauvre que je suis, je me crée un trésor imaginaire<sup>75</sup>...

En fait, Sand montre un Astolphe qui est séduit, sans se l'avouer, comme le d'Albert de Gautier par « une Bradamante<sup>76</sup>, une Amazone, une duelliste aux allures de garçon<sup>77</sup> » mais il veut qu'elle soit habillée « en femme ». En voulant faire de Gabriel sa femme, c'est-à-dire en l'obligeant à abandonner sa masculinité et surtout sa liberté, il l'entraîne vers sa chute. Gabriel/le se retrouve enchaînée et malheureuse dans sa vie maritale. Fuyant cette vie, il se retrouve en Gabriel pensant au suicide, et finalement se laisse tuer par un envoyé de son grand-père. Juste avant de se faire poignarder, il s'exclame :

Que de poésie dans la contemplation de ces astres dont mon désir prend possession librement, sans qu'aucune vile passion l'enchaîne aux choses de la terre ! Ô liberté de l'âme ! qui peut t'aliéner sans folie ? (*Étendant les bras vers le ciel.*) Rends-moi cette liberté, mon Dieu ! mon âme se dilate rien qu'à prononcer ce mot : liberté<sup>78</sup> !...

Après la mort de Gabriel, Astolphe accepte sa responsabilité : « Oh ! oui, qu'elle l'emporte dans la tombe, ce secret que j'ai voulu violer<sup>79</sup> » et il se dit être un « assassin<sup>80</sup> ». En mettant en scène une Gabriel à la fois libre dans son costume masculin mais ayant découvert, malgré elle, sous une robe et un corset de femme, l'émotion de son corps féminin dans les bras d'Astolphe, Sand représente la souffrance du corps romantique animé d'une double quête telle qu'a pu la définir François Kerlouégan : « celle de la « *totalité* » et celle de « *l'autonomie*<sup>81</sup> ».

CATHERINE MASSON

---

75 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 111.

76 Il est facile de faire le rapprochement entre Bramante et Bradamante.

77 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, Introduction de Michel Crouzet, p. 22-23.

78 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 217.

79 *Ibid.*, p. 223.

80 *Ibid.*, p. 224.

81 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, *op. cit.*, p. 489.



# Le vêtement, l'homme et la femme dans *Gabriel* : entre plaisir, péril et perdition

L'on sait que l'hybridité générique de *Gabriel*, œuvre entre pièce et roman, se prolonge et s'illustre dans et par son personnage central, confronté à la division de son être entre appartenance biologique féminine et identité sociale masculine. À ce clivage concourt le vêtement porté par Gabriel/le qui, au gré de sa tenue, incarne tantôt une virilité conquérante tantôt une féminité vulnérable ; cette dualité vestimentaire vient aggraver le vertige identitaire du personnage, prisonnier d'une intenable indécidabilité qui se communique parfois au lecteur jusqu'à perturber ses tentatives d'interprétation.

Bien que le thème du travestissement structure cette œuvre, nous souhaiterions esquisser ici un pas de côté en considérant le vêtement pour lui-même et non point seulement comme accessoire du travestissement, et soumettre l'hypothèse selon laquelle il s'intègre aux motifs travaillés par l'imaginaire sandien pour illustrer la réflexion menée par l'auteure sur les catégories du masculin et du féminin<sup>1</sup> : suscités par le vêtement porté, par le vêtement vu sur autrui ou encore par la notion d'élégance ou le concept de frivolité, les réactions, attitudes, discours, voire langages, des personnages diffèrent selon qu'ils sont attribués à un personnage féminin ou masculin. Cette divergence régissant le rapport sexué au vêtement et à l'apparence contribue, nous semble-t-il, à révéler chez ces mêmes personnages la disparité qui, également selon

---

1 « Cette fable [...] se signale à l'attention par son caractère philosophique, en ce sens qu'elle met en jeu des questions de nature philosophique [...] qui ont trait au partage du masculin et du féminin. [...] [N]ulle œuvre de Sand ne pose ces questions avec plus de force [...] » (Pierre Laforgue, *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 2003, p. 132).

leur genre sexué, infléchit leur rapport au monde, leur rapport à l'autre et leur rapport à eux-mêmes.

### *L'être, l'espace et le temps*

Parmi les indices de caractérisation de Gabriel, décrit *in absentia* par son précepteur à son grand-père, est mentionnée la manière dont le héros considère la parure : « Il a des goûts sérieux mais aussi les goûts de son âge : les beaux chevaux, les riches habits, les armes étincelantes<sup>2</sup>. » Se devine ainsi une personnalité faite d'équilibre, de sagesse et de pondération en laquelle semble l'emporter quelque mise à distance du paraître dès le premier dialogue avec son précepteur. S'ingéniant à saper les invariants contemporains qui se plaisent à articuler féminité et futilité, cette scène propose un rapport féminin au vêtement fondé sur une indifférence relative et dote d'une remarquable capacité de raisonnement, de discernement et de maturité un personnage que le lecteur a tôt fait de deviner femme en dépit de son apparition sous des traits masculins :

#### GABRIEL

Je ne suis plus un enfant pour me réjouir d'une nouvelle arme ou d'un nouvel habit. Je ne conçois pas que mon grand-père ne songe à moi que pour s'occuper de ma toilette ou de mes plaisirs.

#### LE PRÉCEPTEUR

Vous aimez pourtant la parure, un peu trop même.

#### GABRIEL

C'est vrai ; mais je voudrais que mon grand-père me considérât comme un jeune homme et m'admît à l'honneur insigne de faire sa connaissance<sup>3</sup>.

Cette altière prise de distance avec la superficialité s'accompagne chez Gabriel d'un mode de vie intégrant le contact avec la nature, attesté dès son

---

2 George Sand, *Gabriel*, Paris, Des femmes, [1988], 2004, p. 52.

3 *Ibid.*, p. 60-61. Semblable indifférence revient dans deux occurrences : d'abord lorsqu'à Dame Perinne qui s'attarde à l'aider à se costumer, Gabriel proteste qu'« [...] il ne faut pas qu'un divertissement devienne une occupation si sérieuse » (*Ibid.*, p.106), puis lorsque, se découvrant dans ce costume et ses accessoires, le personnage se demande si « [...] une femme ne pourrait pas plaire sans ces minauderies [...] ». (*Ibid.*, p.108)

apparition, qui montre le personnage de retour d'une partie de chasse<sup>4</sup> et vêtu de l'habit masculin idoine. Un tel habit suggère une présence au monde non point conquise mais offerte à Gabriel par la seule prérogative de son identité socialement masculine<sup>5</sup> : n'entravant aucunement les mouvements<sup>6</sup> et déplacements nécessaires à son propriétaire pour chasser, favorisant dès lors un rapport dynamique à l'espace naturel, c'est l'accès au monde, son appropriation et sa jouissance que cet habit masculin rend possible<sup>7</sup>, c'est aussi le rétablissement du lien unissant l'être et la nature rendus à leur coprésence primitive, c'est enfin la maîtrise – voire la domination – du monde symbolisée par le fouet qui complète la tenue équestre. Le port d'un tel habit ouvre en somme à une conscience et à une expérience du monde, que vient exprimer cette vibrante proclamation du personnage : « J'aime mon cheval, le grand air, la musique, la poésie, la solitude, la liberté avant tout<sup>8</sup>. » Cet amour de la nature transparait dans l'attrait pour la simplicité vestimentaire exprimé lors du bal costumé pour lequel Gabriel s'habillera pour la première fois en femme et se choisira une robe blanche dont Astolphe remarquera la discrétion : « Et tu seras plus paré, avec cette simple toilette et ces perles, que toutes les femmes

---

4 *Ibid.*, p. 56. Sand « [...] a pris la passion de la chasse, à laquelle l'a initiée Deschartres » (Simone Vierre, « Les pantalons de Mme Sand », dans Frédéric Monneyron (dir.), *Vêtement et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, « Études », 2001, p. 22).

5 « En reprenant les habits de son sexe, et les occupations qui vont avec, il est certain qu'elle a renoncé à la liberté et la vie active. Or, elle a toujours eu un idéal bien différent. [...] Mais cela n'est possible que sous des habits masculins, signe que l'on appartient au sexe dominant [...]. » (*Ibid.*, p. 31).

6 Dès l'instant où Gabriel revêt son costume féminin, son corset lui est « un supplice ». (George Sand, *Gabriel, op. cit.*, p. 107).

7 « Je ne peux pas dire quel plaisir me firent mes bottes [...]. Avec ces petits talons ferrés, j'étais solide sur le trottoir. Je voltigeais d'un bout de Paris à l'autre. Il me semblait que j'aurais fait le tour du monde. Et puis, mes vêtements ne craignaient rien. Je courais par tous les temps, je revenais à toutes les heures [...] » (George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, t. 8, p. 217).

8 George Sand, *Gabriel, op. cit.*, p. 93. Au siècle de Sand, vêtements et accessoires féminins « imposent [...] une façon de se tenir, proscrirent certains espaces, interdisent certains gestes, et rendent d'autres pénibles (comme la marche) et fonctionnent par là comme entrave à tout effort rentable donc dégradant. [...] Il s'agit [...] d'offrir [...] l'image [...] d'une femme essentiellement fragile, amollie, évanescence, quasi invalide, perpétuant le prestige de l'oisiveté et de la dépense aristocratique » (Philippe Perrot, « Le jardin des modes », dans Jean-Paul Aron (dir.), *Misérable et glorieuse, la femme au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1980, p. 107-108).

bigarrées et empanachées qui s'apprêtent à te disputer la palme<sup>9</sup>. » S'affirme jusque dans la mode l'éloge sandien des vertus esthétiques de la sobriété et du dépouillement<sup>10</sup> délaissées par son siècle :

à partir de 1815, et surtout de 1830, la mode connaît un regain d'intérêt pour la complication : on voit reparaitre des coiffures à coques, les nœuds de rubans, les immenses chapeaux à plumes ; la coupe des robes s'éloigne à nouveau de la simplicité naturelle de la tunique : la taille s'affine, la jupe s'allonge et s'élargit, les épaules sont exagérément soulignées ; dentelles, volants, ruches, guirlandes, surchargent l'étoffe<sup>11</sup>.

Cependant, Gabriel laisse aussi affleurer un « goût » du vêtement qui s'attache moins à l'esthétique de l'effet qu'à la matérialité de la parure. Voici que ce personnage affirmant sa dilection pour la nature et la simplicité est, dans la scène de l'auberge, vêtu d'un « surtout<sup>12</sup> de velours<sup>13</sup> » et essuie « avec un mouchoir de soie richement brodé<sup>14</sup> » les plaies reçues lors d'un combat. De même, son costume féminin est composé d'une « robe de soie<sup>15</sup> », d'un « manteau de satin doublé de cygne<sup>16</sup> » et d'une « mantille de dentelle<sup>17</sup> ». Vêtir et accessoiriser d'étoffes coûteuses un personnage d'aristocrate souscrit sans doute à une exigence de vraisemblance<sup>18</sup>. Néanmoins, s'exerce, nous semble-t-il, sur ce personnage consentant la séduction d'objets offerts aux hommes non par le naïf

9 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 112.

10 « Le goût personnel de Sand [...] la mèn[e] davantage vers le néoclassicisme conçu comme une morale de la forme épurée de tout ornement, mouvement de réaction contre le rococo [...] » Olivier Bara, « Introduction », dans Olivier Bara (dir.), *Les Amis de George Sand*, n° 34 (« George Sand et les arts du XVIII<sup>e</sup> siècle »), Tusson, Du Lérot, 2012, p. 19.

11 Ann-Déborah Lévy-Bertherat, *L'Artifice romantique, de Byron à Baudelaire*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 1994, p. 77.

12 « Surtout : vêtement ample que l'on mettait par-dessus les habits » (*T.L.F.I.*).

13 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 78.

14 *Ibid.*, p. 81.

15 *Ibid.*, p. 112.

16 *Ibid.*, p. 113.

17 *Ibid.*, p. 119.

18 S'agirait-il aussi d'une rémanence de « la culture partiellement aristocratique de George Sand [...] » ? (Catherine Nesci et Olivier Bara, « Introduction », dans Catherine Nesci et Olivier Bara (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Grenoble, ELLUG, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2014, p. 17).



génie de la nature mais par la science habile des arts du luxe, par les sortilèges de l'artifice et par les puissances de l'argent<sup>19</sup>, faisant se croiser chez Gabriel *ethos* philosophique et *ethos* aristocratique : cette annexion intermittente de l'esprit par la matière rejoindrait-elle le constat et la déploration romantiques du difficile accomplissement de l'être dans la seule idéalité<sup>20</sup> ? Dans une perspective similaire, l'habit de chasse fait « à la mode du temps<sup>21</sup> » vient tempérer quelque peu le caractère indépendant de Gabriel, si l'on entend ici « mode » comme manière de paraître plutôt que comme manière de faire : se vêtir à la mode signale en effet un désir de conformité entre soi et la civilisation, une volonté d'appartenance au groupe plutôt qu'un désir rebelle d'affranchissement ou une singularité définitoire<sup>22</sup>. L'intégration du vêtement dans la fiction nous semble donc aider à saisir la complexité<sup>23</sup> du rapport intersubjectif chez Gabriel, mais aussi chez d'autres personnages de l'œuvre.

### *L'ignorance, le désir et l'amour*

Le traitement du vêtement dans *Gabriel* contribue à l'exploration de divers modes de relation à autrui dont chacun s'élabore selon une constante perspective critique et mobilise essentiellement une pulsion scopique qui rappelle peut-être l'œuvre à sa nature semi-théâtrale. S'y déploie la pleine lucidité d'une écrivaine

---

19 Selon notre lecture, Gabriel emprunterait ici à une influence voltairienne davantage qu'à l'influence rousseauiste plus habituellement convoquée par Sand ; pensons en particulier au célèbre poème satirique « Le Mondain » (1732) ou à l'article « Luxe » du *Dictionnaire philosophique* (1764), éloges du confort, du commerce et de la civilisation.

20 « L'idéal ne forme [...] plus couple avec la nature, mais avec la réalité, ou avec le sentiment de la réalité. [...] [l']idéal ne se pense plus seulement par rapport à la nature, à la création divine, mais au réel, aux faits matériels, visibles, et au sentiment d'insuffisance qu'ils suscitent. » (Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 2007, p. 264).

21 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 56.

22 « Cette tension entre le sacré et le profane, entre le lieu ouvert et l'espace réservé, entre la communauté et l'individu, traduit aussi une dialectique intérieure. Une ligne de partage oppose régulièrement chez Sand la dépense de soi dans l'espace public et le retrait dans l'espace protégé de quelque ermitage [...], la sociabilité et la bienheureuse solitude » (Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions*, Paris, PUPS, « Theatrum mundi », 2010, p. 316).

23 Complexité peut-être présente chez Sand elle-même : « [...] l'image que lui renvoient les autres est conditionnée par les préjugés du temps et elle ne peut s'en défaire complètement » (Simone Vierre, « Les pantalons de Mme Sand », art. cité, p. 38).

parfois raillée par l'opinion commune contemporaine et ultérieure pour la candeur et l'ingénuité de ses récits et de ses personnages, et qui montre ici sa parfaite conscience des travers de ses « frères humains » jusque dans leur dérive violente opacifiant l'« idéal de transparence<sup>24</sup> » sandien et différant l'utopie de la fraternité, que l'auteure n'a de cesse, pourtant, de conserver à l'horizon de ses convictions sociopolitiques et de ses aspirations éthiques. Le vêtement vu sur autrui ou sur soi fait advenir en effet les vices dont se rendent coupables, Gabriel/le excepté(e)<sup>25</sup>, les personnages à l'égard de l'autre : méfiance, cupidité, brutalité, fatuité, jalousie, emprise. Ainsi du rapport à l'inconnu croisé au hasard de rencontres éphémères qui pervertissent les valeurs de la découverte et de l'échange : alors que Gabriel est attablé dans une taverne en compagnie de son serviteur Marc, son habit lui vaut ce commentaire désobligeant d'un étudiant : « Rien qu'aux plis de sa fraise<sup>26</sup> on voit que c'est un pédant<sup>27</sup> », commentaire qui trouve résonance dans le blâme de Marc avisant la tenue d'Astolphe arrêté dans la même taverne : « C'est un beau jeune homme ; mais quelle mauvaise tenue ! Voyez, sa fraise est déchirée et son pourpoint couvert de taches<sup>28</sup>. » L'habit de Gabriel déchaîne un peu plus tard la convoitise et l'instinct belliqueux d'une bande de spadassins (« Ce jeune gars qui ouvre là-bas de si grands yeux a un surtout de velours qui n'annonce pas des poches percées<sup>29</sup> »), provoquant la rixe qui éclatera entre ces derniers, Astolphe et Gabriel. Le vêtement sert la démonstration implicite des revers de la nature sociale de l'homme et de la civilisation lorsqu'elles soumettent ce dernier à la tentation de la médisance et de la malveillance. Accueilli au château d'Astolphe, Gabriel se trouve ensuite en présence de dame Périnne, « revendeuse à la toilette<sup>30</sup> » qui l'aide à passer son costume féminin avant de l'accabler de

24 Olivier Bara, « *Consuelo* et “le temple de la folie”. Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (dir.), *Lectures de Consuelo*. La Comtesse de Rudolstadt, Lyon, PUL, « Littérature et idéologies », 2004, p. 180.

25 Que penser du refus opposé par Gabriel à l'« attirail de bohémienne » (George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 112) choisi pour lui par Dame Périnne et qu'il rejette au profit de son costume blanc ? Doit-on lire dans les mots de ce héros sandien le refus dédaigneux de ressembler à une créature tout à la fois païenne, populaire et marginale ?

26 « Fraise : collerette de lingerie finement tuyautée, plissée [...], souvent fort importante et sur plusieurs rangs, tournant autour du cou qui fut portée par les hommes et les femmes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. » (*T.L.F.I.*). En une forme de « couleur locale », ce détail est l'un des rares indices permettant une relative situation temporelle de l'intrigue.

27 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 75.

28 *Ibid.*, p. 77.

29 *Ibid.*, p. 78.

30 *Ibid.*, p. 45.

son « air curieux et avide<sup>31</sup> ». Si Gabriel est préservé de la jalousie de Périnne par sa fictive identité masculine, il subit en revanche l'effraction de son for intérieur par la violence d'un désir inquisiteur et fruste qui le « glac[e] de crainte<sup>32</sup> ».

La rencontre biaisée avec l'autre s'opère aussi par le rapport de séduction dans l'une des scènes fondamentales de l'œuvre, selon notre lecture : celle mettant en présence Astolphe « en costume de fantaisie très riche », occupé à « essa[yer] plusieurs coiffures tour à tour avec beaucoup d'attention », et la « très parée » courtisane Faustina<sup>33</sup> :

ASTOLPHE, *qui voit Faustina. À part*

[...] Ah ! tu reviens me trouver ! Je vais te faire un peu damner à mon tour. (*Il jette sa toque avec une affectation d'impatience et arrange sa chevelure minutieusement.*)

FAUSTINA, *s'assied et le regarde. Toujours à part*

[...] Et qu'on dise que les femmes sont coquettes ! Il ne daignera pas se retourner !

ASTOLPHE, *à part*

Je gage qu'on s'impatiente. Oh ! je n'aurai pas fini de sitôt. (*Il recommence à essayer ses toques.*) [...] (*Feignant de se parler à lui-même.*) Peut-on poser ainsi une plume sur une barrette ! [...]

(*[Faustina] tire de sa poche un petit miroir et arrange sa coiffure.*) [...]

FAUSTINA, *se levant et allant vers lui*

[...] Quand donc le beau Narcisse daignera-t-il détourner la tête de son miroir ? [...]

ASTOLPHE, *sans se retourner*

Que me veux-tu ? Je suis pressé.

---

31 *Ibid.*, p. 106.

32 *Ibid.*, p. 107.

33 L'onomastique serait-elle choisie en référence à la cantatrice italienne Faustina Bordoni (1697-1781), elle-même devenant personnification de la réprobation sandienne de l'opéra baroque ? Voir l'analyse de cette réprobation dans l'article d'Olivier Bara, « *Consuelo* et "le temple de la folie" ». Exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique », art. cité, p. 167-187.

FAUSTINA, *le tirant par le bras*

[...] Votre miroir vous absorbe !

ASTOLPHE, *se retourne lentement et la regarde d'un air indifférent*

[...] Où passez-vous la nuit ?

FAUSTINA, *à part*

Du dépit ? La jalousie le rendra moins fier. Payons d'assurance. (*Haut.*) Je soupe chez Ludovic. [...]

ASTOLPHE, *essayant des gants.*

Pauvre garçon<sup>34</sup> !

S'effectuant en présence de Faustina, les essayages d'Astolphe confinent à la mise en scène de soi<sup>35</sup> en une forme de métathéâtralité qui joue de la circularité des regards sur soi, des regards sur l'autre et des regards de l'autre perçus sur soi renvoyés par le miroir de la chambre et le miroir de poche de Faustina : ceux-ci, devenus avatar d'un rideau de scène, soulignent la facticité de la relation établie et scellent la distance installée. L'on songe à quelque proximité formelle de cette scène avec les composantes de certaines comédies marivaldiennes<sup>36</sup> et mussetiennes : action essentiellement psychologique et logocentrée, usage de l'« affectation » et de la « feintise », du subterfuge et du mensonge, mise en doute et mise à l'épreuve de la sincérité de l'autre, autant de procédés visant pareillement à illustrer la difficulté de construction du couple<sup>37</sup>. Néanmoins, le plaisir du jeu, la gaieté, la délicatesse, la tendresse et l'estime

---

34 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 99-101. Cette scène « [...] remotiv[e], sous la monarchie de Juillet [...], à rebours de l'histoire, les catégories du "simple" et du "naturel", une condamnation du "luxe", de l'orgueil et de l'"amour-propre" qui en découlent » (Olivier Bara, « Introduction », dans Olivier Bara (dir.), *Les Amis de George Sand*, n° 34, *op. cit.*, p. 22).

35 Les deux personnages attestent la dialectique sémantique liant frivolité et sentiment selon l'une des définitions de la frivolité données par le *T.L.F.I.* : « Inconstance, infidélité dans les relations amoureuses ».

36 L'intrigue de *Gabriel* présente de notables similitudes avec celle du *Triomphe de l'amour* (1732), « comédie en prose et en trois actes ».

37 Cette scène semble écrite contre « [...] le contexte du siècle romantique, celui [...] de la conscience nouvelle du rôle du masque dans le jeu social [...] » (Catherine Nesci et Olivier Bara, « Introduction », dans Catherine Nesci et Olivier Bara (dir.), *Performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, *op. cit.*, p. 14).

récioproques constitutives du marivaudage ou du badinage nous semblent ici forcloses<sup>38</sup> : les regards se dérober ou s'adressent au reflet de l'autre, les adresses à l'autre sont stratégies rhétoriques plutôt qu'élans inspirés par la sincérité du sentiment, les dialogues ponctués d'apartés s'apparentent à la juxtaposition de deux monologues, double procédé dramaturgique amplifiant l'égotisme de personnages tout emplis d'eux-mêmes<sup>39</sup>. Si cette scène, comme chez Marivaux et Musset, postule une égalité entre homme et femme dans la confrontation des orgueils – aucun des sexes n'est valorisé au profit de l'autre –, Sand y radicalise le conflit entre amour et amour de soi ; dès lors, se forge un inflexible plus net du côté de Musset : à l'instar de l'auteur des *Caprices de Marianne* ou d'*On ne badine pas avec l'amour*, Sand rappelle à son tour la périlleuse labilité du jeu de séduction lorsqu'il devient stratagème offensif. Jamais l'amour de soi ne semble prêt à capituler entre ces deux personnages que rapproche la seule dimension sexuelle d'une liaison finissante, au sein de laquelle l'autre n'est qu'un miroir supplémentaire. La parade d'Astolphe instaure les conditions de possibilité d'une interprétation éthique considérant dans la somptuosité du costume le travestissement d'une carence intérieure engendrée par la chimère de l'autosuffisance. Cette nature solipsiste du rapport à soi, comme nourri de la négation d'une altérité sans cesse comprise sur le mode antagonique de la rivalité ou de la domination, pousse le personnage à méconnaître la personnalité de Gabriel et à projeter sur ce dernier ses propres attitudes : « Il s'enferme vraiment comme une demoiselle. Il veut que je le voie dans tout l'éclat de son costume<sup>40</sup> ». En un double mouvement, proustien avant l'heure, de cécité et de clairvoyance, Astolphe confond en définitive l'être de son désir et l'être véritable :

[...] laisse-moi déraisonner, nous sommes en carnaval. Chacun revêt l'effigie de ce qu'il désire être ou désire posséder : le valet s'ha-

---

38 S'observe peut-être dans cette même scène le versant critique de la théâtralité selon George Sand, « perçue comme épreuve de la distance entre les consciences et de la dépossession de soi, interprétée comme coupure fatale [...], abandon dangereux à la fausseté des signes ou émancipation des apparences ne renvoyant plus qu'à elles-mêmes – effets sans causes » (*Ibid.*, p. 16-17).

39 « Aparté : discours du personnage qui n'est pas adressé à un interlocuteur, mais à soi-même [...]. L'aparté [...] signale la "vraie" intention ou opinion du caractère [...]. Dans l'aparté, en effet, le monologueur ne ment jamais puisque, "normalement", on ne se trompe pas volontairement soi-même. » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* [1996], Paris, Armand Colin, 2006, p. 23-24).

40 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 105.

bille en maître, l'imbécile en docteur ; moi je t'habille en femme. Pauvre que je suis, je me crée un trésor imaginaire, et je te contemple d'un œil à demi triste, à demi enivré. Je sais bien que demain tes jolis pieds disparaîtront dans des bottes<sup>41</sup> [...].

S'impose également dans la relation entre Astolphe et Gabriel une dimension érotique qui révèle, bien au-delà de la métamorphose sexuée, une nouvelle manifestation du pouvoir de reconfiguration du vêtement dont Astolphe éprouve la puissance en voyant pour la première fois Gabriel en habit féminin : « Laisse-moi baiser ton gant !... ton bras est d'une rondeur miraculeuse<sup>42</sup>... », puis, au cours du bal masqué : « Je te regardais à l'éclat des bougies, avec ta robe blanche et tes beaux bras languissants<sup>43</sup> [...]. » Force est de constater dans ces scènes le figement d'un désir appelé par la seule séduction de la chair<sup>44</sup>, en une forme d'ignorance de l'altérité peut-être comparable à celle de Marc et des spadassins : hâtif, cupide ou désirant, le regard borne l'autre à son aspect<sup>45</sup>.

L'altérité revêt encore la forme virtuelle du souci de l'autre dans une scène au miroir sur laquelle nous reviendrons : confronté à sa nouvelle image féminine et prenant confusément conscience de sa séduction, Gabriel se préoc-

41 *Ibid.*, p. 111.

42 *Id.*

43 *Ibid.*, p. 121. « Si le costume est là, en principe, pour protéger et cacher le corps, il sert aussi à le dessiner et à le révéler. De fait, la représentation du corps vêtu sait transmettre une expérience de la chair beaucoup plus vive que le nu qui est toujours plus ou moins idéal. » (Henri Zerner, « Le regard des artistes », dans Alain Corbin (dir.) *Histoire du corps* [2005], t. 2, « De la Révolution à la Grande Guerre », Paris, Le Seuil, « Points », 2011, p. 93).

44 « [...] la seule vue d'une cheville fugacement dévoilée sur la marche d'un omnibus ou celle d'une main délicatement dégantée peut suffire à allumer les plus furieuses convoitises. [...] Effet pervers de la pudeur : plus elle écarte du champ du regard les objets du désir, plus elle augmente le désir pour ces objets » (Philippe Perrot, « Le jardin des modes », dans Jean-Paul Aron (dir.), *Misérable et glorieuse. La femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 106-107).

45 Éviter le regard des hommes est une préoccupation constante pour la jeune Aurore Dupin, motivant en partie sa prédilection pour l'habit masculin : « Personne ne faisait attention à moi [...]. J'étais trop mal vêtue [...] pour attirer ou fixer les regards. Les femmes savent peu se déguiser, même sur le théâtre. Elles ne veulent pas sacrifier la finesse de leur taille, la petitesse de leurs pieds, la gentillesse de leurs mouvements, l'éclat de leurs yeux ; et c'est par tout cela pourtant, c'est par le regard surtout, qu'elles peuvent arriver à n'être pas facilement devinées. [...] Au reste, pour n'être pas remarquée en *homme*, il faut avoir déjà l'habitude de ne pas se faire remarquer en *femme* » (George Sand, *Histoire de ma vie*, t. 8, *op. cit.*, p. 217-218).

cupe de l'opinion d'Astolphe et se sent alors nouvellement habité du désir de plaire : « Astolphe ne me trouvera-t-il pas gauche et ridicule ? Quel effet vais-je produire sur lui<sup>46</sup> ? ». Innocent et naturel, distinct du désir de séduire qui sous-tend la superficialité du jeu ou la rouerie de la manipulation, et néanmoins dilution de soi dans l'opinion d'autrui, ce désir de plaire prend aussi une valeur programmatique en regard de la troisième partie<sup>47</sup> : là s'enclenche la régression de Gabrielle devenue compagne d'Astolphe. Jamais la tenue de l'héroïne n'y est décrite, en un premier évidemment de la présence peut-être symbolique de l'invisibilité infligée par la vie commune : tout se passe comme si, dépouillée du vêtement masculin par lequel son esprit pouvait se signaler au monde, Gabrielle était anéantie socialement. Son existence se poursuivra sur le seul mode oblatif dont le tout nouveau rapport du personnage au vêtement se fait la métaphore : naguère accessoire de libération ou d'esthétisation, le vêtement est maintenant outil d'asservissement domestique puisque c'est pour Astolphe qu'elle est occupée à broder « une doublure de manteau<sup>48</sup> ». Cette abnégation est pourtant d'abord docilement consentie par Gabrielle : « [...] on me trouve trop élégante et trop futile, je puis m'habiller et m'assujettir un peu plus aux travaux du ménage<sup>49</sup> », et c'est alors le discours masculin qui prend en charge l'entreprise de légitimation des droits féminins :

Restreindre ta toilette ? elle est déjà si modeste ! et un peu de parure relève tant ta beauté ! Jeune homme, tu aimais les riches habits, et tu donnais à nos modes fantasques une grâce et une poésie qu'aucun de nous ne pouvait imiter. L'amour du beau, le sentiment de l'élégance est une des conditions de ta vie, Gabrielle : et tu étoufferais sous le pesant vertugadin<sup>50</sup> et sous le collet empesé de dame Barbe<sup>51</sup>.

46 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 108.

47 « Comme il fallait s'y attendre, Sand enlèvera sa liberté à son héroïne dans la Troisième Partie en plaçant celle qui s'appelle maintenant Gabrielle dans un état de dépendance. [...] C'est à ce moment que Sand montre la situation véritable de beaucoup de femmes » (Janis Glasgow, *Préface*, dans *ibid.*, p. 31).

48 *Ibid.*, p. 130.

49 *Ibid.*, p. 148-149.

50 « Vertugadin : armature arrondie, bourrelet porté aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> s. autour de la taille pour faire bouffer la jupe au niveau des hanches et lui donner une forme de cloche. [...] *P. méton.* Jupou, robe muni(e) de cette armature » (*T.L.F.I.*).

51 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 149. « Il convient de rappeler que dans la société de 1839, dominée par le Code Napoléon, George Sand osait condamner l'état souvent

En une forme d'intertextualité interne, la référence à « l'étouffant vertu-gadin » rappelle la scène de l'arrachement par Gabriel de son élégante et sensuelle robe, pernicieuse « tunique de Déjanire » alors jugée par le personnage responsable de son « oppression<sup>52</sup> ». Rendant peut-être compte des nuances de la pensée auctoriale, la réplique d'Astolphe esquisse une réhabilitation de la frivolité reconnue pour son utilité quasi salvatrice lorsqu'elle protège des excès du puritanisme : déliée de toute axiologie dépréciative, cette réplique réactive la promotion par Gabriel, dans la première partie, d'une frivolité raisonnée menant ici à la distinction entre simplicité et austérité : c'est la seconde qui « étouffe » la femme bien plutôt qu'une tenue magnifiant ses charmes. À présent loin d'une mystification voilant la vérité (la crudité ?), fût-elle parfois laide ou commune, d'un être, la frivolité est haussée, en creux, au rang d'art<sup>53</sup> dans sa manière de « poétiser », c'est-à-dire, précisément, de recréer le corps, de rehausser, voire de réparer, plutôt que de la trahir, l'imparfaite Nature, et dans sa faculté d'agréments et d'adoucir l'humaine condition par sa légèreté même. N'est-ce pas également par tout cela que peut s'élaborer une poétique du vêtement ? Le propos d'Astolphe porte aussi en creux une réflexion sur les vertus distrayantes, non point abêtissantes, de l'inconséquence et de l'insignifiance dès lors qu'elles sont préservées de toute confusion avec l'inanité et la vacuité ; vertus qui se révèlent peut-être nécessaires au maintien de l'équilibre de la foncière et « trop humaine » tension entre « grotesque » apparence et « sublime » transcendance.

Mais l'empathie et l'adhésion « féministes » d'Astolphe n'ont qu'un temps et la soumission de Gabrielle s'accroît, attitudes perceptibles chez chacun à travers de nouveaux modes de langage. Dans la première partie de l'œuvre, à Marc stupéfait de le voir déguisé en femme Gabriel répondait avec une désinvolture lexicale loisible au jeune prince de Bramante : « Sois tranquille, mon vieux, ce n'est pas pour longtemps<sup>54</sup> », tandis que dans la troisième partie, la compagne du comte de Bramante s'adressant au même personnage amende son vocabulaire : « Eh bien, mon vieil ami, comment as-tu laissé mon grand-père<sup>55</sup> ? », comme si, vêtue en femme, Gabrielle avait assimilé jusqu'à la normativité des

---

lamentable où les femmes étaient réduites » (Janis Glasgow, *Préface*, dans *ibid.*, p. 22-23).

52 *Ibid.*, p. 126.

53 Comme l'*artefact* et l'artifice, l'art n'est-il pas mensonger par essence ?

54 *Ibid.*, p. 126.

55 *Ibid.*, p. 156.



codes langagiers prescrits à son sexe et à son rang<sup>56</sup>. Parallèlement, Astolphe, s'adressant à sa compagne et non plus à quelque « enivrant<sup>57</sup> » fantasme, emploie la dénomination embourgeoisée de « ma bonne Gabrielle<sup>58</sup> » : vivant au sein du rigoriste entourage d'Astolphe, Gabrielle ne saurait porter les vêtements – masculins ou féminins – qui lui conféraient élégance, beauté et séduction et devient de ce fait une créature ordinaire. Dans ce conte de fées à rebours, la vie de couple marque la fin et non le commencement.

### *L'individu, l'Histoire et la société*

L'œuvre poursuit sa réflexion sur masculin et féminin à travers le rapport qu'entretiennent Astolphe et Gabriel/le à leur propre image. Si le héros – dont l'identité masculine, redisons-le, est un leurre – se montre peu attiré par l'univers des apparences, en revanche la scène au miroir d'Astolphe, saturée par l'auto-complaisance d'un *je* masculin triomphant, poursuit le jeu sandien de renversement des codes sociaux en montrant un esprit masculin tout entier dirigé vers l'admiration béate de son reflet (faut-il rappeler que la figure de Narcisse emprunte des traits masculins ?) et possédé par sa quête de la meilleure manière de le mettre en valeur. Par contraste, se remarquent davantage encore la réserve et la retenue significatives chez Gabriel par le choix d'un costume féminin au luxe discret ainsi que la maladresse touchante, l'humilité et le doute embarrassé que lui inspire sa propre beauté dans « sa » scène au miroir : reproduisant le geste d'Astolphe mais dans une intention radicalement contraire, le personnage « se regarde longtemps en silence » et « reste absorbé devant la glace » :

Mon Dieu ! est-ce moi ? Elle disait que je ferais une belle fille.... Est-ce vrai ? [...] Je dois être sans grâce !... (*Il essaie de faire quelques pas devant la glace.*) Il me semble que ce n'est pas si difficile, pourtant. (*Il essaie de faire jouer son éventail et le brise.*) Oh ! pour ceci, je n'y comprends rien<sup>59</sup>.

56 Chopin « [...] n'aimait ni [le] langage [de Sand] ni ses amis issus du peuple [...] » (Janis Glasgow, « Préface », dans *ibid.*, p. 33).

57 *Ibid.*, p. 121.

58 *Ibid.*, p. 162.

59 *Ibid.*, p. 108. Cette expérience spéculaire de non-reconnaissance de soi nous semble à la fois l'inverse et la préfiguration de celle que fera la Marguerite de Gounod, se découvrant parée des bijoux qu'a ensorcelés Méphistophélès : « Ah ! je ris de me voir, / Si belle en ce miroir ! / Est-ce toi, Marguerite ? / Réponds-moi, réponds vite ! – / Non ! non ! – ce n'est plus toi ! / Non ! non ! – ce n'est plus ton visage ! / C'est la fille d'un roi, / Qu'on salue

Porteurs de la déconstruction sandienne des caricatures sexuées, ces rapports d'Astolphe et de Gabriel à leur image et à leur individualité nous semblent également à réinsérer dans leur contexte historique de production. Apparemment anachronique<sup>60</sup>, la fiction désigne cependant son ancrage dans le présent de l'écriture par les vêtements d'Astolphe et de Gabriel/le. Habillant certes deux personnages d'aristocrates, de tels vêtements viennent éclairer certaines modalités de l'inscription de l'individu dans l'Histoire postrévolutionnaire. Ainsi, le « riche costume de fantaisie » d'Astolphe fait de son attachement au paraître un indice de caractérisation tout en l'historicisant<sup>61</sup>, et par là même exonère quelque peu son apparente gratuité. De même, la description sommaire de ce vêtement, muette sur les tissus et couleurs, suggère moins la profusion luxueuse de l'habit d'Ancien Régime que la préférence alors accordée par l'homme aux ornements<sup>62</sup>, comme en témoigne Astolphe dans le choix et l'essayage minutieux de ses accessoires capillaires et de ses gants. Ce souci du détail évoque aussi, bien entendu, la figure contemporaine du dandy dont Astolphe est à l'évidence l'une des nombreuses évocations littéraires et par laquelle se redéfinit le partage des domaines du

---

au passage ! – / Ah, s'il était ici ! ... / S'il me voyait ainsi ! / Comme une demoiselle, / Il me trouverait belle. *Elle se pare du collier*. Achéons la métamorphose ! / Il me tarde encor d'essayer / Le bracelet et le collier ! *Elle se pare du bracelet et se lève*. Dieu ! c'est comme une main / Qui sur mon bras se pose ! » (*Faust*, musique de Charles Gounod, livret de Jules Barbier et Michel Carré, acte III, scène 1, 1859).

- 60 À cet égard, *Gabriel* indique peut-être chez Sand le « [...] double désir d[e] participer [à l'Histoire] et d'en échapper par le théâtre » (Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions*, *op. cit.*, p. 83).
- 61 « L'identité masculine est largement concernée par cette [mutation de notre civilisation au XIX<sup>e</sup> siècle], car elle avait toujours été fondée sur le pouvoir, désormais accessible à tous, du moins en théorie, par le biais des élections ou des révolutions. Fragilisé, le pouvoir est moins constitutif d'identité masculine. L'attention portée à l'apparence est sans doute une réponse à cette question identitaire » (Jean-Claude Bologne, *Histoire de la coquetterie masculine*, Paris, Perrin, « Pour l'Histoire », 2011, p. 233). Peut-être faut-il aussi considérer dans ce « costume de fantaisie » non seulement un vêtement de carnaval mais encore une référence à l'un des principes esthétiques du romantisme en musique, en littérature et en art, sollicitant l'imagination, l'inventivité, l'originalité.
- 62 « La valeur symbolique donnée à certains détails vestimentaires [...] montre que nous sommes dans un système linguistique associant en un signe immédiatement perceptible un signifiant et un signifié. À une époque qui se méfie de la recherche excessive chez un homme et place l'élégance dans la sobriété, l'utilisation linguistique du vêtement a permis de maintenir une coquetterie qui s'autorise certaines excentricités. L'homme du monde attache désormais plus de prix à la grâce, à la recherche, qu'au luxe réservé aux grands. » (*Ibid.*, p. 240-241).

masculin et du féminin dans la sphère du paraître<sup>63</sup>. Ce « riche » costume dit peut-être enfin la résistance opposée par l'imaginaire sandien au fameux « habit noir » de l'homme postrévolutionnaire<sup>64</sup>. À cet égard, Gabriel, que chacune de ses apparitions en homme montre vêtu de noir<sup>65</sup>, serait moins la recréation de l'individu masculin par l'imaginaire littéraire que la restitution de la réalité des nouvelles apparences masculines<sup>66</sup>.

Si le vêtement d'Astolphe et le vêtement masculin de Gabriel sont convertis par l'écriture en symboles des évolutions de l'Histoire récente, en revanche, à l'aube du « moment socialiste de la décennie 1840<sup>67</sup> [...] », où se précise la dynamique sociopolitique de la fiction sandienne, le vêtement féminin de Gabriel, chargé de toute une imagerie religieuse, vaudrait dénonciation d'une involution de la

---

63 « [...] les dandys [...] veulent pouvoir profiter pleinement des nouvelles valeurs égalitaires et des vertus de l'individualisme, et, par suite, ils revendiquent le droit de pouvoir, comme les femmes, rivaliser de faste et d'élégance. Plus encore que contre l'égalitarisme, c'est donc contre le dimorphisme sexuel qu'ils protestent. Pratiquement, cette protestation [...] passe [...] par un alignement sur les manières féminines quant au soin accordé à la parure. De fait, c'est dans leur relation au vêtement et non dans le vêtement en lui-même qu'ils s'identifient à la femme ». (Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2001, p. 27).

64 « [...] l'importance du motif vestimentaire dans la littérature romantique semble liée pour une large part à la recherche d'exotisme géographique et historique, et de la description pittoresque en général, par lesquelles se trouvent occultées les modes du temps, trop ternes et étriquées. Aussi le motif vestimentaire ne peut-il se comprendre qu'à la lumière de ces modes, et de ce qu'en disent les écrivains. Ils ont souvent fustigé l'uniforme et odieux *habit noir* des hommes [...] ». (Ann-Déborah Lévy-Bertherat, *L'Artifice romantique...*, *op. cit.*, p. 76).

65 Signalée par ce dualisme chromatique, la bisexuation sociale de Gabriel/le n'est pas sans rappeler la bipartition des sexes observée par Musset dans *La Confession d'un enfant du siècle* : « [...] tout d'un coup, chose inouïe, dans tous les salons de Paris, les hommes passèrent d'un côté et les femmes de l'autre ; et ainsi, les unes vêtues de blanc comme des fiancées, les autres vêtues de noir comme des orphelins, ils commencèrent à se mesurer des yeux » (Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, « Folio classiques », Paris, [1973] 1996, p. 28).

66 « Le costume masculin neutre, sombre, austère, a traduit la consécration de l'idéologie égalitaire comme l'éthique conquérante de l'épargne, du mérite, du travail des classes bourgeoises. L'habit précieux de l'aristocratie, signe de fête et de faste, a été remplacé par un costume exprimant les nouvelles légitimités sociales : l'égalité, l'économie, l'effort. » (Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, « Folio essais », [1991] 1999, p. 106).

67 Olivier Bara, « Introduction », dans Olivier Bara (dir.), *Les Amis de George Sand* n° 34, *op. cit.*, p. 25.

condition féminine attribuable notamment à l'influence culturelle et sociale du catholicisme<sup>68</sup>. L'on sait que le XIX<sup>e</sup> siècle « fut par excellence l'époque de la pudibonderie<sup>69</sup> ». Or les réactions de Gabriel dans sa robe de bal disent quelque difficulté à assumer la mise à découvert de son corps jusqu'alors dissimulé sous des vêtements masculins plus fermés. Son malaise est d'abord causé par l'insistance de Périnne :

Si j'osais donner un dernier conseil à Votre Excellence, je lui dirais que son collier de dentelle monte trop haut ; elle a le cou blanc et rond comme celui d'une femme, les épaules feraient bon effet sous ce voile transparent. (*Elle veut arranger le fichu, Gabriel la repoussé*<sup>70</sup>.)

Mais une réticence analogue s'empare du personnage face à lui-même : si sa robe le fait « souffrir » le « gêne » et « l'étouffe », peut-être son inconfort procède-t-il tout autant de l'échancrure du vêtement que de son armature : « Ce costume est indécent... Ces manches sont trop courtes !... Ah ! j'ai des gants !... (*Il met ses gants et les tire au-dessus des coudes*<sup>71</sup>.) ».

Une influence plus concrète du catholicisme se perçoit dans la « couronne de roses blanches<sup>72</sup> » portée par Gabriel lors du bal et la « grande mantille<sup>73</sup>

---

68 « Si la pratique religieuse masculine devient [au XIX<sup>e</sup> siècle] très minoritaire, l'Église compte sur les femmes pour assurer la permanence de son influence. » (Alain Corbin, « L'emprise de la religion », dans Alain Corbin (dir.) *Histoire du corps, op. cit.*, t. 2, p. 53).

69 Henri Zerner, « Le regard des artistes », dans *ibid.*, p. 86.

70 George Sand, *Gabriel, op. cit.*, p. 107. « [...] [A]lors que les jupes s'allongent et se raidissent, la ligne des décolletés s'abaisse toujours davantage, de sorte qu'ils ne se contentent plus de découvrir la gorge, et que les épaules se trouvent largement dénudées par les parures de bal. » (Ann-Déborah Lévy-Bertherat, *L'Artifice romantique...*, *op. cit.*, p. 106).

71 George Sand, *Gabriel, op. cit.*, p. 108. « Le génie du XIX<sup>e</sup> siècle aura été de susciter une pudeur individuelle, libérée du regard de l'autre, de la crainte du châtement ou de la réprobation publique. On est nu à son propre regard. C'est soi-même que l'on offense en attendant à sa pudeur, même seul, même inconsciemment. » (Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, [1986] 2011, « Pluriel », p. 406).

72 George Sand, *Gabriel, op. cit.*, p. 112. « L'effort accompli par les assumptionnistes afin de propager les représentations de la Vierge, le front ceint d'une couronne, laisse clairement percevoir la visée théocratique. » (Alain Corbin, « L'emprise de la religion », dans Alain Corbin (dir.) *Histoire du corps, op. cit.*, t. 2, p. 61).

73 Une mantille est une sorte d'étole dont à l'origine les Espagnoles du XVI<sup>e</sup> siècle recouvraient leur tête et leurs épaules pour assister à la messe. « Les communautés chrétiennes construisent [...] leur identité sur l'assignation de la femme voilée. [Saint] Paul reconnaît

de dentelle blanche » dans laquelle le personnage « s'enveloppe<sup>74</sup> » au retour de ce bal : couronné et enveloppé (auréolé ?) de cette blancheur, celui qui, habillé en homme, n'avait de cesse de se déclarer affranchi de tout ascendant n'est pas loin de se trouver travesti en Vierge<sup>75</sup>, en communiant ou en mariée. Reléguée sinon annulée par la sphère sociopolitique contemporaine, la femme trouverait-elle dans le dogme catholique et ses emblèmes une voie d'affirmation ? Pour toutes celles qu'individus et institutions ignorent ou méprisent, infantilisent ou réifient, arborer son obéissance aux prescriptions cléricales de pudeur et de chasteté constituerait-il le moyen d'une (re)conquête de l'admiration collective ? Tel désir semble traduit chez Gabriel par le langage symbolique à l'œuvre dans la scène où, se rêvant créature angélique, le personnage reconduit certes la fascination romantique pour l'androgynie<sup>76</sup> mais trahit aussi l'identification à une figure mariale décelable dans le fantasme d'un mouvement d'assomption : « Dans mon rêve je n'étais pas une créature de cette terre. J'avais des ailes, et je m'élevais à travers les mondes, vers je ne sais quel monde idéal<sup>77</sup>. »

MARJOLAINE FOREST

---

que la "gloire" de la femme est sa chevelure, gloire ayant ici le sens de reflet de soi, de prestige : en acceptant de porter le voile sur ses cheveux, la femme sacrifie sa valeur à l'identité du groupe. [...] [L]e prestige du discours mâle ne s'obtient que sur le renoncement de la femme au sien propre, le voile fournissant la caution de ce silence. » (Jean-Thierry Maertens, *Le Masque et le miroir. Essai d'anthropologie des revêtements faciaux*, Paris, Aubier, « Étranges étrangers », 1978, p. 157).

74 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 119.

75 « [...] oublier la pesée du catholicisme sur les représentations et les usages du corps serait se condamner à l'incompréhension de la culture somatique de ce XIX<sup>e</sup> siècle, qui fut aussi celui de la mariophonie » (Alain Corbin, « L'emprise de la religion », dans Alain Corbin (dir.) *Histoire du corps*, *op. cit.*, t. 2, p. 54.

76 Pour Alain Corbin, il faut « [...] rappeler l'insistance de la présence du corps de l'ange en ce XIX<sup>e</sup> siècle que l'on dit, trop vite, déchristianisé. [...] Nombre d'institutions d'enseignement sont alors dédiées à l'ange gardien ; une multitude de chromos, d'images pieuses, notamment de celles qui marquent la communion solennelle, d'abondantes illustrations d'ouvrages religieux, l'art des salons, le décor des églises montrent la place obsédante du corps d'un ange aux formes sexuelles imprécises [...] ». (*Ibid.*, p. 62).

77 George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 60. « [...] [L]'Assomption pèse fortement sur les représentations du corps féminin en gloire. [...] Les artistes donnent, le plus souvent, à voir, non pas un corps glorieux s'élevant par lui-même au ciel comme celui du Christ lors de l'Ascension, mais un corps bien humain, intact, non encore transfiguré, enlevé en quelque sorte dans toute sa pesanteur par une cohorte d'anges [...]. » (*Ibid.*, p. 58).



# La mode mise en clichés :

## à propos des romans de George Sand

L'attitude de George Sand vis-à-vis de la mode est marquée par l'ambivalence. La romancière fait attention à sa mise. Certes, elle peut porter des chemises d'homme à Nohant et limiter le budget consacré à la toilette. Néanmoins, chaque saison, elle se fait faire des tenues ou fait reprendre les anciennes selon les tendances du moment. Ce sont, sous la monarchie de Juillet, des canezous, des chemises montant au cou, à boutons de nacre et à manches longues, et des robes boutonnées de haut en bas<sup>1</sup> ; des robes à corsage interchangeable et des cols en broderie<sup>2</sup> sous la Deuxième République ; des crinolines-cages sous le Second Empire<sup>3</sup>. Elle est en relation régulière avec des couturières (Lise Perdiguier, Ursule Jos) qu'elle n'hésite pas à sermonner quand les choses ne vont pas assez vite à son gré, se fournit à Paris plus souvent qu'à La Châtre ou à Bourges, visitant elle-même les boutiques parisiennes chaque fois qu'elle se rend dans la capitale<sup>4</sup>, feuillette la presse de mode<sup>5</sup>. Mais il faut

---

1 Voir la lettre à Mme Gondoüin Saint-Agnan du 23 mars 1830 (George Sand, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, 1979, t. I, p. 619), ainsi que celles à Ursule Jos de 1846 ( ? ) (*ibid.*, t. VII, p. 578) et de mi-mars 1848 (*ibid.*, t. VIII, p. 347).

2 Voir la lettre à Maurice Sand du 20 mai 1852 et celle à Augustine de Bertholdi du 21 septembre 1852.

3 Voir l'Agenda du 19 juillet 1857 et du 7 avril 1864 (George Sand, *Agendas*, éd. Anne Chevereau, Paris, Jean Touzot, 1990-1993).

4 Voir l'Agenda du 28 août 1868 : « J'entre au Louvre pour aller voir les modes ». La correspondance et les Agendas nomment plusieurs magasins parisiens : le Petit Saint-Thomas, les Magasins du Louvre, le Bon Marché, diverses maisons parisiennes (Maison Lassalle, Maison Chevaux Aubertot, Maison Jouvin).

5 On sait, par les Agendas, que Sand s'est abonnée à l'hebdomadaire *Modes Parisiennes* (1843-1880) en 1853 et en 1854. Elle lisait vraisemblablement d'autres revues de mode

se perdre dans les agendas et dans la correspondance intime de la romancière pour prendre la mesure de cet intérêt : le discours officiel le tait.

Sand affecte en effet une distance vis-à-vis des choses de la toilette. Dès les années 1830, la demande de conseils à son amie Mme Gondoüin Saint-Agnan s'accompagne d'auto-ironie ou de justifications. « Je sais quelle soumission aveugle toute âme bien née doit professer à l'égard des suprêmes décisions de la mode, et se coiffât-on d'un pot de chambre, je le ferais certainement de grand cœur pourvu toutefois qu'il fût propre<sup>6</sup> », lit-on dans une de ses lettres. Ailleurs, l'aspirante littéraire s'arme de « réflexions philosophiques<sup>7</sup> » pour justifier ses questions : ce n'est ni coquetterie, ni vanité, ni goût du luxe, mais simple bon sens que de s'enquérir des modes nouvelles quand on sait que l'opinion se fonde sur les apparences. La mode est donc, pour Sand, synonyme de conformisme et de futilité. Elle peut être aussi inconfortable et impudique<sup>8</sup>. Sand demande d'ailleurs des habits « à la mode mais toujours dans le style le plus simple et un peu sévère ainsi qu'il convient à mon rang, à mon âge et à ma dignité personnelle<sup>9</sup> ». La petite gloire qu'elle a pu tirer, dans sa jeunesse, à dire s'habiller en homme pour chasser et monter à cheval à Nohant ou, plus tard, pour aller au spectacle ou à la Chambre des pairs<sup>10</sup>, se mue en une affectation de sagesse dans les lettres de la femme mûre. « Je porte plus de blouses de coutil que de fichus de dentelles, et ma toilette de femme ne ferait pas vivre un chat », écrit-elle à Christine Buloz qui lui demande le nom d'une « habile ouvrière<sup>11</sup> ».

---

car l'Agenda consigne, à la date du 13 février 1860 : « Mme cherche des manches de robes dans toutes sortes de livres illustrés. » L'inventaire de la bibliothèque de Nohant fait état de deux volumes de *Modes* (1853-1860) et du livre 'Amédée de Noé (dit Cham) sur *Les Tortures de la mode*.

- 6 Voir la lettre déjà citée à Mme Gondoüin Saint-Agnan du 23 mars 1830. Dans une autre lettre à la même, elle a cette périphrase ironique : « Je voudrais que ma robe fût à la hauteur du siècle » (*Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 716).
- 7 Lettre à Mme Gondoüin Saint-Agnan du 3 avril 1830 (*ibid.*, t. I, p. 624).
- 8 « Je n'ai jamais pu souffrir l'odeur ambrée des salons, l'éclat des lustres, le supplice du corset, de la robe de bal et des souliers de satin [...]. J'ai été malheureuse à pleurer toutes les fois [...] que j'ai été forcée [...] à montrer mon dos et mes épaules, que par je ne sais quel ridicule instinct de pudeur, j'ai toujours regardé comme n'étant pas du domaine public » (Lettre à Émile Regnault du 18 février 1832, *ibid.*, t. II, p. 37).
- 9 Lettre citée à Mme Gondoüin Saint-Agnan du 23 mars 1830.
- 10 Voir par exemple les lettres à Émilie de Wismes d'avril-mai 1821 (*ibid.*, t. I, p. 62) et juillet 1821 (*ibid.*, t. I, p. 69), à Jules Boucoiran du 4 mars 1831 (*ibid.*, t. I, p. 818), à Adolphe Guérault du 6 mai 1835 (*ibid.*, t. II, p. 880).
- 11 Lettre à Christine Buloz du 24 mars 1838 (*ibid.*, t. IV, p. 376).



En tant qu'elle cristallise les valeurs morales et philosophiques auxquelles s'oppose l'idéal sandien (frivolité et positivisme *versus* sérieux et idéalisme, conformisme *versus* indépendance), la mode est un outil majeur de la pensée des romans de George Sand. Elle départage les anti-héros des héros, quelles que soient leur classe sociale, leur nationalité, leur époque ; plus largement, elle sert de repoussoir aux valeurs défendues par les romans. La mode trouve ainsi naturellement sa place, d'une part, dans le portrait des adversaires, de l'autre, dans la satire du monde et des mondanités, fixées par des images de groupes ou d'individus. Cela implique que le vêtement à la mode soit toujours pris dans une signification morale qui transcende les significations sociales, historiques et psychologiques, et qui prend souvent le pas sur une description matérielle. L'usage de la mode comme système de signification préconstruit, que le roman sandien reconduit, autorise en effet l'économie de la description (le rapport du personnage à la mode relève avant tout du constat : il la suit ou il ne la suit pas). Il conduit, à tout le moins, à une prise de distance qui peut se manifester par l'ironie, par le refus du vocabulaire spécialisé ou encore par l'enserrement dans un regard qui est lui-même mis à distance. Ce sont ces caractéristiques de l'écriture de la mode dans les romans de Sand que l'on voudrait éclairer ici, à partir de deux lieux d'expression de la mode : les portraits et les scènes croquant la société où évolue tel personnage.

### *Mode et portraits*

La mode est un élément récurrent du portrait des anti-héros : mondanité et mode vont de pair et se disent l'un par l'autre. En conséquence, la description vestimentaire est concise et ironique.

Prenons, dans *Valentine*, le portrait le plus détaillé de l'époux de l'héroïne : « M. de Lansac était un dandy régulièrement beau, parfaitement spirituel, parlant au mieux, riant à propos, ne faisant jamais rien hors de place ; son visage ne faisait jamais un pli, pas plus que sa cravate ; sa toilette, on le voyait dans les plus petits détails, était pour lui une affaire aussi importante, un devoir aussi sacré que les plus hautes délibérations de la diplomatie. [...] [I] ne possédait pas une volonté individuelle<sup>12</sup>. » Le portrait est construit sur un rapprochement entre les habitudes vestimentaires et sociales, avec une série de traits communs (l'apprêt, la platitude, l'attendu). L'ironie découle de ce

12 George Sand, *Valentine*, dans *Romans 1830*, Paris, Presses de la cité, « Omnibus », 1991, p. 255 (à vérifier).

parallélisme hyperbolique souligné par le style (« un pli ») : la mode fournit le lexique pour caricaturer un caractère.

Être à la mode, c'est indissociablement avoir les vêtements attendus et les idées, les attitudes attendues. « M. de La Marche, lit-on dans *Mauprat*, était un jeune seigneur tout à fait à la mode de son époque. Épris de philosophie nouvelle, grand voltairien, grand admirateur de Franklin [...] » et, par ailleurs, « délicat », avec ses « beaux habits<sup>13</sup> ». La mode est un portrait moral, le caractère de ceux qui n'en ont point. Ainsi, dans *La Dernière Aldini*, Léléo peut-il attribuer à Hector, autre jeune homme « mis à la dernière mode », cousin et prétendant de la Grimani, « un air aussi surpris que possible pour un homme parfaitement cravaté<sup>14</sup> » (où l'on aurait attendu : « parfaitement éduqué »). Se fonde alors une physiognomonie proprement sandienne. Le vocabulaire de la mode décrit à la fois le physique et le moral. On n'est pas étonné d'entendre parler de M. de La Marche comme d'« un mannequin sans âme<sup>15</sup> » ou d'apprendre que, dans *Pauline*, Montgenays, le séducteur de l'héroïne qui jamais n'a vu « un homme aussi bien frisé, cravaté, chaussé et parfumé », est « un homme à la mode<sup>16</sup> » c'est-à-dire demandé dans tous les salons, et doté de « toutes ces coquetteries de la politesse du monde<sup>17</sup> ». On n'est guère plus surpris d'apprendre qu'Horace, héros du roman éponyme, « avait nourri en lui-même un tel besoin de paraître avec tous ses avantages, qu'il était toujours habillé, paré, reluisant, au moral comme au physique<sup>18</sup> ».

Quelquefois, le lien entre mode et morale est déplié plutôt que construit par l'ironie. C'est le cas dans un conte de fées comme *Le Château de Pictordu*, dont les jeunes lecteurs ne sont pas censés maîtriser les figures de style. Il y est dit de madame Laure : « Elle n'était point naturellement sottre, mais elle était si jolie, si jolie, qu'elle n'avait jamais trouvé le temps de réfléchir et de s'instruire<sup>19</sup>. » Sand abandonne l'ironie par égards pour certains personnages qu'elle ne veut pas condamner totalement. C'est le cas de Camille, la sœur de Caroline de Saint-Geneix, héroïne du *Marquis de Villemer*<sup>20</sup>.

13 George Sand, *Mauprat*, dans *ibid.*, p. 1088.

14 George Sand, *La Dernière Aldini*, dans *Vies d'artistes*, Paris, Presses de la cité, « Omnibus », 1992, p. 176.

15 George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 1132.

16 George Sand, *Pauline*, dans *Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 290.

17 *Ibid.*, p. 288.

18 George Sand, *Horace*, dans *Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 319.

19 George Sand, *Contes d'une grand-mère*, Paris, Flammarion, « GF », 2004, p. 21.

20 « Mesdemoiselles de Saint-Geneix profitèrent très différemment de leur élégante éducation. Camille, la cadette [...] aime le luxe avec passion [...]. Douce, aimante, mais

Quoi qu'il en soit, dans ce contexte où la mode est conformité à l'usage, toute description est superflue. On aura pu constater, dans les exemples donnés plus haut, l'absence de description d'ensemble. La mode se dit par des périphrases (M. de La Marche a de « beaux habits » ; Hector est « mis à la dernière mode ») ou par un détail (la cravate pour Hector et Lansac, à quoi s'ajoutent le parfum et les cheveux frisés pour Montgenays) : être à la mode, c'est se soucier du détail, mais la synecdoque dit aussi la futilité de ces minuties et, en ce sens, rejoint l'allégorie. La focalisation s'accompagne d'ailleurs d'une adjectivation : « homme parfaitement cravaté », « homme frisé, cravaté, chaussé et parfumé ». L'effet réifiant du procédé est mis au service du merveilleux dans *La Reine Coax*, où Marguerite confond, dans un rêve, son cousin Mélidor de Puypercé (« un grand jeune homme blanc, rose, frisé, poudré à la mode de ce temps-là, en bel uniforme bleu de ciel tout galonné d'argent<sup>21</sup> ») avec son cygne préféré.

Quand la description de l'extérieur précède celle du caractère et qu'il s'agit donc seulement de signifier la mode, les éléments mentionnés sont archétypaux. La toilette à laquelle Athénaïs met la dernière main quand s'ouvre *Valentine* est sobrement dite « plus riche qu'élégante<sup>22</sup> ». On peut reconstituer à peu près sa tenue en mettant bout à bout des éléments mentionnés dans la scène : une robe de tulle, une ceinture de moire à boucle d'or, les cheveux crêpés sous un chapeau. Mais l'image qui s'impose, par son caractère synthétique, à l'esprit du lecteur est celle qui se forme dans l'esprit du personnage de Bénédicte : « aller danser au soleil et à la poussière avec une robe de bal, des souliers de satin, un cachemire et des plumes<sup>23</sup> ! ». Une telle tenue pourrait figurer dans un conte de fées. L'archétype domine encore dans cette appréciation de la toilette du Piccinino : « quoiqu'il fût mis à la dernière mode et avec une recherche qui frisait le mauvais goût, il semblait gêné dans ses habits, comme un homme qui n'aurait jamais porté un frac noir et des chaussures fermées<sup>24</sup> ». Ingrédients convenus d'une toilette de soirée.

---

médiocrement intelligente, elle n'apprit qu'à être une fille accomplie dans sa tournure, dans sa toilette, dans ses manières [...]. Caroline tenait davantage de sa mère, qui avait été une personne énergique et sérieuse » (George Sand, *Le Marquis de Villemer*, Clermont-Ferrand, De Borée, 1991, p. 44).

21 George Sand, *Contes d'une grand-mère*, *op. cit.*, p. 97.

22 George Sand, *Valentine*, *op. cit.*, p. 195.

23 *Ibid.*, p. 198.

24 George Sand, *Le Piccinino*, Paris, Calmann Lévy, 1886, p. 79.

La mode peut d'ailleurs être signifiée autrement que par le vêtement, même non décrit. Erneste est posée en « mondaine au fond de l'âme<sup>25</sup> » par son accointance avec les couturières et les coiffeuses et par sa lecture du journal des modes. Léonie d'Arglade, qui joue la frivole dans *Le Marquis de Villemer*, parle chiffons. Quand, au contraire, les habitudes vestimentaires sont explicitées, comme pour Horace, la distanciation s'affiche par le vocabulaire utilisé, qui tient à distance celui de la presse de mode :

Il était habillé avec une sorte de recherche. Il avait un tailleur sans réputation et sans notions de la vraie *fashion*, mais qui avait l'esprit de le comprendre et de hasarder toujours avec lui un parement plus large, une couleur de gilet plus tranchée, une coupe plus cambrée, un gilet mieux bombé en plastron qu'il ne le faisait pour ses autres jeunes clients. Horace eût été parfaitement ridicule sur le boulevard de Gand ; mais au jardin du Luxembourg et au parterre de l'Odéon, il était le mieux mis, le plus dégagé, le plus serré des côtes, le plus étoffé des flancs, le plus *voyant*, comme on dit en style de journal des modes. Il avait le chapeau sur l'oreille, ni trop ni trop peu, et sa canne n'était ni trop grosse ni trop légère. Ses habits n'avaient pas ce moelleux de la manière anglaise qui caractérise les vrais élégants ; en revanche, ses mouvements avaient tant de souplesse, et il portait ses *revers* inflexibles avec tant d'aisance et de grâce naturelle, que du fond de leurs carrosses ou du haut de leurs avant-scènes, les dames du noble faubourg, voire les jeunes, avaient pour lui un regard en passant<sup>26</sup>.

Prise ou non dans un portrait moral, la description de la mode semble indissociable de l'ironie. En témoignent, hors des portraits, les images autonomes de toilettes ; images que l'on qualifiera, malgré l'anachronisme, de *clichés de modes* : l'expression, avec sa connotation d'instantanéité, nous semble plus appropriée que celle de *gravures de modes*.

### *Scènes de société*

Deux types de scènes, en particulier, mettent en action des personnages à la mode : les bals et les réunions mondaines (visites du matin ou de l'après-midi, réceptions). À ces occasions, des clichés de toilettes sont proposés, clichés de

25 George Sand, *Mademoiselle Merquem*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1996, p. 27.

26 George Sand, *Horace*, *op. cit.*, p. 319.

groupe ou individuels. Le plus souvent, ces clichés servent soit à caricaturer le monde (et, dans ce cas, on pourrait encore parler de portrait), soit à caractériser une toilette, à signifier la mode. Ils sont alors peu détaillés. Ils peuvent aussi servir plus directement une caricature de la mode ; la tendance est alors au développement hyperbolique. Dans tous les cas, le cliché est pris dans l'ironie.

Les clichés de groupe, peu détaillés et caricaturés, participent à la peinture d'un portrait du monde. En ce sens, la mode nourrit la toile de fond uniforme chargée de faire ressortir, par contraste, la singularité du héros ou de l'héroïne, qui réside pour une part dans sa simplicité vestimentaire. Les scènes de société, en ce qu'elles sont l'occasion de confronter deux morales opposées, ont effectivement un rôle stratégique dans la définition du personnel romanesque et occupent une place décisive dans les romans (de telles scènes interviennent souvent en début de texte ou au moment où se précipite l'intrigue amoureuse).

Les premières pages d'*Indiana* renferment une scène de bal qui a cette fonction de caractériser l'héroïne. Raymon est de retour dans le monde après sa rupture avec Noun ; il évolue dans la foule des convives et la narration suit son regard : « Il regardait ces femmes si brillantes aux lumières ; il écoutait leur entretien délicat et fin ; il entendait vanter leurs talents ; et dans ces merveilles choisies, dans ces toilettes presque royales, dans ces propos exquis, il trouvait partout le reproche d'avoir dérogé à sa propre destinée<sup>27</sup>. » La toilette est partie prenante du portrait du monde. On note le convenu des adjectifs, qui sont interchangeable, se prêtant à décrire les toilettes comme les discours, et mettent ainsi toute chose sur le même pied, celui du poncif. Ce parallélisme se concrétise parfois dans l'hypallage (« les plis ondoyants de cette foule parée<sup>28</sup> »). Dans cette perspective, la mode se dit nécessairement dans des termes très généraux (« toilettes presque royales », « femmes brillantes », « foule parée »). Seuls les accessoires sont mis en évidence. Les plumes sont le plus souvent mentionnées, comme prêtant à la caricature. Une image d'oiseau s'impose à l'esprit du lecteur avec une phrase comme celle-ci : « Deux ou trois jeunes femmes avancèrent leurs jolies têtes chargées de fleurs pour entendre ce que disait le colonel<sup>29</sup>. »

27 George Sand, *Indiana*, dans *Romans 1830*, *op. cit.*, p. 28.

28 *Id.*

29 *Ibid.*, p. 27. Les images de bal évoquées dans la suite du roman filent la métaphore du volatile : « De ravissantes apparitions passèrent dans ses rêves ; des chevelures chargées de fleurs, des épaules de neige enveloppées de boas de cygne, des corsages souples emprisonnés dans la mousseline ou le satin : ces attrayants fantômes agitèrent leurs ailes de gaze [...] » (*Ibid.*, p. 140). On trouve confirmation de cette image dans *La Marquise*

Cette image du monde est la scène où se meut Indiana, sur laquelle Raymon arrête son regard : « Les honneurs de la soirée étaient en ce moment pour une jeune femme [...] qui, par la nouveauté de son apparition dans le monde, jouissait du privilège de fixer l'attention. La simplicité de sa mise eût suffi pour la détacher en relief au milieu des diamants, des plumes et des fleurs qui paraient les autres femmes<sup>30</sup>. » Suit une description de la toilette de l'héroïne. Le système descriptif (réduction de la mise et de la personne à l'accessoire ; logique de la distinction) est opérationnel pour la seconde image de bal : « La première chose qu'il vit au bal, ce fut l'orgueilleuse aigrette de la vieille marquise. En vain il chercha autour d'elle la robe blanche d'Indiana<sup>31</sup>. »

On trouverait dans *Mauprat* des scènes similaires, tant sur le plan du contenu que de la fonction : les réunions mondaines à Paris et le procès de Bernard. Le héros ne peut prendre la mesure de la valeur d'Edmée qu'en la comparant aux femmes du même rang. Un séjour à Paris le met à même de faire cette comparaison. La description de la toilette parisienne est réduite à l'impression négative du personnage : Bernard se dit « extrêmement choqué [...] du ton et de la tenue de ces femmes si vantées » et de la « courtoisie des regards, de la toilette<sup>32</sup> ». Tout ce beau monde – ou un autre – participe à son procès. On retrouve, pour le décrire, l'imprécision de la généralisation ainsi que la métaphore animale : « un grand nombre de femmes, appartenant à la noblesse et à la finance, étalaient aux tribunes de brillantes toilettes [...].

---

à propos de la mode du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Avec tout cet attirail de plumes, d'étoffes et de fleurs, une femme était forcée de mettre une sorte de lenteur à tous ses mouvements. J'en ai vu de fort blanches qui, lorsqu'elles étaient poudrées et habillées de blanc, traînant leur longue queue de moire et balançant avec souplesse les plumes de leur front, pouvaient, sans hyperbole, être comparées à des cygnes. C'était, en effet, quoi qu'en ait dit Rousseau, bien plus à des oiseaux qu'à des guêpes que nous ressemblions. » (George Sand, *La Marquise*, dans *La Marquise, Lavinia, Metella, Mattea*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2002, p. 20). Voir aussi, à propos de l'adjectif « empanaché » que l'on rencontrera plus loin, ce qui est dit de la princesse Veneranda dans un autre texte ironique de Sand : « Elle avait conservé le goût fantasque qui présidait à sa parure et qui caractérise les femmes grecques lorsqu'elles sont dépaysées, et qu'elles veulent entasser sur elles les ornements de leur costume avec ceux des autres pays. Veneranda avait en ce moment sur la tête un turban, des fleurs, des plumes, des rubans, une partie de ses cheveux poudrée et une autre teinte en noir. Elle essayait d'ajouter des crépines d'or à cet attirail qui ne la faisait pas mal ressembler à une des belettes empanachées dont parle La Fontaine. » (George Sand, *Mattea*, dans *ibid.*, p. 285).

30 George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 28.

31 *Ibid.*, p. 35.

32 George Sand, *Mauprat*, *op. cit.*, p. 1129.

Les hommes à la mode du pays se dandinaient aux bancs d'honneur<sup>33</sup> ». On mesure la singularité de Patience, qui laisse tomber la chemise, à l'aune de cette scène du monde à mi-chemin entre le spectacle (merveilleux ou fantastique<sup>34</sup>) et la volière.

De roman en roman, on retrouve alors une image convenue du monde : « têtes fleuries et emplumées » (*Cora*), « femmes bigarrées et empanachées » (*Gabriel*), « vieilles femmes très empanachées et très fardées » (*Malgrétout*) ; « femmes en grande toilette » (*Flavie*) ; « groupes étincelants », « parures merveilleuses » (*Le Piccinino*) ; femmes aux « ailes de papillons » dans « la plus merveilleuse toilette » ; « hommes bien mis » (*Mademoiselle Merquem*) ; « femmes plâtrées », « belles dames en robes de satin » (*Le Marquis de Villemer*)<sup>35</sup>. La description n'est jamais individualisée : ainsi, dans *Le Piccinino*, le regard de Michel, qui examine une à une les danseuses du bal organisé par la princesse Agathe, n'est pas transcrit dans son contenu<sup>36</sup>.

Quand la description touche l'un des protagonistes du roman, les choses sont un peu différentes. La toilette, décrite séparément, et n'étant ni le portrait d'un caractère ni celui d'une foule, échappe à la symbolisation. Deux cas de figures sont possibles. Soit la description se cantonne dans la vague périphrase : « L'unique toilette que, par un reste d'aristocratie incurable, il avait courageusement apportée sur ses épaules dans un sac de voyage, à travers les défilés de l'Etna, était à la mode et de bon goût<sup>37</sup> » (*Le Piccinino*) ; « Philippe endossa un habit noir de la meilleure coupe et mit une cravate éblouissante<sup>38</sup> »

33 *Ibid.*, p. 1208.

34 Pour le condamné, ces femmes sont des « spectres de femmes coiffées de fleurs » (*Ibid.*, p. 1215).

35 Respectivement : George Sand, *Cora*, dans *Romans divers*, Paris, Hetzel, Librairie Blanchard, 1852, p. 403 ; George Sand, *Gabriel*, Paris, Des femmes, 2004, p. 112 ; George Sand, *Malgrétout*, Grenoble, L'Aurore, 1992, p. 158 ; George Sand, *Flavie*, Paris, Calmann Lévy, 1882, p. 28 ; George Sand, *Le Piccinino*, *op. cit.*, p. 77 et p. 97 ; George Sand, *Mademoiselle Merquem*, *op. cit.*, p. 29 ; George Sand, *Le Marquis de Villemer*, Clermont-Ferrand, De Borée, 1991, p. 79.

36 Le monde est si stéréotypé que sa représentation peut même être éludée. Voir la transcription au style indirect des pensées de Stephen sur Anicée : « D'autres fois, quand il la comparait aux autres femmes du monde, il avouait qu'avec sa robe blanche ou gris de perle à larges plis et à larges manches, ses beaux cheveux bruns noués et relevés comme au hasard, elle arrivait, on ne savait comment, à être toujours la plus richement habillée et la plus heureusement coiffée. » (George Sand, *La Filleule*, Paris, Michel Lévy frères, 1876, p. 61).

37 George Sand, *Le Piccinino*, *op. cit.*, p. 130.

38 George Sand, *Marianne*, Saint-Malo, Pascal Galodé, 2008, p. 96.

(*Marianne*) ; « elle s'occupa toute la matinée de préparer une ravissante toilette » ; « Elle partit munie de ses plus étourdissantes toilettes<sup>39</sup> » (*Malgrétout*). Il s'agit alors simplement de caractériser un vêtement ou une garde-robe, de signifier la mode. Soit la description se fait hyperbolique, comme dans ces exemples tirés du *Marquis de Villemér*, d'*Horace* et de *Cora* :

Le duc, magnifiquement vêtu en Turc, costume du matin, causait avec son frère le marquis, dont il recevait la visite matinale dans son splendide appartement de la rue de la Paix.

La vicomtesse songea toute la nuit aux trois toilettes qu'elle ferait le lendemain. D'abord elle apparut dès le matin sur le perron, en robe de chambre si blanche, si fine, si flottante, qu'elle rappelait Desdemona chantant la romance du Saule. Puis, pendant qu'on apprêtait les chevaux, elle se costuma en amazone du temps de Louis XIII, risquant une plume noire sur l'oreille, qui eût été de mauvais goût au bois de Boulogne, et qui était fort piquante et fort gracieuse au fond des bois de Chailly. Au retour de la chasse, elle fit une toilette de campagne d'un goût exquis, et se couvrit de tant de parfums qu'Horace en eut la migraine.

[Il s'agit de la description de l'« habit complet dans le dernier goût » que se fait confectionner le héros narrateur, vu par des jeunes filles de province.] [...] le collet raide et volumineux était d'un goût exquis, les basques courtes et cambrées avaient une grâce parfaite, le gilet parsemé de gigantesques rosaces était d'un éclat sans pareil ; la cravate inflexible, croisée avec une rigueur systématique, était un chef-d'œuvre d'invention ; la manchette et le jabot terrible couronnaient l'œuvre<sup>40</sup>.

Si le vêtement oriental est très à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est en tant que toilette de soirée et non de matinée ; en outre, l'emprunt concerne une ou plusieurs pièces (robe, châle, etc.) mais non un « costume » entier : il n'est pas question de se déguiser<sup>41</sup>. Les toilettes de la vicomtesse de Chailly relèvent elles aussi de l'hyperbole par le déguisement (à la Desdémone, à la Louis XIII,

39 George Sand, *Malgrétout*, *op. cit.*, p. 73 et 157.

40 Respectivement : George Sand, *Le Marquis de Villemér*, *op. cit.*, p. 60 ; George Sand, *Horace*, *op. cit.*, p. 482 ; George Sand, *Cora*, *op. cit.*, p. 403.

41 Voir Octave Uzanne, *Les Modes de Paris. Variations du goût et de l'esthétique de la femme. 1797-1897*, Paris, L. Henry May, 1898.



à la campagnarde) et l'excès de parfums. Dans *Cora*, l'antiphrase s'ajoute à l'hyperbole pour faire la « caricature[s] de *fats parisiens* et d'*incroyables*<sup>42</sup> ». De tels clichés sont des satires directes de la mode.

### *En-deçà du cliché*

On trouverait pourtant des cas, chez Sand, où le cliché de mode échappe à la fois à la caractérisation morale des personnages ou des foules et à la satire de la mode. Sand utilise parfois la description réaliste pour caractériser des mœurs. Quand la mode est étrangère ou populaire, l'intérêt ethnographique prime sur le jugement moral ; on a alors une description plus précise et plus objective<sup>43</sup>. D'ailleurs, suivre la mode, quand on est du peuple, n'est pas nécessairement une tare morale : cela peut être au contraire un indice de sensibilité au beau et donc d'éducation (c'est le cas pour Geneviève, la Petite Fadette et Tonine, mais non pour Brulette qui doit troquer ses belles toilettes contre des robes grises pour être prise au sérieux). Mais il n'est pas besoin de sortir du cadre de notre sujet : c'est aussi le cas des mœurs des hautes classes. On a cité déjà la description de la garde-robe d'Horace. *Pauline*, autre roman sur la province, renferme un développement sur la toilette parisienne qui ne serait pas déplacé dans un roman de Balzac, au point qu'on peut y voir le pastiche d'un certain discours littéraire qui s'attarde sur le vêtement pour caractériser par lui ses personnages. Au dîner de son amie Pauline, Laurence porte, nous dit-on, « une parure très simple, mais d'un goût exquis et d'une

42 « J'avoue que ce n'est pas un des moins brillants souvenirs de ma jeunesse que mon entrée triomphante dans ce bal, serré dans mon habit neuf, froissé par les baleines dorsales de mon gilet, vexé par le rigorisme de mes entourures [...] », ajoute le narrateur (George Sand, *Cora*, *op. cit.*, p. 403). On pourrait aussi citer l'exemple de Flavie au dîner de lady Rosemonde : « J'étais donc très belle, tout en guipure et en rubans, de la tête au pied, avec dix aunes de jupe, et il n'y a rien qui repose comme cela. » (George Sand, *Flavie*, *op. cit.*, p. 29).

43 La toilette de Geneviève, qui est celle de la grisette parisienne, est décrite exactement (robe de percale ample et flottante, tablier de satin noir ou de foulard, petit bonnet parisien à ruche courte et serrée, étroits souliers de prunelle à cothurnes rigidement serrés, petit bonnet parisien à ruche courte et serrée) ; celle de la Petite Fadette aussi, qui utilise un vocabulaire typique (« dressage », « orillons », « cayenne », « bavousette », etc.). Celle de Tonine, par contre, inspirée de l'élégance des hautes classes, se cantonne dans la généralité : « de ses fréquentes promenades à la ville haute, elle avait conservé, par souvenir, le sentiment d'une certaine élégance ; sa pauvre petite robe était coupée par elle d'une façon plus gracieuse que celle des autres, et on n'y voyait jamais un trou ni une tache » (George Sand, *La Ville Noire*, Clermont-Ferrand, De Borée, 2007, p. 68).

fraîcheur merveilleuse ». Qualification bien sandienne par son laconisme et son enfermement dans une quasi-tautologie. Mais la voix narrative continue :

Pauline ne pouvait comprendre qu'on pût avec si peu de temps et de soin se métamorphoser ainsi en voyage, et l'élégance de son amie la frappait d'une sorte de vertige. Les dames de la ville s'étaient flattées d'avoir à critiquer cette toilette et cette tournure qu'on avait annoncées si étranges ; elles étaient forcées d'admirer et de dévorer du regard ces étoffes moelleuses négligées dans leur richesse, ces coupes élégantes d'ajustements sans roideur et sans étalage, nuance à laquelle n'arrivera jamais l'élégante de petite ville, même lorsqu'elle copie exactement l'élégante des grandes villes ; enfin toutes ces recherches de la chaussure, de la manchette et de la coiffure, que les femmes sans goût exagèrent jusqu'à l'absurde, ou suppriment jusqu'à la malpropreté<sup>44</sup>.

Satire des mœurs ou du discours littéraire qui les prend pour objet ? Toujours est-il que la description existe. Autre cliché dans un autre roman de contrastes sociaux, *Teverino* : « Il n'y avait dans la valise de Léonce que des habits du matin, de quoi suffire à une charmante toilette de campagne, vestes légères et bien coupées, cravates de couleurs fines et d'un ton frais, linge magnifique, pantalons d'été en étoffes de caprice, souliers vernis, guêtres de casimir clair à boutons de nacre<sup>45</sup>. » Il est vrai que le ton du roman est celui de la fantaisie, qu'une telle description nourrit.

D'autres circonstances amènent une inflexion des instruments de description et donc des images de la mode dans les romans de Sand : ainsi, lorsque la toilette est prise dans le regard d'un personnage mondain et/ou amoureux. Ces regards sont curieux et ils détaillent sans jugement moral, par conséquent sans déformation ironique. La condamnation morale de la mode est alors indirecte, elle réside dans le défaut de jugement de celui qui admire une chose si futile : pour le lecteur sandien, une telle vision en dit long. Écartons les cas où le point de vue du narrateur est en décalage avec son caractère, comme dans ce passage déjà cité de *Flavie* où la frivole jeune fille exprime par ce qui sonne comme une antiphrase son ravissement d'être dans une robe « tout en guipure et en ruban, avec dix aunes de jupe ». L'ironie vis-à-vis de la mode est manifestement devenue un automatisme chez Sand.

<sup>44</sup> George Sand, *Pauline*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>45</sup> George Sand, *Teverino*, dans *Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 613.

La plupart du temps, toutefois, la romancière évite l'in vraisemblance. *Leone Leoni*, *Flamarande* et *Valvèdre* renferment des clichés de mode : Juliette en robe de velours violet avec un boa et un petit manchon d'hermine, le visage encadré par un chapeau de satin blanc, les bas de soie violets eux aussi ; la comtesse de Flamarande en peignoir à dentelles blanc avec des nœuds de moire rose pâle ; Alida de Savignac en veste de cachemire à broderie avec manchettes à dentelles ou, dans les yeux de Moserwald, en robe de soie bleu pâle à ornements blancs, les cheveux bouclés. Reste que ces vignettes sont colorées par l'époque du récit plus qu'elles ne la colorent : il serait difficile de reconnaître, à partir des toilettes de Juliette et d'Alida, la mode de la décennie 1830, ou celle de 1846 à partir de la toilette de Mme de Flamarande<sup>46</sup>. Même dans les images les plus proches du cliché de mode, dans les images qui échappent au regard clivant d'une instance moralisatrice, on ne retrouve ni le lexique ni les détails présents dans les écrits intimes de la romancière.

Les connotations que Sand attribue à la mode sont mises au service, dans ses romans, du portrait des personnages mondains ou positivistes et du portrait du monde. La prise de distance vis-à-vis de la mode dépasse toutefois la condamnation de la mondanité. Dans la tendance à substituer à la gravure de modes des clichés sur la mode se joue donc peut-être aussi autre chose ; un souci, ou un réflexe, de tenir à distance de sa personne et de son autorité d'écrivain une étiquette sexuée ; un désir d'échapper à l'image de la « marchande de modes » dont Stendhal affubla la romancière dans les *marginalia* de *Lucien Leuwen*<sup>47</sup>.

LAETITIA HANIN

46 Celle de Juliette est sans doute la plus caractéristique. Voir Octave Uzanne, *Les Modes de Paris. 1797-1897*, op. cit.

47 L'expression est utilisée en regard de deux passages de descriptions vestimentaires que Stendhal se propose de corriger à l'aide des romans de Sand (voir l'article de Henri-François Imbert, « Stendhal et la marchande de modes, de *Valentine* à *Lucien Leuwen* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1976, n° 28, p. 331-345). Les passages en question montrent du reste que Stendhal cherchait chez Sand, non pas des images de modes, mais un imaginaire du vêtement : c'est la robe de chambre « magnifique et bizarre » de Lucien et la « simple robe blanche » de Mme de Chasteller au bal de Marcilly qui lui posent problème



Jugues Del. Rome.

1816

# « Dans l'œil de l'autre » :

## vêtement relationnel et dynamique dans *Indiana* de George Sand

Dans nombre de romans du XIX<sup>e</sup> siècle, les vêtements possèdent une fonction narrative. *Indiana* (1832) de George Sand n'échappe pas à la règle. Certains des vêtements présents dans le roman ancrent par exemple le récit dans le temps et dans l'espace<sup>1</sup> : en France et dans l'île Bourbon, durant la fin de la Restauration et au début de la monarchie de Juillet ; il en va également du vitichoura<sup>2</sup> que porte Indiana au Lagny,<sup>3</sup> ainsi que des légères robes blanches<sup>4</sup> qu'elle porte à l'île Bourbon, compatibles avec le climat tropical de l'île. D'autres vêtements ou accessoires servent l'intrigue, comme, par exemple, la chaussure « humide et fangeuse<sup>5</sup> » de Noun qui atteste de sa relation amoureuse avec Raymon et calme ainsi les angoisses du colonel Delmare. Certaines tenues caractérisent les personnages lors de leur apparition dans le roman : Ralph, par exemple, frappe dès le début d'*Indiana* par « la rigoureuse élégance de son costume de chassé<sup>6</sup> » qui annonce son rang et son style britannique et lui servira de seconde peau presque tout au long du roman.

---

1 Sur la valeur indiciaire du vêtement dans le roman sandien, voir Béatrice Didier, « Société rurale, société urbaine chez George Sand », *Cahiers de l'Association des études françaises*, 1994, vol. 46, n° 1, p. 80-81.

2 Sur le vitichoura, voir François Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours* [1965], Paris, Flammarion, 1996 (nouvelle éd. mise à jour), p. 334.

3 Toutes les mentions de pages réfèrent à George Sand, *Indiana*, avant-propos et notes de Jean Fuzier, Paris, Delmas, 1948, p. 66. (éd.moderne ?)

4 *Ibid.*, p. 190, 236, 240 et 248.

5 *Ibid.*, p. 29.

6 *Ibid.*, p. 13.

Or, au-delà de ces catégories analytiques – et c’est plus intéressant –, dans *Indiana*, le vêtement acquiert un rôle capital et particulier dans le cadre des relations entre les personnages : il éclaire leur psychisme, caractérise leurs interactions et raconte l’histoire de leurs relations. Dans le présent article, l’accent sera mis sur l’usage du vêtement par le personnage comme continuité de la perception qu’il se fait de lui-même, comme mode d’être-au-monde<sup>7</sup>. De plus, comme le souligne Daniel Roche, le code d’interprétation de la tenue structure la réalité du spectacle social, il impose « une grammaire de reconnaissance dans les relations quotidiennes ordinaires et extraordinaires<sup>8</sup> ». La vision de soi dans l’œil de l’autre régit ainsi le choix du vêtement par le personnage et son anticipation du déchiffrement qu’en fera autrui. Pour souligner la part du vêtement dans ce que nous nommerons la *dynamique relationnelle*<sup>9</sup>, le thème sera présenté à travers les relations qui se tissent entre les personnages du roman : Noun / Raymon ; Indiana / Raymon ; Indiana / Delmare, etc.

### *Noun / Raymon*

La première rencontre de Noun et de Raymon a lieu lors d’une fête champêtre. Elle y est vêtue de ses vêtements quotidiens, tablier blanc et madras ; la mention de ceux-ci n’est pas gratuite, mais indique simultanément sa profession et son origine : le tablier blanc désigne la domesticité et le madras<sup>10</sup> drapé sur sa tête évoque sa créolité. « C’était ainsi qu’il l’avait vue pour la première fois à cette fête de village où il avait fendu la presse des curieux pour l’approcher, et où il avait eu le petit triomphe de l’arracher à vingt rivaux<sup>11</sup>. » La question vestimentaire est ici capitale : l’exotisme de Noun éclate aux yeux de tous et attise la curiosité. Si Noun avait été habillée

7 Marie-Pierre David, *Le Rôle attribué à l’altérité derrière l’acte de gérer son apparence au moyen d’objets de mode et/ou de luxe: un horizon intentionnel*, mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, 2012, p. 151.

8 Daniel Roche, *La Culture des apparences : une histoire du vêtement (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Fayard, 1989, p. 119.

9 Sur la part du vêtement dans les rapports humains, voir Olivier Burgelin, « Barthes et le vêtement », *Communication*, vol. 63, n°1, 1996, p. 81-100.

10 Le madras est un tissu en soie et coton aux couleurs vives. Son nom provient de la ville de Madras, où cette étoffe était fabriquée. Des créoles s’en servaient comme coiffure, un carré de cette étoffe noué sur la tête.

11 *Indiana*, p. 34.

comme toute autre femme, Raymon ne l'aurait pas remarquée et n'aurait certainement pas fait l'effort de l'arracher à d'autres.

Passé ce moment initial, le regard de Raymon métamorphose la créole ; au début de leur liaison, quand il fait l'effort d'aller la retrouver, il la perçoit sous des traits nobles, ceux d'une élégante châtelaine :

l'hiver n'eut pas de glace, la nuit point de dangers, le remords pas d'aiguillons qui pussent l'empêcher de traverser l'angle de la forêt pour aller trouver la créole [...]. Noun, en déshabillé blanc, parée de ses longs cheveux noirs, était une dame, une reine, une fée ; lorsqu'il la voyait sortir de ce castel de briques rouges, édifice lourd et carré du temps de la Régence, qui avait une demi-tournure féodale, il la prenait volontiers pour une châtelaine du Moyen Âge<sup>12</sup>.

De nombreux chercheurs se sont penchés sur l'origine « raciale » du personnage de Noun<sup>13</sup>. Selon Doris Kadish, celle-ci n'est pas claire<sup>14</sup>. Pour d'autres, au contraire, il est certain qu'elle est noire<sup>15</sup>. Les cheveux de Noun, « d'un noir nègre » et « d'une nature indienne<sup>16</sup> », appuieraient cette hypothèse. Cependant, la capacité de Raymon à l'imaginer châtelaine, indiquerait, au contraire qu'elle est blanche. Manifestement, Sand entretient l'équivoque sur cette question<sup>17</sup> ; et que Noun soit noire, métisse ou blanche, elle condense en un seul être une altérité multiple : le féminin, l'exotique, l'étranger et la domesticité.

Nonobstant, quand Noun rejoint Raymon chez lui, vêtue de ses vêtements d'origine, l'image médiévale et romantique se désintègre immédiatement :

---

12 *Ibid.*, p. 33-34.

13 Émilie Laurence Methy, *De la fonction de la femme exotique dans quelques romans français du dix-neuvième siècle*, Master of Arts, The University of Montana, 2003, p. 26. Pratima Prasad, « Espace colonial et vérité historique dans Indiana », *Études littéraires*, vol. 35, n° 2-3, été-automne 2003, p. 71-85. URL : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2003/v35/n2-3/010526ar.html>

14 Doris Kadish, « Representing Race in Indiana », *George Sand Studies*, 11, 1-2 (1992), p. 22-30.

15 Roger Little, « Coloring Noun: More Black Funk », *George Sand Studies*, 21 (2002), p. 22-27. Deborah Jenson, *Trauma and Its Representations: The Social Life of Mimesis in Post-revolutionary France*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001, p. 193-195.

16 *Indiana*, p. 134.

17 Françoise Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction of George Sand*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000, p. 24.

« Lorsque, méprisant les précautions et bravant à son tour le danger, Noun vint le trouver chez lui avec son tablier blanc et son madras arrangé coquettement à la manière de son pays, elle ne fut plus qu'une femme de chambre et la femme de chambre d'une jolie femme, ce qui donne toujours à la soubrette l'air d'un pis aller<sup>18</sup>. » Ce ne sont pas seulement ses vêtements qui la rabaisent sur-le-champ à sa profession et la relèguent au bas de l'échelle sociale, mais également son audace, car « ce courage avec lequel elle lui sacrifiait sa réputation, ce courage qui eût dû la faire aimer davantage, déplut à M. de Ramière<sup>19</sup> ». En faisant l'effort de venir le voir, Noun les met sur un pied d'égalité, ce qui est insupportable pour Raymon et, de plus, l'empêche de vivre une aventure « féodale », pimentée d'un danger qui rehausserait sa virilité.

Le vêtement acquiert une importance tout aussi décisive dans la dernière scène qui réunit Raymon et Noun. Enceinte, percevant le snobisme de son amant et pressentant son éloignement, Noun élabore un stratagème : « [à] force de penser aux séductions que le luxe devait exercer sur son amant, Noun s'avisa d'un moyen pour lui plaire davantage. Elle se para des atours de sa maîtresse, alluma un grand feu dans la chambre que madame Delmare occupait au Lagny<sup>20</sup> [...] ». Noun accueille donc Raymon dans l'intimité de la chambre de sa maîtresse, portant ses vêtements, *déguisée en Indiana*. Ainsi, Noun construit sa toilette pour se conformer, inconsciemment, aux souhaits de Raymon de la transformer en grande dame. Il n'y a pas dans ce geste un changement d'identité, puisque Noun reste reconnaissable, mais plutôt un jeu de rôle. Ce subterfuge entraîne Raymon dans une sorte d'hallucination :

tout révélait madame Delmare, et Raymon fut saisi d'un étrange frisson en songeant que cette femme enveloppée d'un manteau, qui l'avait conduit jusque-là, était peut-être Indiana elle-même. Cette extravagante idée sembla se confirmer lorsqu'il vit apparaître dans la glace en face de lui une forme blanche et parée, le fantôme d'une femme qui entre au bal et qui jette son manteau, [...] Mais ce ne fut que l'erreur d'un instant<sup>21</sup>.

---

18 *Indiana*, p. 34.

19 *Ibid.*, p. 34.

20 *Ibid.*, p. 57.

21 *Ibid.*



À ce stade, Raymon se ressaisit et reconnaît Noun. D'ailleurs, précise Sand, « [p]lus grande et plus forte que sa maîtresse, Noun était habillée et non pas vêtue avec ses parures<sup>22</sup> ». Si la formule « habillée et non pas vêtue » reste, somme toute, énigmatique, la romancière nous fait cependant comprendre que, bien que portant les vêtements d'Indiana, Noun n'en a pas les charmes.

Ce moment entre rêve et réalité n'empêche pas Raymon de jouir de la sexualité de son exotique partenaire : « [e]lle l'entourait de ses bras frais et bruns, elle le couvrait de ses longs cheveux, ses grands yeux noirs lui jetaient une langueur brûlante [...]. Raymon oublia tout, et [...] rendit à Noun ses caresses délirantes<sup>23</sup> ». Sand reproduit ici les stéréotypes orientalistes de l'époque à propos de la sexualité libérée liée à l'animalité de la créole, de la femme de couleur ou de la femme orientale qui a raison de la raison de l'homme blanc<sup>24</sup>.

Ce stéréotype se répète lorsque, examinant Noun portant les vêtements de sa maîtresse, Raymon y décèle l'aspect charnel de Noun contrebalancée par la chasteté d'Indiana : « Son sein modeste ne se fût trahi que sous la triple gaze de son corsage ; elle eût peut-être orné ses cheveux de camélias naturels, mais ce n'est pas dans ce désordre excitant qu'ils se fussent joués sur sa tête ; elle eût pu emprisonner ses pieds dans des souliers de satin, mais sa chaste robe n'eût pas ainsi trahi les mystères de sa jambe mignonne<sup>25</sup>. » Cette comparaison permet à Sand d'inscrire sur les vêtements des protagonistes féminins leur tempérament et leur relation à la sexualité : une sensualité prononcée pour ceux de Noun et la chasteté pour ceux d'Indiana.

Toujours est-il que, la soirée avançant et le vin aidant, l'image d'Indiana se superpose progressivement à celle de Noun, jusqu'à ce que Raymon prenne l'une pour l'autre :

Si elle [Noun] n'eût pas été ivre comme lui, elle eût compris qu'au plus fort de son délire Raymon songeait à une autre. Elle l'eût vu baiser l'écharpe et les rubans qu'avait portés Indiana, respirer les essences qui la lui rappelaient, froisser dans ses mains ardentes l'étoffe qui avait protégé son sein ; mais Noun prenait tous ces transports pour elle-même lorsque Raymon ne voyait d'elle que la robe d'Indiana<sup>26</sup>.

---

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. 59.

24 Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris, Seuil, 2003,

25 *Indiana*, p. 57.

26 *Ibid.*, p. 5

Le stratagème de Noun échoue complètement et se retourne contre elle : non seulement il ne la rapproche pas de son amant, mais, de plus, le contact avec les vêtements d'Indiana entraîne au contraire Raymon vers celle-ci, et non vers elle<sup>27</sup>. Sous la plume de Sand, le vêtement apparaît ici comme un moyen au charme extrêmement puissant : habité par l'identité de sa propriétaire, il est littéralement capable de transmettre sa présence, jusqu'à l'illusion parfaite – plaisir qui relève du fétichisme, dont on rappellera qu'il consiste dans le report de l'affectivité sur un objet en lui attribuant de nombreux pouvoirs<sup>28</sup>.

Au réveil, dans une tirade de style biblico-mythologico-romantique, Raymon se jette sur le lit (vide) d'Indiana et se repent de l'avoir profané en y ayant fait l'amour avec Noun : « – Ô Indiana ! s'écria-t-il [...]. T'ai-je assez outragée ? [...] moi qui ai souillé ta robe de mon haleine maudite, et ta ceinture pudique de mes infâmes baisers sur le sein d'une autre [...] N'ai-je pas ouvert au démon de la luxure l'entrée de ton alcôve ? » C'est le moment de l'entrée en scène d'un autre vêtement, la robe de Déjanire, car, continue Raymon, « l'ardeur insensée qui consume les flancs de cette créole lascive ne viendra-t-elle pas, comme la robe de Déjanire, s'attacher aux tiens pour les ronger<sup>29</sup> ? ». Le mythe originel ne traite pas de la robe d'une femme – Déjanire –, mais de la façon dont celle-ci imprègne de poison la tunique d'un homme, son époux Hercule, pour le faire souffrir. Sand reprend ici le thème du vêtement empoisonné pour n'en retenir que sa capacité de contagion toxique, puisque « l'ardeur » de Noun pourrait, via le lit contaminé, se propager à Indiana elle-même.

Après cette nuit dramatique, Indiana arrive à l'improviste et découvre Raymon dans sa chambre à coucher. Véritable mufle<sup>30</sup>, même à ce stade, « Raymon sentit qu'avec de l'adresse il pouvait encore tromper ces deux femmes à la fois<sup>31</sup>. » S'ensuit une querelle entre une Indiana outragée et un Raymon suppliant, à travers laquelle Noun découvre la relation amoureuse entre Raymon et Indiana. C'est le coup de grâce, et Noun se suicide. À

27 Françoise Ghillebaert, *Disguise in George Sand's Novels*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 74.

28 Voir également Nathalie Buchet Rogers, *Fictions du scandale : corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*, West Lafayette (Ind.), Purdue University Press, 1998, p. 143 ; Naomi Schor, « Female Fetishism: The Case of George Sand », *Poetics Today*, vol. 6, n° 1/2, 1985, p. 301-310.

29 *Indiana*, p. 61.

30 Sur la goujaterie de Raymon, voir Robert Godwin-Jones, *Romantic Vision: The Novels of George Sand*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1995, p. 19-20.

31 *Indiana*, p. 67.

nouveau, ce sont des vêtements qui révèlent le drame : « madame Delmare [...] vit flotter, entre les roseaux, comme un monceau d'étoffes que le courant s'efforçait d'entraîner. Elle se leva, se pencha sur l'eau, et vit distinctement les vêtements d'une femme, des vêtements qu'elle connaissait trop bien. [...] Un cri déchirant attira en ce lieu les ouvriers de la fabrique ; madame Delmare était évanouie sur la rive, et le cadavre de Noun flottait sur l'eau, devant elle<sup>32</sup> ».

Dans le récit de la relation Raymon / Noun, le narrateur omniscient adopte le point de vue du personnage masculin : dès le début, c'est le regard de Raymon qui transmet l'apparence de Noun (tablier et madras), la transforme ensuite en châtelaine, raconte son déguisement, jusqu'à la confusion avec Indiana qui ne s'opère que dans son esprit. Si George Sand nous introduit aussi, parfois, dans l'œil de Noun (quand elle décide de se déguiser, par exemple), c'est, en fin de compte, le regard masculin qui prime. En l'occurrence, le concept de *scopophilie*, tel qu'il a été défini par Laura Mulvey, s'avère particulièrement opérant ici<sup>33</sup>, et la relation Noun / Raymon en est la parfaite démonstration. Bien que Laura Mulvey analyse le cinéma, ses conclusions concordent avec le fait littéraire. D'après elle, le cinéma est produit par un désir masculin hétérosexuel qui érige les personnages masculins en moteurs de l'action et les femmes en corps-spectacle<sup>34</sup>. C'est exactement la configuration de la présentation de la relation Noun / Raymon : Sand présente Raymon et son désir comme les actants principaux et transforme Noun, corps et vêtements, en objets-spectacle.

L'élimination de Noun ou, en d'autres termes, sa fin et sa sortie du roman a fait couler beaucoup d'encre. Selon Leslie Ann Minot, Raymon envisage de quitter Noun essentiellement à cause de leur différence de classe<sup>35</sup>. Leslie Rabine affirme que la femme de classe inférieure doit être sacrifiée pour

32 *Ibid.*, p. 71.

33 Le second volet de cette théorie concerne le spectateur masculin, auquel s'adresse le cinéma, et qui exclut les femmes en tant que sujets de l'action et des fantasmes. Laura Mulvey « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16.3, Autumn, 1975, p.6-18. URL : <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>.

34 Suzanne Le Men. *Déjouer la valeur d'origine dans Garçon manqué de Nina Bouraoui et Clèves de Marie Darrieusseccq*, Mémoire de Master 1 Genre(s), Université Paris-8 Saint-Denis, soutenu le jeudi 20 juin 2013, p. 74.

35 Leslie Ann Minot, « "Like a Prostituted Queen": Refiguring Revolutionary Misogyny in 1830s France », dans David A. Powell (dir.), *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, p. 152.

maintenir l'innocence des femmes de la bourgeoisie et la stabilité de l'ordre social<sup>36</sup>. Françoise Ghillebaert soutient qu'en éliminant Noun, Sand semble adhérer aux diktats du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ne permettaient pas à une femme de briser les barrières de classes par amour<sup>37</sup>. L'allégorie politique a également été invoquée<sup>38</sup>. L'analyse du corps et des vêtements de Noun indique, quant à elle, que l'orientalisme intervient également : la femme orientale envoûte d'abord l'homme, mais son altérité se posant toujours comme une barrière infranchissable, elle incarne l'impossible communion avec l'Autre<sup>39</sup>.

### *Indiana / Raymon*

Comme un papillon attiré par la lumière, Raymon se jette sur la nouvelle coqueluche des salons parisiens :

Les honneurs de la soirée étaient en ce moment pour une jeune femme dont personne ne savait le nom, et qui, par la nouveauté de son apparition dans le monde, jouissait du privilège de fixer l'attention. La simplicité de sa mise eût suffi pour la détacher en relief au milieu des diamants, des plumes et des fleurs qui paraient les autres femmes. Des rangs de perles tressées dans ses cheveux noirs composaient tout son écrin. Le blanc mat de son collier, celui de sa robe de crêpe et de ses épaules nues, se confondaient à quelque distance<sup>40</sup> [...].

Indiana tranche par la simplicité de sa mise et par sa beauté<sup>41</sup>. Cette simplicité vestimentaire est chère à George Sand, car elle y trouve un moyen supplémentaire de mettre en exergue la naïveté existentielle de son héroïne :

36 « Finally, in the novel, the lower class woman must be sacrificed to maintain the innocence of the bourgeoisie woman and the stability of the social order. » Leslie Rabine, « George Sand and the Myth of Femininity » *Women and Literature*, 4, 1976, p. 14.

37 Françoise Ghillebaert, *Disguise in George Sand's Novels*, *op. cit.*, p. 78.

38 Lauren Pincka affirme que Raymon est aussi lié au « crime » perpétré contre Noun (Lauren Pincka, « Récrire les révolutions », *Les Amis de George Sand*, 1990, p. 25).

39 Émilie Laurence Methy, *De la fonction de la femme exotique dans quelques romans français du dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, p. ii.

40 *Indiana*, p. 38.

41 La précision descriptive de Sand concernant les diamants, les plumes, les fleurs et les rangs de perles dont se servaient les femmes de ces années-là est confirmée par les historiens du costume : voir, par exemple, James Laver, *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames & Hudson, 2003, p. 162-164.

selon l'écrivaine, simplicité de mise équivalait à candeur et innocence. Or, malgré cette entrée fracassante, ce n'est pas la première fois que Raymon et Indiana se rencontrent. Au deuxième chapitre du roman, Raymon, qui s'était frauduleusement introduit chez les Delmare, avait été abattu d'un coup de fusil ; Indiana avait approché une lumière et « au lieu des traits et des vêtements ignobles qu'on s'attendait à voir, on trouva un jeune homme de la plus noble figure, et vêtu avec recherche, quoique en habit de chasse<sup>42</sup> ». Cependant, à ce stade, il ne se passe rien entre eux : tout se passe comme s'ils ne s'étaient pas *vus*. Au bal, se souvenant l'un de l'autre, l'attirance est cette fois réciproque et ils sont aussitôt épris. Il est important, cependant, de comprendre la cause de ce « retournement » : ce n'est que parce qu'Indiana est exposée dans le salon mondain de sa tante que Raymon la considère avec intérêt. Il en est de même du regard d'Indiana : vu dans un cadre élégant, Raymon devient un homme séduisant. Au demeurant, le séducteur répète ici le comportement qu'il avait eu avec Noun : c'est le regard des autres qui donne du prix aux deux femmes et qui l'incite à faire leur conquête.

Occultant de son esprit sa liaison avec Noun, Raymon entreprend donc de séduire Indiana dès le bal, puis par une suite de visites. La scène de chasse est l'occasion d'une première fascination pour la toilette de celle qu'il convoite : « Raymon vit madame Delmare en amazone, [...] Elle était déjà redevenue jolie ; les boucles de ses cheveux noirs s'échappaient de son petit chapeau ; cette coiffure la rendait charmante et la robe de drap boutonnée du haut en bas dessinait sa taille fine et souple. [...] Raymon, frappé de sa grâce, [...] lui adressa sur sa beauté le compliment le moins fade qu'il put trouver<sup>43</sup>. » Toutefois, le moment vestimentaire crucial entre Raymon et Indiana a lieu lorsque cette dernière reprend (sans le savoir) le stratagème de Noun, et se déguise en elle. Quelques mois après le suicide de Noun, Indiana profite de l'absence de son mari pour donner rendez-vous à Raymon dans sa chambre. Or, juste avant l'arrivée de Raymon, Ralph suggère à mots couverts à Indiana que Raymon et Noun entretenaient une liaison amoureuse. Bouleversée, et pour en avoir le cœur net, Indiana attend Raymon portant la pelisse dont s'était servie Noun à son insu : « elle était enveloppée d'une pelisse doublée de fourrure. Par un étrange hasard, c'était la même que Noun avait prise à l'heure du dernier rendez-vous pour aller à sa rencontre dans le parc ». L'effet est immédiat et préfigure la suite : « il recula involontairement et resta sur le seuil, attachant son regard effrayé sur cette figure immobile, et tremblant

42 *Indiana*, p. 23.

43 *Ibid.*, p. 101-102.

comme un poltron qu'en se retournant elle ne lui offrit les traits livides d'une femme noyée. Madame Delmare ne se doutait point de l'effet qu'elle produisait sur Raymon<sup>44</sup> ».

L'émoi de Raymon n'est que le prologue de la mise en scène qu'a préparée Indiana : « elle avait entouré sa tête d'un foulard des Indes, noué négligemment à la manière des créoles ; c'était la coiffure ordinaire de Noun<sup>45</sup> ». Raymon se remet néanmoins de ses émotions en reconnaissant Indiana, « oublia celle qu'il avait séduite [Noun], et s'avança vers elle. » Indiana prolonge la mystification en tenant dans ses mains des cheveux et en lui faisant croire que ce sont les siens. Mais, quand Raymon les touche et découvre que ce sont ceux de Noun, il perd connaissance. À son réveil, et après maintes dérobades, il avoue enfin sa liaison passée avec Noun. Le but du déguisement d'Indiana n'était donc pas de séduire Raymon, mais de l'inciter à ce qu'il confesse sa liaison. La ruse a porté ses fruits. Toutefois, il est important de noter que le rendez-vous n'est pas interrompu par cette aventure, mais par l'arrivée inopinée du mari.

Le lecteur est évidemment invité à comparer les deux scènes successives de mascarades. Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'un déguisement qui rendrait méconnaissable la personne déguisée, mais d'accoutrements qui tiennent plus du *cosplay* ou jeu de rôles<sup>46</sup>, que de réelles métamorphoses. Il s'agit essentiellement de l'élaboration d'un artifice vestimentaire – outil de séduction chez Noun et d'une pression psychologique chez Indiana. Ces deux épisodes montrent l'échec de Noun et le succès d'Indiana : la première scène se termine par un suicide, la seconde par l'espoir d'une histoire d'amour<sup>47</sup>. Le psychisme de Raymon se dévoile également dans cette analogie : chimérique et rêveur, il est capable de s'imaginer avec Indiana alors qu'il est avec Noun, à

---

44 *Ibid.*, p. 133.

45 *Ibid.*

46 Le *cosplay*, ou jeu de rôles, est un loisir qui consiste à jouer le rôle de personnages en imitant leur costume, leur coupe de cheveux et leur maquillage – sans devenir méconnaissable.

47 Sur l'intentionnalité de ces deux déguisements, voir Pratima Prasad, « Contesting Realism : Mimesis and Performance in George Sand's Novels », *Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, 2004, vol. 3, n° 1, p. 34-54. En revanche, je n'adhère pas à la position de Nigel Harkness qui soutient que le déguisement d'Indiana se solde par un échec. L'histoire d'amour continue bien après ces événements (Nigel Harkness, *Men of Their Words : The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, Londres, Legenda, 2007, p. 59).

travers les vêtements de la première ; superstitieux et crédule, il s'évanouit au contact des cheveux de Noun tenus entre les mains d'Indiana.

D'autres vêtements interviendront encore dans la relation Indiana / Raymon. Ainsi, Raymon tend à Indiana son boa et son manteau<sup>48</sup> avant de la renvoyer de chez lui, secondé par sa mère, pour éviter tout scandale. À cette occasion, Sand, qui pourtant mentionne peu les vêtements de Raymon, prend soin de signaler que « Madame de Ramière, en rentrant chez elle vers le soir, trouva Raymon qui chauffait voluptueusement ses pieds *enveloppés de pantoufles de cachemire*, et qui prenait du thé pour achever de dissiper les agitations nerveuses de la matinée<sup>49</sup> » – ceci juste après avoir décrit le désespoir d'Indiana, transie et prête à se jeter dans la Seine, « les pieds mouillés et paralysés par le froid<sup>50</sup> ». Les pieds chaudement enveloppés de cachemire de Raymon font suite aux pieds glacés d'Indiana et indiquent nettement la volonté sandienne d'exposer le cynisme, combiné à l'égoïsme, de Raymon.

Malgré la brutalité des événements que l'on vient de mentionner, Indiana traverse les océans pour rejoindre Raymon. Sand raconte les préparatifs de la jeune femme en mentionnant le peu de hardes qu'elle cache sous ses vêtements, qu'elle porte une à une aux rochers de l'anse aux Lataniers et qu'elle ensevelit dans un panier d'écorce, sous le sable<sup>51</sup>. Indiana débarque sur le sol français au moment des Trois Glorieuses. Elle surmonte tout et, voulant surprendre Raymon après ce retour clandestin, soigne alors grandement dans sa toilette :

Elle s'habilla avec soin ; elle savait que Raymon tenait à toutes les minuties de la toilette, et dès le soir précédent elle avait commandé une robe fraîche et jolie qu'on lui apporta à son réveil. Mais, quand elle voulut se coiffer, elle chercha en vain sa longue et magnifique chevelure ; durant sa maladie, elle était tombée sous les ciseaux de l'infirmière. Elle s'en aperçut alors pour la première fois, tant ses fortes préoccupations l'avaient distraite des petites choses.

---

48 *Indiana*, p. 160.

49 *Ibid.*, p. 174.

50 *Ibid.*, p. 165.

51 *Ibid.*, p. 206.

Néanmoins, quand elle eut bouclé ses courts cheveux noirs sur son front blanc et mélancolique, quand elle eut enveloppé sa jolie tête sous un petit chapeau de forme anglaise, appelé alors, par allusion à l'échec porté aux fortunes, *un trois pour cent*, quand elle eut attaché à sa ceinture un bouquet des fleurs dont Raymon aimait le parfum, elle espéra qu'elle lui plairait encore<sup>52</sup>.

Comme Noun avant elle, Indiana a complètement intériorisé le regard masculin : elle imagine comment Raymon voudrait la voir et s'habille en conséquence. Tous ses efforts seront vains, car Raymon vient de se marier et son épouse chasse Indiana de chez eux. Raymon et Indiana ne se reverront plus.

À travers une série de regards croisés, les vêtements des deux personnages racontent donc à la fois leur relation et renseignent sur leurs tempéraments respectifs. Raymon, toujours élégant en habit de chasse ou habillé pour le bal, répond aux fantasmes romantiques d'Indiana. Cette image est complétée par son langage truffé de truismes. Indiana, pour sa part, belle créole coquette, mise en valeur dans le salon de sa tante, constitue une conquête digne de l'orgueil de Raymon. La tenue d'amazone d'Indiana, sa jolie robe avec son bouquet de fleurs attaché à la ceinture disent son besoin de plaire à Raymon. Jusque-là, le vêtement fonctionne de façon conventionnelle dans leur relation. En revanche, la scène de déguisement raconte la duplicité inattendue d'Indiana tout comme la crédulité infantile de Raymon. Les vêtements qu'ils ne voient pas en disent long également sur leurs personnalités : les chaussons de Raymon incarnent son narcissisme et les pieds transis d'Indiana sa profonde détresse. Et le peu de vêtements qu'Indiana emporte pour son voyage témoigne de sa détermination.

### *Indiana / Delmare*

Les mentions vestimentaires et corporelles reviennent également dans la relation des époux Delmare. Même si elles demeurent peu nombreuses, elles sont significatives et hautement symboliques.

Dans la chambre de Raymon, après avoir fui son mari, Indiana interroge Raymon : « Me conseillerez-vous [...] de lui demander [à Delmare] qu'il veuille bien me remettre au cou la chaîne sous laquelle s'est brisée ma vie et

---

52 *Ibid.*, p. 219.



flétrie ma jeunesse<sup>53</sup> ? » La chaîne métaphorique renvoie ici à sa servitude maritale. Mise à la porte par Raymon, Indiana regagne le foyer conjugal mais refuse de s'expliquer sur son absence. Son mari explose alors : « – Qui donc est le maître ici, de vous ou de moi ? Qui donc porte une jupe et doit filer *une quenouille* ? *Prétendez-vous m'ôter la barbe* du menton<sup>54</sup> ? » La mention d'un symbole du masculin (la barbe) ainsi que ceux du féminin (jupe et quenouille) suffisent à Delmare pour asseoir son autorité<sup>55</sup>.

À leur retour à l'île Bourbon, Delmare découvre alors les lettres de Raymon adressées à Indiana ainsi que son journal intime, qui ne traite que de son amour pour le jeune homme. Fou de rage, « *sans pouvoir articuler une parole, il [Delmare] la saisit par les cheveux, la renversa et la frappa au front du talon de sa botte. [...] Indiana [...] essayait [...] le sang dont son visage était inondé*<sup>56</sup> ». Ce violent coup de botte est crucial dans le roman : outre la brutalité extrême de Delmare, il est riche de symboles. Il figure la violence faite aux femmes, l'oppression patriarcale par la voie du mariage, la servitude féminine, la disparité entre les époux, la grossièreté du mari face à la délicatesse de son épouse, l'opposition entre un esprit terre-à-terre et une âme exaltée. Ce coup de botte imprime également une marque profonde sur le front d'Indiana, qui déclare plus loin : « *Je veux montrer à tous les yeux ce stigmaté [...] qu'il a pris soin d'imprimer lui-même sur mon visage*<sup>57</sup>. » La marque au front symbolise, de surcroît, le « marquage » d'Indiana par son propriétaire, comme le maître marque au fer ses animaux domestiques.

Cette stigmaté n'est pas que négative, car elle persuade le capitaine Random d'aider Indiana à quitter l'île Bourbon : « il fut surtout vivement ému en remarquant sur son front une marque blanche que sa rougeur faisait ressortir. [...] Malédiction ! s'écria-t-il, je n'ai de mépris que pour l'homme capable de casser à coups de botte la tête d'une si jolie femme. Delmare est un corsaire à qui je ne serai pas fâché de jouer ce tour<sup>58</sup> ». La marque au front renvoie au signe gravé par Dieu sur le front de Caïn, qui symbolise son crime autant que la protection divine (*Genèse*, chap. 4). Dans *Indiana*, la marque

53 *Ibid.*, p. 137.

54 *Ibid.*, p. 168.

55 Sur l'utilisation de clichés par Delmare, voir Anne Callahan, *Writing the Voice of Pleasure: Heterosexuality without Women*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2001, p. 135.

56 *Indiana*, p. 198.

57 *Ibid.*, p. 199.

58 *Ibid.*, p. 204.

infligée au front de l'héroïne fonctionne de façon proche : elle symbolise non pas son crime, mais la violence de son mari et simultanément la protection qu'Indiana obtient du capitaine pour quitter l'île. Les époux Delmare permettent à Sand d'incarner des idées - notamment sa condamnation de l'injustice de la domination masculine, des mariages imposés et de la conjugalité de l'époque<sup>59</sup>. En conséquence, les thèmes vestimentaire et corporel contiennent une forte dimension symbolique.

### *Ralph / Raymon et Ralph / Indiana*

De tous les personnages du roman, Ralph est certainement le plus surprenant, le plus secret. Dès les premières pages du roman, il est décrit comme « un homme dans toute la force et dans toute la fleur de la jeunesse » et il est précisé que « la rigoureuse élégance de son costume de chasse [...] l'e[û]t fait passer pour un fort beau *cavalier*<sup>60</sup> ». Sand construit ce personnage sur le stéréotype de l'Anglais froid et distant, y compris sa tenue de chasse associée mentalement à celle du *gentleman farmer*. Seront analysées ici les dynamiques relationnelles via le vêtement entre Ralph et Raymon, puis entre Ralph et Indiana.

Ralph et Raymon, d'abord. Se réveillant après la nuit passée avec Noun, Raymon examine attentivement le portrait de Ralph accroché dans la chambre d'Indiana. Il constate que « Ralph [...] était un fort beau garçon, [...] toujours parfaitement mis [...]. Le pacifique baronnet était représenté en costume de chasse, à peu près tel que nous l'avons vu au premier chapitre de cette histoire [...]. Un portrait à faire [...] pâmer d'aise un tailleur<sup>61</sup> ». Ce portrait suscite la jalousie de Raymon : « Eh quoi ! se dit-il, cet Anglais, jeune et carré, a le privilège d'être admis dans l'appartement le plus secret de madame Delmare ! [...]. Le matin, il aperçoit son pied délicat qui se pose nu sur le tapis ; et quand elle s'habille avec précaution [...], cette insolente figure est là qui se repaît de ses charmes ! Cet homme tout botté préside à

59 Selon Béatrice Didier, « Indiana est dépendante psychologiquement et matériellement ; il était nécessaire de broser ce tableau pitoyable pour que la critique des institutions prenne tout son sens. » (Béatrice Didier, « Masculin / Féminin chez George Sand », *Itinéraires*, 2011-1 | 2011, URL : <http://itinéraires.revues.org/1629> Page consultée le 27 juin 2016.

60 *Indiana*, p. 13.

61 *Ibid.*, p. 62-63.

sa toilette<sup>62</sup>. » Toujours aussi imaginatif, Raymon attribue au portrait inerte des capacités humaines. D'ailleurs, arrivant chez les Delmare, « [l]a première figure qui vint à sa rencontre fut celle de sir Ralph Brown, et il crut, en l'apercevant dans son éternel habit de chasse, flanqué de ses chiens, et grave comme un laird écossais, voir marcher le portrait qu'il avait découvert dans la chambre de madame Delmare<sup>63</sup> ». Raymon reste fidèle à lui-même : quand il voit le portrait de Ralph, il l'imagine doué de vie et capable de voir Indiana et, lorsqu'il voit Ralph, il s'imagine voir son portrait.

Raymon aperçoit Ralph une dernière fois en traversant le parc pour rejoindre Indiana. « Il en avait atteint la moitié lorsqu'une forme humaine à peine distincte se dressa devant lui, au bout de la rampe, comme si elle l'eût attendu au passage. » Tétanisé, Raymon se cache et s'agrippe à un tronc pour ne pas s'écrouler de frayeur en voyant venir vers lui la forme vague. En effet, « sir Ralph, enveloppé d'un manteau de couleur claire, qui, à trois pas, lui donnait l'aspect d'un fantôme, passa auprès de lui et s'enfonça dans le chemin qu'il venait de parcourir. « Maladroit espion ! pensa Raymon<sup>64</sup> [...] »

Ralph, pour sa part, parle peu, y compris de Raymon, sauf à la fin du roman, quand il s'explique devant Indiana. Dans ce cadre, le stigmaté de Caïn réapparaît, attribué cette fois par Ralph à Raymon : « C'est lui que la société aurait dû marquer au front dès le jour de sa naissance ! c'est lui qu'elle aurait dû flétrir et repousser comme le plus aride et le plus pervers<sup>65</sup> ! » Dans ce cas, le stigmaté manquant au front de Raymon aurait dû signaler aux yeux de tous sa perversité, son crime de séducteur malfaisant, sans protection subséquente.

Même dans les rapports très limités entre Ralph et Raymon, le regard de Raymon sur Ralph et sa mise révèle son imagination délirante, comme auparavant avec Noun et Indiana. Alors qu'à l'inverse, Ralph voit de façon réaliste le pouvoir de séduction de Raymon et les ravages qu'il a causés.

Explorons à présent le rapport Ralph / Indiana. Jusqu'à son dernier retour à l'île Bourbon, en fin de roman, Indiana ne voit pas son cousin, au sens premier du terme. Pire encore : quand il la secourt après qu'elle a été renvoyée de chez Raymon, Ralph la sauve d'un suicide probable et « [e]lle le regarda en face et ne le reconnut pas. Il se mit à ses pieds, détacha son

---

62 *Ibid.*, p. 63.

63 *Ibid.*, p. 86.

64 *Ibid.*, p. 129-130.

65 *Ibid.*, p. 246.

manteau dont il l'enveloppa<sup>66</sup> [...] ». Ralph, en revanche, observe Indiana depuis son enfance : « je vous apercevais accourant à moi folâtre et rieuse, là-bas sur le sentier, si petite au loin et si malhabile à franchir les rochers, qu'on vous eût prise, avec votre robe blanche et vos cheveux bruns, pour un pingouin des terres australes<sup>67</sup> ». De retour à l'île Bourbon avec son époux, Ralph continue de soutenir Indiana : « [q]uand la robe blanche d'Indiana se dessinait sur la rive, Ralph se levait en silence, lui offrait son bras, et la ramenait à l'habitation<sup>68</sup> ». Ce n'est que quand elle abandonne son mari pour revenir en France, que la cécité d'Indiana à propos de Ralph commence à s'estomper : « [e]lle ôta de son cou une chaîne d'or qui lui venait de sa mère [...] ; elle la passa doucement au cou de Ralph, comme le dernier gage d'une amitié fraternelle<sup>69</sup>... »

Tout change au dernier chapitre. L'entente entre Indiana et Ralph se concrétise immédiatement par une harmonie vestimentaire. Avant de partir pour le ravin de Bernica « elles [les deux personnes] s'habillèrent avec un soin particulier, comme si elles avaient eu le projet d'aller passer la soirée à la ville<sup>70</sup> ». Ralph et Indiana se préparent avec élégance à leur double suicide, présenté comme un moment d'exaltation. Marmoréen jusque-là, Ralph s'exprime enfin, car, « [c]'était le moment d'être lui, de mettre à *nu* tout son être moral, de se *dépouiller*, devant le Juge, du *déguisement* que les hommes lui avaient imposé<sup>71</sup> ». En fin de compte, avant de sauter dans le vide, Ralph présente cette mort comme une sorte de noce : « [c]'est dans ces idées que je t'ai priée de revêtir cet habit blanc : c'est la robe de noces ; [...] Il se leva, alla cueillir dans le bosquet voisin une branche d'oranger en fleur, et vint la poser sur les cheveux noirs d'Indiana<sup>72</sup> ». Les signes les plus classiques du mariage se retrouvent ici : robe blanche, fleurs d'oranger.

Dans l'univers d'*Indiana*, il y a ainsi une équivalence totale entre le personnage, son enveloppe et son comportement, car il vit réellement la gestion de son apparence : Raymon est sûr de son élégance et sait l'exploiter avec la gent féminine ; la sensualité de Noun transpire au travers de ses

---

66 *Ibid.*, p. 160.

67 *Ibid.*, p. 240

68 *Ibid.*, p. 190.

69 *Ibid.*, p. 207.

70 *Ibid.*, p. 233.

71 *Ibid.*, p. 236. C'est nous qui soulignons.

72 *Ibid.*, p. 248.

vêtements, comme la candeur à travers ceux d'Indiana ; l'éternel habit de chasse de Ralph annonce au monde sa stabilité de caractère, y compris son flegme anglais ; la violence inhérente du colonel Delmare gagne jusqu'au talon de sa botte, avec laquelle il bat sa femme, geste qui constitue autant l'expression ontologique de la violence que celle de la violence du pouvoir patriarcal.

La littérature a le privilège de nous dévoiler ce que nous ne pouvons pas voir dans notre vie ordinaire : comment l'œil de l'autre nous perçoit, nous et nos vêtements. Dans *Indiana*, cette perspective nous entraîne dans l'œil de Raymon – qui voit Noun en châtelaine, puis en soubrette, pour disparaître ensuite « dans » Indiana – ainsi que dans l'œil d'Indiana, qui sait apprécier la tournure romantique de Raymon, imagine ce que celui-ci verra quand elle sera déguisée en Noun, etc. L'œil de Ralph observe amoureusement Indiana, depuis leur enfance commune jusqu'à leur union. Du début à la fin de roman, le vêtement s'enchâsse ainsi dans la dynamique relationnelle entre les personnages.

SHOSHANA-ROSE MARZEL



# Parure féminine et épiphanie romanesque

dans  
quelques  
romans  
sandiens



Fine observatrice des mœurs et coutumes berrichonnes, George Sand pose un regard d'ethnologue sur son environnement et l'on sait combien la mise en récit des interactions sociales, le recours au patois ou à divers sociolectes et les descriptions catégorielles ou typifiantes qui fondent en partie sa poétique contribuent à forger une représentation sociale tout à fait fondamentale dans ses romans<sup>1</sup>. Mais il ne faut pas s'y tromper : il ne s'agit pas pour nous de traquer dans l'œuvre les reflets d'une réalité d'époque, mais bien de voir comment ces éléments constitutifs d'une *représentation* (c'est-à-dire passés au filtre d'une réception subjective) sont refigurés par les choix de l'écriture<sup>2</sup>. Dans un tel contexte, il va de soi que les portraits, travaillés par le regard du narrateur, participent fortement de ce processus et que vêtements et accessoires, en tant que « phénomènes visibles aux significations multiples, sociales, économiques, politiques, psychologiques, esthétiques<sup>3</sup>... », y jouent un rôle non négligeable. Sand elle-même, loin d'être indifférente à la mode, s'enquiert d'ailleurs volontiers des coupes et des tissus au goût du jour, comme l'atteste la *Correspondance*. La parure – à savoir l'« ensemble des ornements, des objets servant à habiller, à parer quelqu'un, en particulier une femme<sup>4</sup> » – permet ainsi non seulement de faire jouer les paradigmes sociaux, mais aussi de traduire une perception plus sensible, qui donne vie au personnage, le singularise, voire souligne les étapes majeures de son devenir. C'est donc moins à la parure comme marqueur social que nous allons nous intéresser qu'à sa fonction de révélateur de l'essence du personnage féminin, qui trouve ainsi son positionnement par rapport à la société qui l'environne dans une séquence romanesque récurrente dans les romans sandiens : celle de l'épiphanie<sup>5</sup>, qui consiste en la « manifestation d'une

1 Si l'on pense à bon droit à ce sujet prioritairement aux romans champêtres, il est important de signaler que ce type de lecture garde toute sa pertinence pour l'ensemble de l'œuvre, quels que soient les milieux représentés.

2 Simone Bernard-Griffiths, auteure de plusieurs études importantes sur la dimension ethnographique de l'œuvre de George Sand, prend de semblables précautions lorsqu'elle revendique une lecture « intratextuelle, intralittéraire », qui se distingue « de l'ethnocritique proprement dite », en expliquant « rechercher « les modulations scripturales que George Sand fait subir à la “culture orale” dont elle est le porte-parole en fonction de ses options fictionnelles. » (*Essais sur l'imaginaire de George Sand*, Préface, à paraître chez Garnier).

3 Alain Montandon (dir.), *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle. Sociopoétique du textile*, Paris, Honoré Champion, 2015, Introduction, p. 7.

4 *Trésor de la langue française*.

5 Simone Bernard-Griffiths a la première employé ce terme pour désigner ce qui, au-delà d'un *topos* du genre, constitue une modalité de la poétique romanesque chez George Sand. Voir, à ce sujet, « Un motif épiphanique : danser la bourrée autrement », dans *Essais sur l'imaginaire de George Sand*, *op. cit.*



réalité cachée<sup>6</sup> » et correspond à tout un jeu de reprises et d'écart singuliers par rapport au canon, particulièrement sensible dans les scènes de bal.

### *Scène de bal et épiphanie vestimentaire*

Dans *Indiana* (1832), premier roman signé George Sand, la scène de bal fait l'objet d'un traitement subtilement subversif. De façon très traditionnelle, une jeune femme brille entre toutes lors de la soirée donnée chez l'ambassadeur d'Espagne sous la Restauration : étrangère, elle « jouissait du privilège de fixer l'attention<sup>7</sup> ». Mais cette focalisation, un *topos* du genre, se place dans un contexte assez particulier, ce qui induit un déplacement des codes généralement attachés à la scène de première vue, puisque l'élégant Raymon de Ramière tombe sous le charme « de la belle Indienne<sup>8</sup> » en qui il reconnaît une « vision », celle de la femme « compatissante » qui l'a accueilli et l'a sauvé alors qu'il gisait, blessé, dans la propriété du colonel Delmare où il s'était introduit pour y retrouver Noun, la servante, quelques temps plus tôt. Il ne s'agit donc pas de voir mais de *revoir* et de *mieux voir*, celle que l'on n'a « pu [...] oublier<sup>9</sup> » et qui apparaît ici non pas « transfigurée » comme il conviendrait en pareil cas, mais bien plutôt révélée et comme mise à nu dans sa vérité profonde, une vérité dissonante par rapport à cette topique sociale. Le bal est en effet, au XIX<sup>e</sup> siècle comme déjà auparavant, le lieu et le moment d'« une transfiguration, qui marque l'entrée dans le monde et scande les étapes de la vie des femmes<sup>10</sup> », dans le respect de tout un ensemble de codifications et de « protocoles précis<sup>11</sup> » au centre desquels se trouve le vêtement. C'est pourquoi la scène de bal participe d'une stratégie de séduction et représente une sorte de *climax* dans le roman. En cela, elle constitue l'« un des moments où s'affiche le plus la perméabilité entre la littérature et le système sémiologique complexe d'encodages et décodages, vestimentaires autant que socio-culturels, du contexte<sup>12</sup> ».

6 *Trésor de la langue française*.

7 George Sand, *Indiana*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, chap. V, p. 80. Les références iront à cette édition.

8 *Ibid.*, p. 81.

9 *Id.*

10 Laura Colombo, « La parure du texte : toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi (dir.), *La Grâce de montrer son âme dans le vêtement. Scrivere di tessuti, abiti, accessori*. Studi in onore di Liana Nissim, Milano, di/segni, 2015, t. II, p. 100.

11 *Id.*

12 *Ibid.*, p. 99.

Si l'on se fonde sur les attendus du genre, la robe de bal doit par conséquent se faire éclatante et spectaculaire, principe implicite auquel s'oppose pourtant, dans le cas présent, la mise d'Indiana, qui donne lieu à une longue pause descriptive :

La simplicité de sa mise eût suffi pour la détacher en relief au milieu des diamants, des plumes et des fleurs qui paraient les autres femmes. Des rangs de perles tressées dans ses cheveux noirs composaient tout son écrin. Le blanc mat de son collier, celui de sa robe de crêpe et de ses épaules nues, se confondaient à quelque distance, et la chaleur des appartements avait à peine réussi à élever sur ses joues une nuance délicate comme celle d'une rose de Bengale éclose sur la neige. C'était une créature toute petite, toute mignonne, toute déliée ; une beauté de salon que la lueur vive des bougies rendait féérique et qu'un rayon de soleil eût ternie. En dansant, elle était si légère, qu'un souffle eût suffi pour l'enlever ; mais elle était légère sans vivacité, sans plaisir. Assise, elle se courbait comme si son corps trop souple n'eût pas eu la force de se soutenir ; et, quand elle parlait, elle souriait et avait l'air triste. Les contes fantastiques étaient à cette époque dans toute la fraîcheur de leurs succès ; aussi les érudits du genre comparèrent cette jeune femme à une ravissante apparition évoquée par la magie, qui, lorsque le jour blanchirait l'horizon, devait pâlir et s'effacer comme un rêve<sup>13</sup>.

Ce qui frappe d'abord est le fait que la parure chatoyante, dont on retrouve de fait les composantes traditionnelles (diamants, plumes et fleurs), loin d'illuminer la danseuse, lui sert de contrepoint et de faire-valoir paradoxal, en même temps que pour elle le code vestimentaire en vigueur s'inverse. Le paradigme de la « simplicité » gouverne en effet ce portrait singulier où le mat s'oppose à l'éclat, le naturel à l'artifice, l'unité à la variété, la sobriété à l'ostentation. Le costume révèle dès lors la quintessence de l'être en une sorte d'épiphanie inverse qui promeut Indiana en figure de la mélancolie.

Cette séduction prend d'ailleurs tout son sens pour peu que l'on songe à d'autres scènes contemporaines, comme l'ouverture de *Sarrasine* (1830)

---

13 George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 80.

de Balzac, où le narrateur-personnage décrit un bal tenu dans un « salon splendide » du faubourg Saint-Honoré sous la Restauration :

Là, fourmillaient, s'agitaient et papillonnaient les plus jolies femmes de Paris, les plus riches, les mieux titrées, éclatantes, pompeuses, éblouissantes de diamants ! des fleurs sur la tête, sur le sein, dans les cheveux, semées sur les robes, ou en guirlandes à leurs pieds. C'était de légers frémissements de joie, des pas voluptueux qui faisaient rouler les dentelles, les blondes, la mousseline autour de leurs flancs délicats. Quelques regards trop vifs perçaient çà et là, éclipsaient les lumières, le feu des diamants, et animaient encore des cœurs trop ardents<sup>14</sup>.

Par contraste avec cette topique (l'éclat des parures, au service de l'or et des apparences, de mise dans les salons de l'époque), Indiana « toute petite », toute pure, « légère sans vivacité, sans plaisir<sup>15</sup> », brille de sa seule beauté intérieure. La description balzacienne s'attarde sur le motif floral, simplement mentionné par le narrateur sandien, et lui confère une fonction double. À l'incipit de *Sarrasine*, cet élément constitutif de la parure de bal féminine fonctionne en l'occurrence comme un signe de végétalité prodigue, en accord avec la mode du temps, mais aussi comme un symptôme de déliquescence qui dénonce la dimension futile et fugitive du tableau. La lecture du personnage-spectateur sur laquelle s'ouvre cette séquence superpose d'ailleurs explicitement, on s'en souvient, la « danse des morts » qu'esquisse le paysage hivernal à l'extérieur et la « danse des vivants » qui se déploie illusoirement à l'intérieur du salon. Une lecture attentive de ces séquences met en lumière la possible fécondité du motif floral, élément de la parure légitimé par la mode et néanmoins réinvesti d'une dimension symbolique plus large. En effet dans la première moitié du siècle, comme le note Juliette Lormeau en 1843 dans *Le Journal des Femmes* à propos des bals : « Quelques femmes élégantes mettent des fleurs naturelles ; cela est d'une grande distinction, mais en même temps d'une fragilité désespérante. Car le moyen que ces fleurs se conservent au milieu de l'atmosphère étouffante d'un salon<sup>16</sup> ? ». Mais dans le roman de George Sand, Indiana, de modeste

14 Honoré de Balzac, *Sarrasine*, dans *La Comédie humaine*, t. VI, Gallimard, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1043.

15 *Id.*

16 J. Lormeau, *alias* Madame J. Janin, « Modes », dans *Le Journal des Femmes*, 30, février 1843, p. 93. Cité par Alain Montandon dans « Premières robes de bal », dans *La Grâce de*

apparence, ne participe pas de cette rhétorique de la mode féminine : femme-fleur, elle est à elle-même sa propre parure et sa carnation élève « sur ses joues une nuance délicate comme celle d'une rose de Bengale éclose sur la neige », de sorte que son portrait repose sur un ensemble de distorsions par rapport à la codification vestimentaire de l'époque. De cet écart et de cette non-conformité résulte un approfondissement de l'éthopée<sup>17</sup> qui vaut comme élection et singularisation du personnage. Dans le cas d'Indiana, la fonction épiphanique de la figure de bal s'érige donc à rebours des codes sémiotique et symbolique du vêtement alors en vigueur.

Du reste, l'héroïne est aussi une anti-Cendrillon, alors même que la figure éponyme du conte devient au XIX<sup>e</sup> siècle « [l'un] des référents imaginaires les plus prégnants de la robe de bal » comme signe de métamorphose, puisque par ce truchement vestimentaire, « l'héroïne [passe] de la souillure à l'éclat, de la pauvreté au luxe, de l'obscurité à la lumière, de l'état de chrysalide à celui de papillon<sup>18</sup> ». Comme le souligne Alain Montandon, dans le conte de Perrault la robe « est décrite de la manière la plus succincte et la plus superlative : l'or, l'argent, les diamants en font un miracle de finesse, de luxe et de beauté<sup>19</sup> ». Rien de tel dans *Indiana*, où le bal permet au contraire de dégager l'héroïne du réseau stéréotypique attendu. La représentation joue sur les poncifs sociaux pour mettre en évidence le caractère *oppositional*<sup>20</sup> de l'héroïne, qui ne saurait adopter les valeurs de son milieu.

Le portrait d'Indiana a en outre pour particularité d'attirer l'attention non pas sur la mise en valeur du corps par le vêtement, mais sur une contiguïté absolue entre l'étoffe et la chair, avec « le blanc mat de sa robe de crêpe et de ses épaules nues » qui « se confondaient à quelque distance<sup>21</sup> ». Si le portrait de la femme au bal se fonde ainsi sur l'harmonie et élabore un tableau tout de pudeur et de retenue<sup>22</sup>, celui-ci prend justement tout son

---

*montrer son âme dans le vêtement. Scriveri di tessuti, abiti, accessori, op. cit.*, p. 334.

17 En se situant dans une perspective plus générale, Laura Colombo remarque que « [la] scène de bal est par excellence l'espace d'un questionnement sur les comportements, les apparences et les rôles sociaux, et [que] les vêtements étoffent le portrait des personnages, en en approfondissant l'éthopée. » (« *La parure du texte* », art. cité, p. 103).

18 Alain Montandon, « Premières robes de bal », art. cit., p. 332.

19 *Ibid.*, p. 333.

20 Par ce terme, nous entendons souligner une différence qui est l'expression d'un refus : refus de la soumission à des contraintes d'ordre familial, social ou historique.

21 George Sand, *Indiana*, op. cit., p. 80.

22 Cette première dimension du portrait est corroborée par le diptyque à distance créé par l'apparition de Noun (*Ibid.*, p. 101). Celle-ci s'oppose en tout point à Indiana, alors

sens en ce qu'il est la négation même de ce que l'on pourra nommer plus tard la « politique du décolleté », pour reprendre l'expression de Véronique Cnockaert s'intéressant à l'éloquence de la tenue de bal sous le Second Empire<sup>23</sup>. Ne pas distinguer la chair élude en effet toute stratégie de séduction et de conquête et toute instrumentalisation de la femme<sup>24</sup>. Au fond, le Second Empire érige en stratégie concertée ce que les scènes de bal de la Restauration contenaient déjà en germe en faisant système du « rapport étroit entre le scopique et le politique, où la régulation du politique passant par le regard dispense de tout discours et de toute réflexion<sup>25</sup>. » Pour revenir à des textes plus contemporains, on songe inmanquablement à la fameuse scène du *Lys dans la vallée* (1835) où le jeune Félix de Vandenesse se laissera aller à l'élan d'une fougue amoureuse incontrôlée en se jetant sur les « pudiques épaules » d'Henriette de Mortsau « dont la peau satinée éclatait à la lumière comme un tissu de soie<sup>26</sup> ». Comparer ces deux scènes de bal montre combien le jeu des écarts et des variantes sert la représentation : dans le roman de George Sand l'absence, voire l'inversion du sème de la luminosité de la chair (qui en fait le substitut audacieux du tissu), confère à Indiana un type tout particulier de séduction : elle incarne l'altérité dans un monde de la ductilité et du caméléonisme opportuniste – altérité qui fera d'elle une victime et la vouera à l'exil. La matrice du conte qui structure le passage fonctionne dès lors moins comme un modèle que comme un repoussoir. La poésie se combine à l'ironie et la rhétorique de l'hyperbole propre au conte de fées s'énonce ici sous la forme du manque pour dénoncer un sentiment de privation : « elle était légère sans vivacité, sans plaisir » ; « elle se courbait comme si son corps trop souple n'eût pas eu la force de la soutenir »... et si, de fait, Indiana est

---

même qu'elle s'efforce de lui ressembler : « blanche et parée, le fantôme d'une femme qui entre au bal et qui jette son manteau pour se montrer radieuse et demi-nue aux lumières éclatantes ». La suite du portrait fait ressortir ce qui, dans la parure de Noun, rétablit le code mis à mal par la description d'Indiana au bal : nudité suggestive, fleurs naturelles ornant la coiffure dans un « désordre excitant ». Noun, précise encore le texte, « était habillée et non pas vêtue avec ces parures » (*Ibid.*, p. 102). Indiana, quant à elle, est « vêtue », en l'absence (ou presque) de toute parure.

23 Véronique Cnockaert, « Politique du décolleté. Décolleté politique. "Les Épaules de la marquise" et *La Curée* d'Émile Zola », dans *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 391-401.

24 Comme Saccard instrumentalise Renée dans *La Curée*.

25 Véronique Cnockaert, art. cité, p. 399.

26 Le bal se déroule à la veille de la Restauration.

vouée à « pâlir et [à] s’effacer comme dans un rêve<sup>27</sup> », c’est non pas tant dans une forme d’enchantement délicieux que sous la pression de la société à l’aube de la Révolution de juillet 1830. Le traitement du code vestimentaire, on le voit, est connecté à tout un réseau de représentations indissociable de considérations idéologiques.

### *Épiphanie en monde paysan*

On peut dès lors s’interroger sur la reductibilité d’un tel procédé – qui révèle, par la description de la tenue et des éventuels accessoires qui l’accompagnent, une interprétation singulière des traditions de l’époque, édifie un langage engagé au cœur du langage codifié qui régit la société – dans un milieu différent. La liberté accordée aux personnages féminins dans ce domaine est-elle identique dans les romans champêtres ? Le mode d’apparition épiphanique des héroïnes est-il alors de nouveau tributaire d’une spécificité vestimentaire ?

À cet égard, les riches travaux de Simone Bernard-Griffiths sur les « représentations sociales et ethnographiques<sup>28</sup> » des romans sandiens s’avèrent particulièrement précieux. S’ils font jouer des milieux sociaux variés, plusieurs d’entre eux se focalisent en effet sur les communautés rurales du Berry et traitent des fêtes populaires, de la danse rustique ou, plus largement et de façon complémentaire, de l’imaginaire berrichon. Or précisément, dans le cycle des romans « champêtres », *La Petite Fadette* est particulièrement représentatif d’une conversion qui se donne à voir et à comprendre par le truchement de la tenue vestimentaire du personnage éponyme, vu à l’aune de ses mutations dans un milieu où la « réalité institutionnelle<sup>29</sup> » pèse doublement : elle est celle du monde paysan en général, et celle de la communauté berrichonne de façon plus particulière.

La mise en place de cette réflexion sur le personnage s’effectue une fois de plus à la faveur du sociotope qu’est le bal – champêtre, cette fois. Lors du bal de la Saint-Andoche dans le chapitre XIV, la tenue qu’arbore

27 George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 80.

28 Titre de la deuxième partie de son ouvrage à paraître *Essais sur l’imaginaire de George Sand*, *op. cit.*

29 Le terme est de Roland Barthes, pour définir le « costume » par opposition à « l’habillement ». Cité par Simone Bernard-Griffiths dans « Sociopoétique du vêtement dans l’imaginaire sandien », dans *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 49.

Fadette donne lieu à une longue description dont la lecture est orientée par l'intervention narratoriale liminaire, très dépréciative : « elle avait cru se faire belle, et son dressage était bon pour faire rire<sup>30</sup> ». Le choix du terme berrichon de « dressage » pour désigner le « costume » ou la « toilette<sup>31</sup> » souligne l'importance du milieu ; l'appréciation se joue dès lors en termes d'écart par rapport à la norme ; elle est tributaire de la plus ou moins grande adéquation du personnage aux pratiques sociales :

Elle avait une coiffe toute jaunie par le renfermé, qui, au lieu d'être petite et bien retroussée par le derrière, *selon la nouvelle mode du pays*, montrait de chaque côté de sa tête deux grands orillons bien larges et bien plats ; et, sur le derrière de sa tête, la cayenne retombait jusque sur son cou, ce qui lui donnait l'air de sa grand-mère et lui faisait une tête large comme un boisseau sur un petit cou mince comme un bâton. Son cotillon de droguet était trop court de deux mains ; et, comme elle avait grandi beaucoup dans l'année, ses bras maigres, tout mordus par le soleil, sortaient de ses manches comme deux pattes d'aranelle. Elle avait cependant un tablier d'incarnat dont elle était bien fière, mais qui lui venait de sa mère, et dont elle n'avait point songé à retirer la bavousette, que, depuis plus de dix ans, les jeunesses ne portent plus. [...] Aussi avait-elle l'air d'une vieille endimanchée, et on la méprisait pour sa mauvaise tenue, qui n'était point commandée par la misère, mais l'avarice de sa grand-mère, et le manque de goût de la petite-fille<sup>32</sup>.

Je ne reviendrai pas sur ce passage pourtant très représentatif de la perspective adoptée dans cet autre roman de la marginalité, sinon pour rappeler les temps forts de la lecture qu'en a proposée Simone Bernard-Griffiths dans l'article cité en référence. Cette lecture « sociopoétique », en effet, souligne la volonté du narrateur de construire le portrait vestimentaire de Fadette sur les doubles traits de « l'archaïsme ethnographique » et de l'« anachronisme accablant<sup>33</sup> ». Cet effet de discordance *a priori* irrévocable s'établit notamment à partir de comparaisons avec les us et coutumes berrichons propres au port de la

30 George Sand, *La Petite Fadette*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2004, p. 113.

31 Voir le glossaire établi par Martine Reid, *ibid.*

32 *Ibid.*, p. 113-114. Je souligne.

33 Simone Bernard-Griffiths, « Sociopoétique du vêtement dans l'imaginaire sandien », art. cité, p. 55.

coiffé<sup>34</sup>, ici dévalorisé par la non-observance de la mode, révélatrice de la dynamique sociale. Cette séquence, prise dans un réseau de commentaires reflétant la *doxa* communautaire du village, fait se croiser considérations morales et esthétiques et met en lumière les mécanismes d'éviction fondés sur la perception d'une différence qui se concentre sur le costume.

La force de l'apparence vestimentaire, en effet, est telle qu'elle l'emporte sur d'autres paramètres pourtant essentiels comme celui afférant à la sociologie de la danse. « Qui dit bourrée, dit authenticité paysanne [...]. Dès que le paysan trahit sa danse originelle, il dégénère<sup>35</sup> », affirme Simone Bernard-Griffiths, qui n'hésite pas à parler d'une « sociologie de l'intériorité » que traduirait en l'occurrence le « langage des corps ». C'est dans ce contexte qu'elle revient sur la séquence de la fête de la Saint-Andoche dans *La Petite Fadette*. Elle met alors en lumière un double facteur discriminant qui fait rupture par rapport à la tradition : une inversion des rôles sexués (Fadette est « invitante et non invitée », comme il se doit en pareil cas), et l'adoption d'un rythme « hérétique » par la jeune fille. « Ce sautillerment hérétique, puisque l'on attend des Berrichonnes, selon la coutume, “un mouvement doux assorti d'un glissement horizontal, terre à terre en rasant le sol”, est diégétiquement épiphanique<sup>36</sup> », dans le sens où ce qui se révèle ainsi est le feu intérieur qui habite Fadette. Pour autant cette magie propre à la jeune fille reste sans efficacité :

Si elle eût été pimpante et gentille, elle eût fait plaisir à voir, car elle dansait par merveille, et il n'y avait pas une belle qui n'eût voulu avoir sa légèreté et son aplomb ; mais le pauvre grelet était si mal habillé, qu'il en paraissait dix fois plus laid que de coutume<sup>37</sup>.

L'évaluation sociale se focalise explicitement sur le vêtement, qui fait prévaloir une exclusion qui se traduit par le choix d'une désignation animale du personnage dans toute la séquence<sup>38</sup>.

34 Voir, sur ce point, Louise Vincent. *Le Berry dans l'œuvre de George Sand*, Paris, Honoré Champion, 1919, p. 146.

35 Simone Bernard-Griffiths, « Pavane pour un terroir : enluminures ethnopoétiques de la danse rustique en pays sandien », *Essais sur l'imaginaire sandien*, à paraître.

36 *Ibid.*

37 George Sand, *La Petite Fadette*, *op. cit.*, p. 113.

38 Le « pauvre grelet » « sautiller » ; ses bras sont semblables à « deux pattes d'aranelle » (*Ibid.*, p. 113).



Il faudra donc attendre que se réalise une métamorphose vestimentaire pour que le phénomène d'élection rituellement associé à la scène de bal se concrétise. Ce déplacement temporel se redouble dans le roman du transfert d'une scène topique à une autre. C'est en effet lors de la messe, un dimanche, qu'est donnée à voir la transformation physique de Fadette, qui fonctionne alors pleinement comme une vraie révélation de ce que Landry pressentait déjà. Il n'est pas inutile de citer ce long passage *in extenso* :

[...] [Landry] entendit la messe sans l'apercevoir, et ce ne fut qu'à la préface que, regardant encore cette fille qui priait si dévotement dans la chapelle, il lui vit lever la tête et reconnut son grelet, *dans un habillement et un air tout nouveaux pour lui*. C'était bien toujours son pauvre dressage, son jupon de droguet, son devantau rouge et sa coiffe de linge sans dentelle, mais elle avait reblanchi, recoupé et recousu tout cela dans le courant de la semaine. Sa robe était plus longue et tombait plus convenablement sur ses bas, qui étaient bien blancs, ainsi que sa coiffe, *laquelle avait pris la forme nouvelle* et s'attachait gentillemeent sur ses cheveux noirs bien lissés ; son fichu était neuf et d'une jolie couleur jaune doux qui faisait valoir sa peau brune. Elle avait aussi rallongé son corsage, et, au lieu d'avoir l'air d'une pièce de bois habillée, elle avait la taille fine et ployante, comme le corps d'une belle mouche à miel. De plus, je ne sais pas avec quelle mixture de fleurs ou d'herbes elle avait lavé pendant huit jours son visage et ses mains, mais sa figure pâle et ses mains mignonnes avaient l'air aussi net et aussi doux que la blanche épine du printemps.

Landry, la voyant si changée, laissa tomber son livre d'heures, et, au bruit qu'il fit, la petite Fadette se retourna tout à fait et le regarda, tout en même temps qu'il la regardait. Et elle devint un peu rouge, pas plus que la petite rose des buissons ; mais cela la fit paraître quasi belle, d'autant plus que ses yeux noirs, auxquels jamais personne n'avait pu trouver à redire, laissèrent échapper un feu si clair qu'elle en parut transfigurée<sup>39</sup>.

---

39 George Sand, *La Petite Fadette*, *op. cit.*, p. 149-150. Je souligne.

Le vêtement, qui a d'abord valeur d'obstacle – puisque dans un premier temps Landry n'identifie pas Fadette dont il a pourtant reconnu la tournure – fait advenir au grand jour la beauté de la jeune fille, une beauté morale qui s'est manifestée auparavant sans être pour autant sanctifiée par une scène de révélation. Ce qui frappe dans cette séquence est le phénomène de répétition sublimée dans la différence, puisque sont reprises les mêmes pièces vestimentaires, transformées et adaptées cette fois par Fadette, de sorte à ce qu'elles coïncident avec la mode (« la forme nouvelle »), en signe d'acceptation d'une intégration sociale. Il faut préciser que, marginalisée par autrui, Fadette s'est aussi finalement complue dans l'exacerbation de cette marginalité, mais elle la rejette désormais pour tendre vers une forme d'insertion sociale (ce que confirmeront d'une autre façon son départ et son apprentissage). C'est pourquoi la magie qui est ici évoquée est une magie naturelle (fleurs et insectes) qui accompagne l'évolution du personnage féminin en promouvant une poétique du simple. Une fois encore, le modèle de Cendrillon est dépassé ou retourné : le bal fonctionne à rebours et la tentative de séduction qui en est le corollaire est tournée en dérision. C'est en quelque sorte en se dégageant des contraintes de la topique romanesque (ou en s'en jouant) que Sand parvient à réévaluer la fonction tout à la fois diégétique et symbolique de la parure dans un contexte social spécifique.

Priver la scène de bal, ce lieu de monstration et de sacrifice au rite social, de ses attributs canoniques n'est pas anodin. Transférer son contenu dans un autre lieu qui en est comme l'envers (l'église) a pour effet de dégager une réflexion implicite sur les pratiques sociales, dont ressort alors la dimension profane. L'évaluation axiologique stigmatisante appliquée à Fadette tout au long du roman se trouve ainsi invalidée. Le bal champêtre en l'honneur « du bon saint Andoche<sup>40</sup> » dans le chapitre XIV suivait une première messe où Landry ensommeillé « n'entendit pas une parole du sermon de M. le curé<sup>41</sup> ». Cet effacement de la dimension spirituelle des festivités jette une lumière critique sur la pertinence des codes de rigueur dans une sociabilité paysanne où les riches méprisent les pauvres et où seules la nature des étoffes et la manière des coiffes signent l'appartenance à une classe qui s'arroge tout jugement. Le « cotillon de droguet » de Fadette, fait d'une étoffe grossière, autorise ainsi à « la mépris[er] pour sa mauvaise tenue<sup>42</sup> » et à la soupçonner d'accointances

40 *Ibid.*, p. 112. Saint Andoche est un martyr du II<sup>e</sup> siècle fêté le 24 septembre.

41 *Ibid.*, p. 111.

42 *Ibid.*, p. 113. Je souligne.

avec le diable<sup>43</sup>. Dans ce contexte, l'effort de sociabilité consenti par Fadette permet de révéler aux yeux de Landry sa nature profonde, car sa beauté n'est pas surfaite. Les étoffes sont inchangées mais le blanchissage fait rayonner toute sa figure dans l'espace sacré de l'église comme pour saluer les vertus de modestie, de sincérité et d'honnêteté qui caractérisent Fanchon Fadet.

Cette épiphanie-là aura des conséquences décisives puisqu'elle permettra finalement l'intégration de Fadette dans une société dont le narrateur n'aura cependant pas manqué de souligner les travers.

### *L'épiphanie comme aporie discursive*

La robe de bal et ses accessoires sont donc des objets puissamment éloquents et entrent en résonance avec l'ensemble des représentations sociales que se forge l'écrivain, ils traduisent sa « compréhension et [sa] maîtrise de l'environnement, social, matériel et idéal<sup>44</sup> ». Pour George Sand, fine observatrice et penseuse, le bal avec les codes qui lui sont propres permet donc une saisie particulièrement efficace de la dynamique sociale, en milieu mondain comme en milieu paysan. Parure et vêtue féminines y sont volontiers le support d'une épiphanie du personnage, qui est l'occasion pour le narrateur de proposer une lecture critique de la scène sociale ainsi donnée à voir. Dans ce contexte, un dernier cas de figure pose un problème singulier : c'est celui du bal travesti, où le masque vise en apparence à dissimuler et à unifier la représentation, en même temps qu'à figer le sens. Mais la vie sociale s'y manifeste en réalité sous ses aspects les plus occultes et des transactions secrètes s'y organisent grâce à un langage chiffré que les seuls initiés sont susceptibles de décrypter. Le modèle du genre est le Bal de l'Opéra<sup>45</sup> dans lequel Lucien de Rubempré fait retour

---

43 Fadette reste dans l'église, « disant de longues prières après les autres ; et elle faisait ainsi tous les dimanches, soit par grande dévotion selon les uns, soit, selon d'autres, pour mieux cacher son jeu avec le diable. » (*Ibid.*, p. 115).

44 Alain Montandon, *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 8.

45 « [...] c'est en 1715 que naît [...] le bal de l'Opéra, créé par une ordonnance du régent en date du 31 décembre. En autorisant la tenue de bals masqués publics à l'Opéra durant la période du carnaval, à raison de deux bals par semaine à partir de minuit, le régent lança une mode qui dura près de deux siècles. Ces bals ont été organisés dans tous les lieux successivement occupés par l'opéra : jusqu'en 1820 rue de Richelieu, puis pendant un an dans la salle Louvois, ensuite, de 1821 à 1873, rue Le Peletier, enfin, à partir de 1875, à l'Opéra-Garnier. Voir Charlotte Denoël, « Le bal masqué au XIX<sup>e</sup> siècle », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 1<sup>er</sup> Juillet 2016. URL : <http://www.histoire-image.org/etudes/bal-masque-xixe-siecle>

sur la scène parisienne en 1824 dans le roman de Balzac. Le chapitre ouvre la première partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*, dont l'édition définitive paraît chez Houssiaux en 1855, mais le fragment correspondant, intitulé *La Torpille*, paraît quant à lui chez Werdet dès « septembre 1838 au tome II d'un recueil regroupant trois récits [...], alors que les lecteurs d'*Illusions perdues*, publié [...] en 1837, l'ont quitté [Lucien] à Paris lors de sa rupture avec sa muse angoumoisine au début de l'hiver 1821<sup>46</sup> [...] ». Au bal de l'Opéra, on porte masque et domino noir :

Quoique au premier abord le plaisir et l'inquiétude aient pris la même livrée, l'illustre robe noire vénitienne, et que tout soit confus au bal de l'Opéra, les différents cercles dont se compose la société parisienne se retrouvent, se reconnaissent et s'observent. Il y a des notions si précises pour quelques initiés, que ce grimoire d'intérêts est lisible comme un roman qui serait amusant<sup>47</sup>.

On peut voir dans ce paradoxe l'envers obscur de l'apparition fulgurante dont le bal est le plus souvent l'espace privilégié. En effet, n'est pas lecteur qui veut dans une telle assemblée : « [...] pour les gens de province, pour les jeunes gens inexpérimentés, pour les étrangers, l'Opéra doit être alors le palais de la fatigue et de l'ennui. Pour eux, cette foule noire, lente et pressée, qui va, vient, serpente, tourne, retourne, monte, descend, et qui ne peut être comparée qu'à des fourmis sur leur tas de bois, n'est pas plus compréhensible que la Bourse pour un paysan bas-breton qui ignore l'existence du Grand-Livre<sup>48</sup> ». Dans un tel contexte, qui favorise une inversion du système interprétatif, la femme masquée ne se révèle que par tel signe qui trahit l'uniformité du costume :

[...] quelques habitués du bal de l'Opéra savaient seuls reconnaître, sous le long linceul du domino noir, sous le capuchon, sous le collet tombant qui rendent les femmes méconnaissables, la rondeur des formes, les particularités du maintien et de la démarche, le mouve-

46 Mireille Labouret, « “Fabriquer le temps” à rebours. Problèmes romanesques et mécanismes reparaisants dans “La Torpille” », *L'Année balzacienne* 1/2002 (n° 3), p. 181-203. URL : [www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2002-1-page-181.htm](http://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2002-1-page-181.htm).

47 Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, A. Houssiaux, 1855, p. 338.

48 *Ibid.*, p. 337.

ment de la taille, le port de la tête, les choses les moins saisissables aux yeux vulgaires et les plus faciles à voir pour eux<sup>49</sup>.

Dans *Isidora*, le roman que publie George Sand en 1845<sup>50</sup>, le protagoniste Jacques Laurent fait la rencontre éblouie de Julie, une rencontre qualifiée de « romanesque et providentielle<sup>51</sup> », avant d'être attiré par le plus grand des hasards par la vue du bal de l'Opéra, dont il « observ[e] avec étonnement » la « foule de masques noirs, de personnages noirs, hommes et femmes, qui se pressaient pour entrer<sup>52</sup> ». Pour un novice comme lui, provincial et philosophe en herbe, pénétrer ce temple de l'indéchiffrable présenté sous un jour des plus lugubre revient à être confronté à un impitoyable brouillage des signes, où la femme est conduite à se défaire comme entité signifiante cohérente au moment même où elle se révèle.

Dans ce passage, la rencontre d'un « domino noir à nœuds roses<sup>53</sup> », qui semble lire en lui alors qu'il s'avère incapable en retour de décoder cette apparence vestimentaire qui lui est inconnue, confronte le personnage masculin à une expérience inédite. Par le costume, Sand met en place une fois de plus un problème de communication. Jacques Laurent, en effet, ne saurait imaginer découvrir derrière ce qu'il croit correspondre à « un nouveau type de femme<sup>54</sup> » (Julie) une vulgaire courtisane (Isidora) :

Il y avait dans le bal plus de cent dominos à nœuds roses. Une ouvreuse de loges, avec qui je sus engager une conversation, m'apprit que les *femmes comme il faut* ne portaient jamais aucun ornement, et que leur costume était uniformément noir comme la nuit<sup>55</sup>.

Si le langage qu'affiche la parure dysfonctionne, c'est en raison du mode de pensée monolithique du protagoniste, ignorant des manifestations d'un monde qu'il préfère ne pas connaître. L'épiphanie dès lors prend la forme

---

49 *Ibid.*, p. 351.

50 Dans *La Revue indépendante*. L'édition de librairie date de 1846. Voir la présentation d'Ève Sourian dans l'édition *Des femmes* (Paris, 1990).

51 George Sand, *Isidora, op. cit.*, p. 71.

52 *Ibid.*, p. 72.

53 *Id.*

54 *Ibid.*, p. 77.

55 *Ibid.*, p. 79.

du dévoilement. De retour à son domicile où Jacques l'a suivie, Isidora, qui n'est autre que Julie, « arracha son masque avec un mouvement de colère et de désespoir, elle me montra... O ciel ! écrirai-je son nom sans défaillir !... les traits purs et divins de Julie<sup>56</sup> ! » Cet *hapax* dans le traitement sandien de la sémiologie du vêtement<sup>57</sup> a pour objectif de présenter ce qui ressort pour le narrateur des limites ultimes de la communication entre l'homme et la femme. Car l'effet de ce dévoilement quelque peu théâtral ne tient pas (ou pas seulement) à la surprise, au retournement et au dévoilement des valeurs qu'il implique. L'épiphanie, qui joue sur la réversibilité des codes vestimentaires, confronte Jacques Laurent à une impossibilité qu'il se voit dans l'incapacité de résoudre, parce qu'il est un homme et qu'il pense le féminin à l'aune de cadres mentaux prédéterminés<sup>58</sup>. Le dialogue qui s'engage entre les deux personnages achoppe en effet sur la question du pardon et de la pénitence : « [...] tu acceptes la pécheresse à condition que, dès demain, dès aujourd'hui, elle passera à l'état de sainte<sup>59</sup> ! », reproche Julie-Isidora qui entend revendiquer sa destinée de femme comme un tout indivisible<sup>60</sup>. En faisant retour sur le texte, on constate que le mauvais lecteur qu'est Jacques Laurent est moins au bout du compte un lecteur ignorant qu'un lecteur récalcitrant et que les codes en vigueur au bal de l'Opéra scellent une communauté constituée de sujets misogynes et prompts à l'ostracisme.

La tenue et la parure féminine font plus que servir un « effet de réel » dans les romans de Sand. Par ce moyen, l'écrivaine analyse en ethnographe avertie le degré d'adhésion de ses personnages avec les us et coutumes de leur milieu d'appartenance et aime à mettre en scène un processus de singularisation de ses héroïnes par le biais d'une scène d'épiphanie vestimentaire dont se

---

56 *Ibid.*, p. 87.

57 *Hapax* d'une part car, selon nous, il ne participe pas de la topique du déguisement, fréquente dans les fictions narratives de Sand, mais relève d'un traitement spécifique du fonctionnement des interactions sociales par le truchement de la tenue vestimentaire. *Hapax*, d'autre part, parce que l'épiphanie ici mise en scène constitue un discours en acte sur l'essence du féminin et sur les libertés de la femme, en dehors de toute représentation étroitement *genrée* (et en cela résultante de la pensée masculine).

58 Et en ce sens, il s'agit bien de « représentation ».

59 *Ibid.*, p. 90.

60 Voir sur ce point Pascale Auraix-Jonchière, « La figure de Marie-Madeleine dans *Isidora* de George Sand », in Fabienne Bercegol et Béatrice Laville (dir.), *Formes bibliques du roman au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 131-142.

modulent diverses variations en fonction des lieux, des milieux et des moments choisis.

Mais la description des vêtements est également révélatrice du regard que portent narrateur et personnage sur la société et met en jeu le fort impact des *représentations* sur l'écriture. La poétique du merveilleux associée à la description d'Indiana, la poétique du simple spécifique aux portraits de Fadette, la poétique de l'oxymore caractéristique de la découverte de Julie-Isidora, sont le corollaire d'une réflexion sociale critique. L'observation des apparences (celles qu'induisent modes et coutumes) est le socle d'une pensée qui, plutôt que de s'énoncer de façon polémique et explicite, choisit d'exploiter de façon plus indirecte le monde des apparences, vaste réservoir de signes disponible et moins futile qu'il n'en a l'air.

PASCALE AURAIX-JONCHIÈRE





# De la médiocrité au sublime :

## quand le vêtement de *La Marquise* se fait transcendance

« J'ai promis [à Buloz] de vous décider, ce qui est une vraie folie de ma part, à faire exprée [*sic*] pour la Revue une nouvelle comme [...] la marquise<sup>1</sup> », écrit Gustave Planche à George Sand, le 18 décembre 1832. Il est vrai que l'histoire, parue dans la *Revue de Paris* quelques jours plus tôt, a beaucoup plu. Et si l'on se réfère à ce que la romancière confie à Jules Boucoiran, elle a même « eu un grand succès et a complété les avantages de [s]a position<sup>2</sup> ». Fait indéniable donc, mais non moins étrange pour une nouvelle apparemment sans prétention<sup>3</sup> et se greffant aux nombreuses productions de l'époque, inscrites dans la tradition romantique des récits mettant en scène l'univers théâtral. Quelle est donc, alors, la subtile alchimie à l'œuvre ? Est-ce la nouvelle notoriété d'Aurore Dupin, baronne Dudevant, devenue officiellement George Sand, précisément au cours de cette année 1832 ? Est-ce le caractère atypique de cet auteur, femme de surcroît, dont les romans

---

1 Maurice Regard, *L'Adversaire des romantiques. Gustave Planche. Correspondance*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1955, p. 58.

2 Lettre du 20 décembre 1832 à M. Jules Boucoiran, à La Châtre, dans George Sand, *Correspondance*, t. II, 1832-juin 1835, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 193 [réimpression de l'édition de Paris, 1964-1991].

3 Outre la facture conventionnelle de la nouvelle, George Sand en minimise l'importance dans son autobiographie : « M. Buloz [...] me demanda des *nouvelles*. Je fis pour ce recueil *Métella*, je ne sais quoi encore. » (George Sand, *Ceuvres autobiographiques II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 174). Il s'agit cependant d'une formulation qui n'apparaît que dans l'édition de 1876 puisque, dans les versions antérieures, l'on trouve : « Je fis pour ce recueil *La Marquise, Lavinia*, je ne sais quoi encore. » (*Ibid.*, note 6, p. 1344).

*Indiana* puis *Valentine* ont suscité un engouement sans pareil, allant jusqu'à éclipser ponctuellement *Notre-Dame de Paris* dans l'opinion publique ? Sans nul doute peut-on et doit-on y voir tout cela. Mais *La Marquise* est bien plus. Grâce à l'occasion qui est offerte aux personnages, retranchés derrière leur masque social et engoncés dans leurs costumes et leurs rôles, d'accéder à leur vérité, le récit acquiert une dimension nouvelle et revêt une portée identitaire et philosophique.

Et pourtant... Dans une société aussi codifiée que celle de l'Ancien Régime, au sein de laquelle s'inscrit le récit rétrospectif de la marquise, le pari semble perdu d'avance et le projet utopique.

### ***Identité et théâtre social : une antinomie ?***

Vénéralant « la dentelle, le satin et la poudre<sup>4</sup> », ne jurant que par la légèreté, la corruption des âmes et l'hyper-jouissance polymorphe, érigeant le divertissement en maître et prenant toute forme de vertu en aversion, la société aristocratique et mondaine sous le règne de Louis XV apparaît, derrière son affranchissement de façade, comme un système reposant sur des règles précises et supposant la soumission de l'individu à une « instance extérieure », une « collectivité qui impose ses normes de comportement », auxquelles « l'individu prétendument autonome [se] conforme<sup>5</sup> ». Point de véritable liberté, donc, dans le libertinage, mais au contraire, codification et exigence dans la représentation, tacite injonction de conformisme au socialement attendu, causticité et dissolution de soi dans le corps mondain.

Formée à bonne école, puisque éduquée à Saint-Cyr dans la méconnaissance du monde, et initiée dès seize ans à ses règles par son époux, « libertin vieux et blasé<sup>6</sup> », de trente-cinq ans son aîné et rompu à tous les vices, la marquise de R\*\*\* dispose donc des compétences nécessaires à l'évolution dans les salons licencieux : elle babille comme ses congénères, est belle à faire pâlir de jalousie ses rivales, affiche dans sa chambre avec coquetterie son portrait sur lequel elle apparaît vêtue d'« un corsage de satin imprimé imitant la peau de tigre, [aux] manches de dentelle » et arbore une silhouette « admirable » – « grande, svelte, brune, avec des yeux noirs, [...] une bouche vermeille [...] – ainsi que des mains

4 George Sand, *La Marquise*, dans *Vies d'artistes*, Paris, Presses de la Cité, 1992, p. 9.

5 Michèle Bokobza-Kahan, *Libertinage et folie dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Louvain, Paris, Sterling, 2000, p. 4.

6 George Sand, *La Marquise*, *op. cit.*, p. 11.

qui, dit-on, avaient fait le désespoir de la princesse de Lamballe<sup>7</sup> ». Presque aussitôt veuve, elle se produit dans le monde, goûte aux vins entêtants, participe aux soupers galants et se voit présenter des damoiseaux, tous plus désireux les uns que les autres de se livrer à la bagatelle en sa compagnie. Pourtant, loin de lui procurer le frisson et le plaisir, ce qu'elle nomme sa « funeste entrée dans la vie<sup>8</sup> » ne suscite en elle qu'aversion, écœurement, indignation, et la conduit progressivement à lui préférer la misanthropie. Car être préparée à la licence est une chose, entrer en libertinage en est une autre ; entre les deux, il y a un monde, celui de la mondanité, de ses dérèglements et de la perte de soi dont elle ne veut pas. La marquise apparaît donc comme le contre-exemple d'une société libertine et par conséquent d'une époque qui érige en liberté suprême la transgression de la morale bigote et l'inconduite. À ce titre, elle ne peut être définie que comme le négatif de la photographie sociale générée. Ainsi, comprend-on mieux le choix de l'auteur d'opter pour un portrait par les insuffisances : la marquise n'est donc « pas fort spirituelle », n'a « pas non plus cette excessive délicatesse d'expression, cette pénétration exquise, ce tact merveilleux », mais se montre « au contraire, étourdie, brusque, franche, quelquefois même cynique [...], détruisa[n]t absolument toutes les idées [...] d'une marquise du bon temps<sup>9</sup> ». Apparaissant de surcroît, selon ses propres dires, « tout à fait bête », lestée d'une « nullité de [...] caractère », et ayant « toujours eu peu d'esprit<sup>10</sup> », elle révèle en réalité la perception de son époque pour les individus qui ne se coulent pas dans le moule attendu. Toute individuation apparaît impossible ; pis encore, interdite ; et les tentatives d'affranchissement punies, puisqu'elles renvoient de ce fait son immoralité au corps mondain. La comédie humaine se jouant sur la scène de ce théâtre social se fait par conséquent impitoyable, acceptant toute « légèreté capable d'excuser la sienne », annihilant toute critique, plus encore lorsque cette dernière est « incarnée et vivante<sup>11</sup> », et ourdissant « d'infâmes complots<sup>12</sup> », avec une obstination confinant à l'obsession haineuse.

Dans ce système de l'absurde où les vices sont devenus des valeurs, les personnages dotés de qualités humaines sont présentés comme les moutons noirs, appelant à leur propre éradication de la structure qu'ils remettent en question par leur seule existence. L'extrême lucidité de la marquise mettant

---

7 *Ibid.*, p. 9.

8 *Ibid.*, p. 11.

9 *Ibid.*, p. 9.

10 *Ibid.*, p. 11.

11 *Ibid.*, p. 12.

12 *Ibid.*, p. 13.

au jour l'effroyable condition des femmes, dont l'« éducation claustrale » finit « d'engourdir [d]es facultés déjà<sup>13</sup> » fortement amoindries, et dont le destin consiste à devenir un objet de jouissance, consenti ou forcé, lui laisse bien peu de choix : l'isolement par renoncement à cette tyrannie ou bien l'option d'un pis-aller comme le sera le vicomte de Larrieux, cet « homme sans talent, sans esprit, sans aucune qualité énergétique ou séduisante<sup>14</sup> », enlisé dans une matérialité définitive et affligeante car « toujours occupé à satisfaire quelque appétit physique<sup>15</sup> », cependant sans vilenie susceptible de lui faire endurer les affres. En sacrifiant ainsi à l'usage en vogue, celui de prendre un amant, elle s'assimile en apparence à ses semblables et se garantit une paix relative. Fait inattendu, la beauté physique du vicomte et son habitude de mener grand train placent la marquise dans une position socialement enviable, l'emportant, contre toute attente, dans le courant impétueux de la parade mondaine, la différence résidant cependant dans le discernement et la maîtrise intérieure du personnage, jouant son rôle mais ne s'y identifiant pas.

Le défilé des toilettes, plus riches et extravagantes les unes que les autres, peut alors commencer. Sur près de quarante lignes, il nous donne à voir « attirail de plumes, d'étoffes et de fleurs », « plis de satin, profusion de mousselines et de bouffantes<sup>16</sup> », coiffures tantôt hautes, tantôt basses, ou encore poudrées, crêpées ou bouclées, rubans, pierreries et accessoires en tout genre. Et même si la marquise reconnaît à ces atours la capacité à « prêt[er] à la beauté une noblesse et une grâce moelleuse dont les peintures ne sauraient vous donner l'idée<sup>17</sup> », elle n'est pas dupe vis-à-vis de ce qu'elle nomme « le costume des femmes<sup>18</sup> », nous présentant ces parures comme des déguisements propres à faire d'une assemblée de femmes une ménagerie : les unes « traînant leur longue queue de moire et balançant avec souplesse les plumes de leur front, pouvaient, sans hyperbole, être comparées à des cygnes<sup>19</sup> » ; les autres, « en équilibre dans de jolies mules à talons », marchaient « avec la précaution dédaigneuse d'une bergeronnette au bord d'un ruisseau<sup>20</sup> ». Se saisissant, en outre, du principe que l'hydre mondaine existe et se nourrit de ce qu'elle suscite dans le regard

---

13 *Ibid.*, p. 11.

14 *Ibid.*, p. 13.

15 *Ibid.*, p. 14.

16 *Ibid.*, p. 20.

17 *Id.*

18 *Id.*

19 *Id.*

20 *Id.*

d'autrui, elle n'hésite pas à recourir à ces artifices et à en jouer comme l'on use d'un instrument de surenchère personnelle pour se venger des congénères qui s'étaient montrées les plus virulentes à son égard en leur inspirant de la jalousie. La mode, plus encore qu'un code social, devient ainsi un langage, celui de la frivolité, du narcissisme et de la vacuité. L'on pourrait à ce stade conclure que la marquise s'est fait absorber, malgré elle, dans et par ce système. Rien n'est moins vrai en raison de la lucidité, une fois encore qui est la sienne. Palliatif éphémère et inconsistant, ce recours au vêtement d'apparat est fait en pleine conscience, dans la certitude qu'autre chose de plus grand, de plus essentiel, de plus absolu existe quelque part, sans savoir le nommer. Car dans une existence vide où ne réside que l'ennui, mode et mondanité ne sont que diversions, illusions consciemment consenties, en attendant... Ainsi se confie-t-elle :

J'étais renommée pour la richesse et l'invention de mes parures. Je sortais tantôt avec une robe de velours nacarat garnie de grèbe, tantôt avec une tunique de satin blanc, bordée de peau de tigre, quelquefois avec un habit complet de damas lilas lamé d'argent, et des plumes blanches montées en perles<sup>21</sup>.

Éblouissant ballet social, certes ; mais qu'importe, puisque la véritable marquise est ailleurs, quelque part dans cet espace intérieur vierge de toute intrusion, et à vrai dire encore étranger à elle-même ; perceptible, cependant, par ceux qui savent regarder, comme les « amitiés assez vives » qu'elle suscite, ou « ses petits-enfants [qui] la chériss[ent]<sup>22</sup> », ou encore et surtout Léo qui la remarque un soir. Est-ce sa beauté ? Est-ce son émotion ? Sans doute tout cela et bien plus encore, ce qu'elle nommera plus tard « le rapport immatériel, mais tout-puissant<sup>23</sup> ». L'on comprend dès lors que sa froideur et sa supposée sécheresse de cœur ne sont qu'un masque opposé aux frivoles et mondains, témoin, pour le lecteur attentif, de son inadéquation avec cette société qu'elle exècre.

Bien que les femmes apparaissent comme des grues tout affairées à leur parade sociale, perpétuant avec ferveur, rage ou férocité cette comédie d'un goût douteux, elles n'en demeurent pas moins des victimes, en tant qu'objets de divertissement ou de jouissance immédiate. Et dans la catégorie des êtres instrumentalisés, le sujet féminin partage la vedette avec le comédien. En raison

---

21 *Id.*

22 *Ibid.*, p. 10.

23 *Ibid.*, p. 17.

de l'immoralité de son métier, puisqu'il prête ou, pour les plus critiques, prostitue son âme au gré des rôles incarnés, l'acteur est encore frappé d'excommunication jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans de telles circonstances, une fois sorti de son rôle, il n'existe pas. La comtesse de Ferrières se charge d'ailleurs bien de le rappeler à la marquise, avec un ton de mépris : « on vous raillerait cruellement si l'on vous soupçonnait d'oublier qu'aux yeux d'une femme bien née un comédien ne peut pas être un homme<sup>24</sup> ». Léo n'existe donc pas socialement. Nom, prénom et type théâtral, il est tout cela et rien à la fois. Cristallisant l'attention et parfois l'admiration le temps de la représentation, prenant vie par la voix du personnage qu'il incarne et dans les yeux de ceux qui le regardent, à lui les cafés borgnes et les endroits louches lorsque le rideau tombe. Il redevient cet « homme petit et maigre [...], jaune, flétri, usé, [...] mal mis, [à] l'air commun », « avala[n]t de l'eau-de-vie et jura[n]t horriblement<sup>25</sup> » ; autant dire un rien-du-tout. Et pourtant, Léo est l'incarnation du sentiment, de la sensibilité et de la vérité de l'être, perdu et dénaturé cependant au sein d'une nuée de créatures, purs produits d'une civilisation factice. Impossible devenir donc pour celui qui est perçu comme un réprouvé et auquel on n'accorde aucun crédit ni regard. Dure loi que celle qui porte les uns aux nues ou voue les autres au néant, selon qu'ils sont issus d'une souche noble ou de la lie.

Et si la marquise semble tirer son épingle du jeu en faisant mine d'accepter cette comédie sociale, ce n'est que le jeu des apparences car elle se sent intérieurement morte. « Moi, malheureuse, qu'avais-je à faire sur la terre ? Rien qu'à me parer, me montrer<sup>26</sup> », se lamente-t-elle en se remémorant l'avant-rencontre avec Léo ; « cette nouvelle fut un coup mortel pour moi<sup>27</sup> », confie-t-elle plus loin, lorsqu'elle apprend qu'il part pour l'étranger. L'un et l'autre, apparaissent donc comme deux figures atypiques, deux contre-exemples de cet espace social codifié et figé dans ses préjugés, deux indésirables en somme dont la société ne veut pas : elle, l'aristocrate, femme de surcroît, osant remettre en cause le merveilleux (dés)ordre établi ; lui, l'acteur se piquant de sortir des limites supposément imposées par son personnage. Si la première ne doit pas être, le second n'existe tout simplement pas. Par leur identité quant à leur destinée d'exclus, femme et comédien se comprennent et parfois se confondent. « C'était un homme qui, en fait d'art, n'était pas plus de son siècle qu'en fait de mœurs je n'étais du mien. Ce fut peut-être là [ce qui] attira nos âmes l'une

---

24 *Id.*

25 *Ibid.*, p. 22.

26 *Ibid.*, p. 12.

27 *Ibid.*, p. 26.

vers l'autre<sup>28</sup> », résume-t-elle. Tout est dit. Finalement, il importe de ne pas se tromper de perspective, car la véritable question n'est pas tant de savoir ce qui manque à la marquise ou à Lelio pour être en accord avec leur époque, ce qui reviendrait à les juger à l'aune des valeurs mondaines et libertines, mais plutôt de s'interroger sur ce qui les rend plus sensibles, plus humains et plus authentiques. C'est en cela mais aussi pour des raisons qui méritent à présent d'être abordées, que la nouvelle de George Sand apparaît comme le récit de tous les renversements.

### *Transgression des conventions et renversement des codes*

Si la facture du récit demeure de prime abord plutôt classique, puisque George Sand recourt à la tradition littéraire du récit enchâssé à la première personne, le dédoublement qu'occasionne cette structure narrative grâce à la confiance de la marquise souligne d'emblée une vision de la littérature, et plus généralement de l'art, qui sera récurrente dans l'œuvre de l'auteur : l'écriture comme le révélateur d'un Moi triple, celui des personnages, de l'auteur et du lecteur. La fiction, sous la plume de George Sand, prend donc en l'espèce une fonction introspective. C'est précisément à cette exploration des profondeurs que nous convie la marquise. À cet effet, nombreux sont les codes qui vont se trouver renversés : le vêtement, après avoir servi le factice, se fait le complice de la vérité ; les lieux, traditionnellement repaires des rendez-vous licencieux, se métamorphosent, dénaturant de ce fait les procédés littéraires du roman libertin et, dans une certaine mesure, ceux de l'échange épistolaire ; la nature des personnages, et notamment celle de Lelio, se voit transformée et nous livre, contre toute attente, une figure nouvelle ; l'art dramatique, enfin, n'apparaît plus « comme un système à produire de l'illusion<sup>29</sup> », mais se met au service du dévoilement et de la révélation.

Dans cette invitation au voyage intérieur, la focalisation se modifie nécessairement. Par un mouvement d'expansion intériorisante, la narration donne au vêtement une nouvelle fonction. Si la mise apparaît toujours aux yeux de la société comme le lieu des extravagances et des batailles mondaines, et demeure une contrainte exigeante, le récit se décentre progressivement de cet aspect pour adopter en parallèle une nouvelle perspective : la toilette comme un révélateur de la beauté de l'être et l'habit comme un *adjuvant* – si l'on se réfère au schéma actantiel de Greimas –, prenant ainsi la société à son propre

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>29</sup> *Ibid.*, présentation, p. V.

piège de l'artifice et des apparences pour faire accéder les personnages à une autre dimension et compréhension d'eux-mêmes. Ainsi la marquise, ressuscitée par l'amour, perçoit-elle sa beauté et les toilettes qu'elle vient d'énumérer bien différemment :

Je faisais sensation dans les salons, et lorsque je remontais dans mon carrosse je regardais avec complaisance la femme qui aimait Lélío, et qui pouvait s'en faire aimer. Jusque-là le seul plaisir que j'eusse trouvé à être belle consistait dans la jalousie que j'inspirais. [...] Mais du moment que j'aimai, je me mis à jouir de ma beauté pour moi-même. Je n'avais que cela à offrir à Lélío en compensation de tous les triomphes qu'on lui déniait à Paris<sup>30</sup>.

Beauté et parure se font découverte de soi et cadeau à l'autre, œuvrant à la fois à la rencontre intérieure et servant la relation amoureuse. Le vêtement acquiert ainsi une fonction harmonisante et unificatrice, en tout point opposée à celles endossées jusqu'alors, à savoir le marquage de la scission sociale et le lieu de cristallisation des jalousies. C'est donc moins la nature du vêtement qui est en jeu que le regard dont on l'investit, car si le code reste le même, l'assujettissement qu'on lui reconnaît ou pas diffère. La réaction de la comtesse de Ferrières devant l'émotion de la marquise, en témoigne :

Je fus forcée de couvrir mon visage en pleurs de mon mouchoir ; dans mon désordre, j'effaçai mon rouge, j'enlevai mes mouches, et la comtesse de Ferrières m'engagea à me retirer au fond de ma loge, parce que mon émotion faisait événement dans la salle<sup>31</sup>.

Ce qui n'est que folie pour l'égaré est sagesse pour celui qui aime. Mais puisque les conventions ne tolèrent pas d'écarts de cette nature, la seule alternative qui demeure est d'adopter précisément les codes sociaux de cette civilisation du factice, en les revisitant cependant quelque peu. Mensonge et dissimulation sont donc non seulement convoqués par le biais du travestissement, omniprésent dans le récit, mais servent de surcroît l'accès à la sensibilité, au sentiment et la découverte de soi. La marquise se grime ainsi tantôt en grisette, comble de la transgression pour une aristocrate, tantôt en écolier, ose endosser l'habit

---

30 *Ibid.*, p. 20.

31 *Ibid.*, p. 24.



« d'un jeune proviseur de collège aspirant à la prêtrise<sup>32</sup> », ou se vêt simplement du plus ordinaire de ses habits, sans ornement ni rouge, ce qui, dans une société de débauche de parures et d'accoutrements, est en soi un pied de nez formidable. Jamais elle n'écoute Lélío ni ne le contemple plus à son aise que dans ces moments-là ; jamais elle ne se sent plus vivante qu'à ces occasions-là. Son ballet clandestin révèle ainsi à quel point le vêtement peut devenir l'artisan d'une renaissance ou sonner une mort intérieure selon qu'il se fait apparat ou simple habit fonctionnel.

Si, sous la plume de George Sand, le vêtement devient l'instrument du dévoilement, il offre aussi l'occasion, associé à un usage singulier des lieux, de revisiter certains codes littéraires, et notamment ceux du roman libertin. En effet, lorsque la marquise, « soigneusement voilée<sup>33</sup> », se présente à la maison de la rue de Valois, prêtée à Lélío par le duc de <sup>\*\*\*</sup>, et est conduite à travers la « mystérieuse demeure<sup>34</sup> » par un valet tout aussi énigmatique, l'on ne peut que songer à une aventure galante, qui n'est pas sans nous rappeler l'entrevue autrement plus licencieuse relatée par le vicomte de Valmont à la marquise de Merteuil dans la lettre 79<sup>35</sup> des *Liaisons dangereuses* de Laclos. Bien plus, ce qui s'apparente aux prémices d'un épisode libertin se voit accentué encore par le recours à la soie, sur la lanterne et les portières peintes à l'orientale, la soyeuse étoffe renvoyant de façon allusive aux réunions qui se tiennent en la place. Ainsi donc, lieux, tissus et tenue servent par leur association les codes du roman libertin, pour mieux les détourner cependant. Même le pli adressé par Lélío à la marquise présente dans son style, son rythme et sa ferveur, des similitudes avec la lettre 35<sup>36</sup> du vicomte de Valmont à Mme de Tourvel.

Mais Lélío n'est pas Valmont et, alors que tout le récit prépare à une scène de séduction effective et consommée, nous découvrons un personnage aux

---

32 *Ibid.*, p. 21.

33 *Ibid.*, p. 31.

34 *Id.*

35 Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 197-198 : « Celui-ci [...] va, suivant l'usage, visiter ses nouvelles conquêtes. Il obtint de toutes trois qu'elles viendraient le soir même souper *en tête à tête* à sa petite maison. [...] Après ces préparatifs, il se retira, fit avertir les trois autres conjurés, et tous quatre allèrent gaiement attendre leurs victimes. On entend arriver la première. Prévan se présente seul, la reçoit avec l'air de l'empressement, la conduit jusque dans le sanctuaire dont elle se croyait la Divinité ; puis, disparaissant [...] ».

36 *Ibid.*, p. 87-89.

antipodes de celui pour lequel le décor a été planté. Contre toute attente, Léo apparaît en anti-Don Juan. Pourtant, c'est son costume qu'il arbore. Arrivant en effet tout droit de la scène qu'il vient de quitter et sur laquelle il a interprété le rôle dans *Le Festin de Pierre*, jamais il n'est apparu « aussi beau, aussi jeune, aussi poétique que dans ce moment. Vélasquez se fût prosterné devant un tel modèle<sup>37</sup> ». Se jetant aux genoux de la marquise, dans « son pourpoint espagnol de satin blanc, [avec] ses nœuds d'épaule et de jarretière [...] en ruban rouge cerise, un court manteau, de même couleur, [...] jeté sur son épaule<sup>38</sup> », il semble tout droit descendu du ciel. Et sa toque de plumes sur laquelle « brill[e] une rosace de diamants<sup>39</sup> » achève ce portrait, si tant est qu'il eût besoin de nouveaux agréments. « Qu'il était beau, grand Dieu ! Que ses yeux avaient d'éclat et de tendresse !<sup>40</sup> », s'exclame l'héroïne qui revit grâce au verbe des émotions d'une rare intensité avec « cet être moral qui remplissait depuis si longtemps [s]on âme<sup>41</sup> ». Cependant, en dépit de tout cela, il a « l'air si craintif et si soumis ! Un homme épris au point d'être timide devant une femme [...] ! et un homme de trente-cinq ans, un comédien<sup>42</sup> ! ». Ce qui pourrait s'apparenter à une stratégie de séduction trouve son démenti presque aussitôt, car quoique la marquise soit subjuguée, « Léo ne s'enhardit point<sup>43</sup> ». Le fin observateur aura en outre remarqué que, bien que costumé, il se présente sans perruque et sans poudre, par conséquent sans fard. Bien plus, il fond en larmes et se montre quelques paragraphes plus loin « plus timide, plus ému que jamais<sup>44</sup> ». C'est elle la maîtresse de cérémonie, elle qui mène l'entrevue ; elle ordonne, il s'exécute. Le code donjuanesque est en l'espèce non seulement convoqué mais encore renversé pour être réinterprété ; bien plus, sublimé.

Ainsi, le théâtre auquel George Sand ne cesse de faire allusion et de recourir dans cette nouvelle, n'apparaît plus comme l'art de l'illusion, dans lequel la représentation devient le laboratoire et le lieu de l'élaboration du factice, mais bien au contraire comme un espace spatio-temporel et temporaire réunissant les conditions de la manifestation de la vérité. L'héroïne le résume parfaitement lorsqu'elle se confie à Léo : « ma nature elle-même vient d'être transformée

---

37 George Sand, *La Marquise*, *op. cit.*, p. 32.

38 *Id.*

39 *Id.*

40 *Id.*

41 *Ibid.*, p. 26.

42 *Ibid.*, p. 32.

43 *Id.*

44 *Ibid.*, p. 33.

en une autre qui m'était inconnue<sup>45</sup> ». En réalité, plus encore que d'une transformation de soi, il s'agit de la découverte de son être, rencontre unique qui métamorphose définitivement le regard que l'on porte sur soi.

Dans cette configuration, l'abuseur, le trompeur n'est pas le théâtre, mais bien le corps social qui exige sans cesse d'être célébré et redoré pour ne pas que le masque tombe ou s'égratigne. L'équation est donc à revoir : on ne peut plus parler d'illusion théâtrale aux prises avec la réalité, mais bien de la vérité théâtrale face à la tragique vacuité mondaine. Et pour les personnages de la marquise et de Lélío, les trois coups frappés sonnent le glas. Nous attirons l'attention sur le moment où ils se produisent : juste avant leur séparation et ce qui ressemble à une sortie de scène. Rappelons que ces trois coups traditionnels retentissent toujours avant le lever de rideau et le début d'une pièce, non pas à la fin. Cela pose donc la question de cette représentation. Où se situe-t-elle précisément ? Est-ce l'entrevue des deux personnages qui la constitue ? Ou bien est-ce ce qui suit ? Au regard de ce que nous avons développé précédemment, la réponse s'impose d'elle-même. Le théâtre tel que conçu ordinairement et l'illusion ne sont pas là où l'on croit et un glissement s'opère. Les amants, lorsqu'ils sont ensemble, ne jouent pas. Ils sont authentiques. Ils se jettent ainsi un dernier regard avant de retourner à la sinistre comédie sociale et de s'y dissoudre : la marquise affiche « un sourire sombre » et se décompose « comme une ruine qui s'écroule<sup>46</sup> » à l'évocation du souvenir ; quant à Lélío, ce n'est plus que l'ombre de lui-même, un individu à « l'œil vitreux et terne », dont les lèvres tentent d'esquisser « un sourire égaré » et dont le « corps sembl[e] paralysé<sup>47</sup> ». Sur cette scène tragique, le costume ultime devenu carapace est bien ce corps, instrument de la posture sociale, qui enferme et fige l'individu dans un dernier rôle imposé. Plus largement, c'est la conception sandienne du théâtre qui se fait jour. Non seulement l'acteur fait preuve de sincérité, mais encore l'incarnation d'un personnage le fait accéder à des zones insoupçonnées de lui-même, explorant de la sorte, en les vivant, des facettes de sa personnalité jusque-là inconnues. Nous voyons bien que nous sommes loin de la théorie traditionnelle et que l'art dramatique apparaît comme un art de l'expérimentation, donc de la vie. Mais sur cette voie de l'initiation, seuls quelques-uns, les plus sensibles, sont susceptibles d'être élus.

---

45 *Id.*

46 *Ibid.*, p. 34.

47 *Id.*

### *Une initiation aux mystères*

Dans cette volonté de soustraire les personnages au faux éclat du monde, George Sand nous présente leur rencontre comme une cérémonie secrète, se tenant au terme d'un parcours initiatique et placée sous patronage divin. À cet effet, la marquise, telle une novice, se fait « donner le plus simple et le plus chaste d[es] habits<sup>48</sup> », choisit de ne poser sur ses cheveux « aucun ornement<sup>49</sup> » ni sur ses lèvres aucun fard, pour s'offrir dans toute la vérité de son être et la nudité de son âme. Le saisissement de Quinette, sa femme de chambre, est total :

En vérité, Madame, je ne sais pas comment vous faites ; vous n'avez qu'une simple robe blanche sans queue et sans panier ; vous êtes malade et pâle comme la mort ; vous n'avez pas seulement voulu mettre une mouche ; eh bien ! je veux mourir si je vous ai jamais vue aussi belle que ce soir<sup>50</sup>.

S'enveloppant soigneusement d'un voile, la marquise est prête. Lorsqu'elle arrive à la maison de Valois, il est minuit. Les lieux, qui semblaient destinés à une scène libertine, subissent un dédoublement dans le traitement et une transfiguration de l'espace et des personnages s'opère. À l'obscurité se substitue petit à petit la lumière, dont un rayon se devine au fond de l'appartement, et à la robe blanche de l'héroïne, s'apparentant à une tunique de cérémonie, font bientôt écho les murs « de stuc blanc comme la neige<sup>51</sup> », baignés dans une « clarté mate et douce<sup>52</sup> », et les « meubles de velours blanc<sup>53</sup> ». Lieux et vêtements se répondent créant ainsi, non pas une « pièce destinée à servir de temple aux galants mystères<sup>54</sup> », mais un espace sacré, un sanctuaire dans lequel s'apprête à se dérouler une célébration. Dans le silence, se détache une statue de marbre blanc : Isis voilée. Mais bientôt, « pâles et vêtues de blanc, et chastement drapées toutes deux<sup>55</sup> », mortelle et déesse s'assimilent invitant la

---

48 *Ibid.*, p. 30.

49 *Id.*

50 *Id.*

51 *Ibid.*, p. 31.

52 *Id.*

53 *Id.*

54 *Id.*

55 *Id.*

marquise à devenir la maîtresse de cérémonie. En dépit du trouble qui était le sien, elle se souvient : « Les glaces qui nous reflétaient, elle et moi, [...] me faisaient illusion au point qu'il me fallait remuer pour distinguer sa forme de la mienne<sup>56</sup> ».

Cette symbolisation de la pureté et de la vérité qui s'apprête à se manifester, mise à l'honneur par l'omniprésence du blanc, accompagne aussi l'arrivée de Lélio. Ainsi apparaît-il beau « comme les anges<sup>57</sup> », dans son pourpoint de satin blanc, coiffé de sa toque de plumes blanches ornée de diamants. Incarnant au moins tout autant l'innocence, de leurs âmes et de leur amour, certes idéalisé, cette blancheur les enveloppe d'un voile commun, scellant une union éternelle. Si l'amour transfigure tout, il ne frappe pas pour autant de cécité les personnages, mais au contraire les élève et les ennoblit, métamorphosant de ce fait leur regard. Ainsi découvrons-nous, à travers les yeux de la marquise, un amour qui embellit ou fait fi des disgrâces, oubliant les « cheveux rudes et noirs » de Lélio, « son cou brun, qui se perdait dans la molle blancheur de sa collerette<sup>58</sup> » ; un amour qui s'enhardit aussi, en sollicitant les sens, quand « touchant le satin de son habit [et] respirant le parfum de ses cheveux<sup>59</sup> », elle frissonne, jette ses « deux bras autour de lui<sup>60</sup> » et finit par s'évanouir, emportée par le flot impétueux des sentiments.

Un dernier point mérite cependant d'être considéré. Aussi présent le vêtement soit-il dans cette nouvelle, il n'en demeure pas moins que c'est avant tout la voix de Lélio, « pénétrante<sup>61</sup> », qui séduit la marquise en suscitant chez elle une vive émotion dès la première rencontre. De fait, dans une société reposant sur l'artifice visuel et les apparences, la naissance d'une telle passion ne pouvait prendre sa source sur un sens aussi dévoyé. L'oreille devient ainsi le chemin du cœur et la voix le reflet de l'âme. Jamais, sans doute, adages n'ont sonné aussi vrai.

En définitive, par le dévoilement de soi à l'autre, par la confiance dans la bienveillance qui saura l'accueillir, par le choix de voir le meilleur en l'autre comme en soi, le récit permet de goûter à cet infini rêvé d'une altérité sublimée, et même, disons-le, d'une communion des âmes. Mais plus encore ; par la grâce du face-à-face avec une représentation de son idéal, reflet de soi que

---

56 *Id.*

57 *Ibid.*, p. 32.

58 *Id.*

59 *Ibid.*, p. 33.

60 *Id.*

61 *Ibid.*, p. 18.

l'autre nous renvoie par un effet de specularité, le sujet touche à l'absolu et, en cela, se place dans une verticalité qui le transforme à jamais. Au terme du récit, la transmutation de la matérialité a bien eu lieu. L'ancienne triade, frivolité-corruption-jouissance, est caduque et une nouvelle trinité, profondeur-vérité-transcendance, est advenue.

Une dernière question se pose : l'expérience aurait-elle pu avoir lieu sans le recours au costume et plus généralement au vêtement ? Sans doute pas, en ce qu'il autorise le dépassement de ce que l'on croit être son identité et octroie un espace de liberté anonyme.

Expérience de la révélation de l'autre et, par l'autre, de la révélation de soi, laboratoire du renversement des codes et de la démystification des illusions, *La Marquise* nous invite à nous interroger sur l'essence même de notre identité, sur la nature de nos désirs et sur notre conception de l'accomplissement. Dans cette quête existentielle, le vêtement tient une place tout à fait singulière et soulève une interrogation fondamentale quant à l'usage que nous en ferons : sera-t-il là pour nous servir ou bien est-ce nous qui le servirons ? Si le choix appartient à chacun, George Sand a très tôt arrêté le sien.

CATHERINE NÉGOVANOVIC







# Personnages en uniforme.

## Les savants dans les romans de George Sand

S'il est vrai que l'habit est l'une des expressions de l'identité sociale des personnages, il n'est pas moins vrai que, chez Sand, dans presque tous les cas, il véhicule davantage des options idéologiques, une vision du monde. C'est particulièrement frappant dans le cas des figures de savants. Qu'ils soient aristocrates ou bourgeois, représentants pour la plupart des sciences naturelles, en plein essor au XIX<sup>e</sup> siècle, les savants sont des partisans convaincus du progrès dans tous les sens du terme, y compris, bien entendu, celui de l'égalité sociale<sup>1</sup>. Rappelons à cet égard que, pour Jacques Dubois, certains personnages « sont les médiateurs du romancier en texte. [...] Ce sont par excellence ces personnages qui ont des raisons de regarder et de donner le sens à ce qu'ils voient<sup>2</sup> ». Si tel est le cas, les savants sandiens, personnages socialement hétérogènes mais cependant unis par la pensée – celle de l'écrivain –, constituent un groupe homogène grâce, avant tout, au rôle qui leur est donné dans l'intrigue, rôle auquel leurs habitudes, notamment vestimentaires, ne sont pas étrangères. Comme l'a fait remarquer Roland Barthes dans son *Système de la mode*, « le vêtement assure le passage du sensible au sens<sup>3</sup> ».

---

1 Du point de vue de leur appartenance sociale, les figures de savants sont, pour environ deux tiers d'entre elles, des bourgeois.

2 Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 105-106. De même que Jacques Dubois attribue à ces personnages – peintres, savants, médecins ou détectives – une fonction particulière (résoudre un problème, révéler la vérité ou le mobile d'un crime), les savants sandiens, d'une façon ou d'une autre, *donnent sens* à l'histoire racontée.

3 Roland Barthes, *Système de la mode*, in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, t. II, p. 1156.

Dans les portraits sandiens, le corps, l'allure, le maintien sont privilégiés. Les vêtements y ont moins de place et le cas des savants ne fait pas exception. Hormis quelques-uns, ils sont bien constitués, forts, ont un visage agréable qui inspire une sympathie instinctive. Leur physique reflète, sinon les particularités de leur science, du moins ce qui en est, selon la romancière, le corollaire : la sérénité morale et intellectuelle. Tout cela ne veut pas dire que les habitudes vestimentaires n'auraient aucune importance. Au contraire – car, finalement, elles sont la seconde nature de l'homme –, elles sont fort révélatrices. La tenue des savants est, au fond, toujours la même : simple, sobre, surtout *fonctionnelle*, appropriée au métier. Géologues, botanistes ou entomologistes travaillent en effet sur le terrain. C'est là ou dans leur laboratoire que le lecteur les voit le plus souvent, dans des lieux qui n'ont donc à voir ni avec la vie mondaine, ni avec la mode. Aussi ces descriptions ne renvoient-elles pas (ou à peine dans certains rares cas) au contexte socio-historique, contrairement à celles, par exemple, des personnages mondains. Par leur manière de s'habiller, les savants échappent aux normes en vigueur, à ce qu'exigerait d'eux la place qu'ils occupent dans la hiérarchie sociale.

Roland Barthes constate que « le vêtement décrit est un vêtement fragmentaire<sup>4</sup> », ce qui en oriente la perception par le lecteur. Dans notre cas, le caractère fragmentaire de la description vestimentaire saute en effet aux yeux, puisque les éléments lexicaux sont peu nombreux et, de plus, se répètent. C'est que les vêtements des savants se ressemblent, au point que l'on semble toujours avoir affaire aux mêmes. Parfois, l'écrivaine ne signale qu'un seul détail ou ne donne qu'une impression d'ensemble. Ainsi, tout ce qu'on apprend du Butler de *Jean de La Roche*, c'est qu'il est un « gentleman fort propre » et qu'il porte un chapeau de paille<sup>5</sup>, ou de l'Urbain du *Marquis de Villemer*, que « sa mise n'a rien de négligé ni de recherché<sup>6</sup> » et qu'une seule fois il est « en toilette de soirée<sup>7</sup> », après s'être acquitté d'une obligation familiale, ce qui est sans rapport avec son état de savant. Il arrive même qu'il n'y ait aucune allusion à la manière de ces savants de s'habiller, comme dans le cas de Lemontier père dans *Mademoiselle La Quintinie*. Rien non plus sur les vêtements de Bellac dans *Mademoiselle Merquem*, ni sur ceux du professeur Hartz dans *Laura*, ce qui, dans ce roman, semble assez logique dans la mesure où c'est celui-ci qui raconte sa propre histoire, mais le narrateur du récit-

---

4 *Ibid.*, p. 915.

5 George Sand, *Jean de La Roche*, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1988, p. 36 et p. 38.

6 George Sand, *Le Marquis de Villemer*, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1988, p. 49.

7 *Ibid.*, p. 158.

cadre ne donne pas plus de détails à ce sujet. Ainsi peut-on d'ores et déjà avancer une hypothèse, d'ailleurs sans grande originalité concernant l'œuvre de Sand : c'est que le personnage est valorisé avant tout par la pensée, la morale et l'équilibre intérieur, le physique et le vestimentaire ne constituant que des caractéristiques complémentaires.

La présence des savants devient fréquente à partir de 1853, date de parution de *La Filleule*. Jusqu'alors, il n'y a que quelques personnages que l'on peut considérer comme précurseurs de ceux qui viendront plus tard. Dans leur cas, aucune description vestimentaire proprement dite : la romancière s'est contentée de ne mentionner qu'un ou deux traits spécifiques. C'est par exemple le cas, dans *Indiana*, de Ralph, « toujours parfaitement mis » dans son « éternel habit de chasse<sup>8</sup> », mais ce costume n'annonce en rien l'homme qui, sur l'île Bourbon, étudiera l'histoire naturelle<sup>9</sup>. Quant au Max du *Secrétaire intime*, « le premier entomologiste du monde<sup>10</sup> », il apparaît, dans une scène burlesque, masqué et habillé en scarabée, mais hormis cela, tout ce qu'on apprend de lui, c'est qu'il a une « taille élégante<sup>11</sup> ». Dans *Spiridion*, le père Alexis, « le plus savant des moines », conformément à son état, porte une « robe grise » et un capuchon<sup>12</sup>. Théophile, le jeune médecin d'*Horace*, avec son « unique habit noir<sup>13</sup> » et l'Albert de *Consuelo*, « vêtu de noir » ou, à la fin du roman, portant un « habit simple, paysan<sup>14</sup> », annoncent, sur le plan vestimentaire, les savants ultérieurs.

Ceux qui peuplent les romans à partir des années cinquante, exception faite de deux historiens (le marquis de Villemer et Lemontier) sont des naturalistes. Leur importance accrue dans l'œuvre coïncide avec l'essor prodigieux des sciences naturelles et n'est point étrangère à l'intérêt, voire à la passion de George Sand elle-même pour ces sciences. Il va de soi que leur tenue est appropriée au travail sur des terrains parfois durs et dangereux et qu'elle protège leur propriétaire contre les intempéries. Les éléments de leur garde-robe sont si peu variés que l'on pourrait dire que ces personnages

8 George Sand, *Indiana*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 139 et p. 163. Le qualificatif « éternel » peut suggérer ici le peu de souci que le personnage accorde à l'habillement.

9 Voir George Sand, *Indiana*, *op. cit.*, p. 256.

10 George Sand, *Le Secrétaire intime*, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1997, p. 97.

11 *Ibid.*, p. 102.

12 George Sand, *Spiridion*, Éditions d'Aujourd'hui, 1976, p. 7, p. 16 et p. 139.

13 George Sand, *Horace*, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1982, p. 107.

14 George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1983, t. I, p. 201 et t. III, p. 438.

portent un uniforme, en parfait accord avec la fonction commune qu'ils remplissent, tous, dans l'intrigue : une fonction de confident, de guide spirituel, de mentor.

La mise de Stéphane dans *La Filleule*, en quelque sorte emblématique, est le prototype de la mise des savants qui viennent après lui. Il est décrit, pour la première fois, par Anicée, sa future femme, comme un « jeune savant, tout brûlé par le soleil, vêtu d'une blouse de roulier, marchant dans de gros souliers dont nos domestiques ne voudraient pas, et tout chargé de plantes, de cailloux et de boîtes d'insectes qu'il passe ses journées à recueillir, et une partie de ses nuits à étudier<sup>15</sup> ». Remarque significative : la jeune femme remarque aussi l'*élégance* de son expression<sup>16</sup>. Dans son journal, Stéphane, quant à lui, décrit et explique ainsi les détails de sa toilette : « La meilleure raison pour ne pas me présenter en habit, c'est que je n'en avais pas [...]. Je m'étais muni de vêtements les mieux appropriés au genre de vie que je devais mener. J'arrivais donc chez les dames du monde, en blouse, en grosses guêtres, et [...] en linge fort propre mais assez grossier. J'avais encore mon trousseau du pays, des chemises du plus beau chanvre, filé par nos servantes<sup>17</sup>. » À cette tenue s'ajoute encore un chapeau de paille<sup>18</sup>, que l'on retrouve souvent chez d'autres. Plus tard, quand il gagne mieux sa vie, Stéphane garde la même habitude : « j'étais encore revêtu de la blouse, [...] mais ce n'était plus par pauvreté que je me montrais ainsi. Je portais le costume, l'uniforme, si l'on veut, de mon emploi<sup>19</sup> ». Ce portrait vestimentaire, à peine brossé, est néanmoins le plus élaboré et le plus suggestif peut-être d'entre tous, y compris dans ce qu'il connote. Les souliers usés, la blouse, les grosses guêtres, le linge grossier, les chemises de chanvre – autant d'articles peu coûteux, simples, laissant deviner les valeurs morales propres aux savants, leur sympathie pour les pauvres, les *simples*, leur indifférence aux convenances et au luxe<sup>20</sup>. À cette affinité vestimentaire entre les savants et le peuple contribue encore la gamme chromatique relativement étroite des costumes : excepté le blanc du linge, il n'y a que du gris, du noir ou du brun, aucune couleur vive, voyante.

15 George Sand, *La Filleule*, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1989, p. 55.

16 Voir *Ibid.*, p. 56.

17 *Ibid.*, p. 60.

18 *Ibid.*, p. 61.

19 *Ibid.*, p. 97.

20 Rappelons ici une note de jeunesse du *Voyage en Auvergne* : « Je déteste les grands mots et le grand savoir, en manchette et en jabot. Je les aime à la folie en casquette et en sabots » (George Sand, *Ceuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. II, p. 5).

Du point de vue de la mise, Stéphen se définit en opposition avec deux personnages : Hubert Clet qui, « ayant de la fortune, de l'usage, de l'élégance, et de l'esprit par-dessus le marché, [est] tenu en grande estime par la jeune fashion parisienne<sup>21</sup> » et Julien, enfant gâté aux vanités puérides qui, comme l'écrit Stéphen dans son journal, « plaçait son bonheur et sa gloire dans ses habits, dans ses équipages, dans ses armes de chasses, dans ses moustaches, que sais-je ! jusque dans ses bottes<sup>22</sup> ». De pareilles oppositions se retrouvent dans d'autres romans : que l'on pense, par exemple, à Théophile et Horace (*Horace*) ou aux deux frères du *Marquis de Villemer*.

Notons ici que, dans la catégorie de personnages que représentent les savants, le critère de l'argent n'opère pas. Stéphen n'est pauvre qu'au début de sa carrière et les autres savants, pourtant riches ou, en tout cas, jouissant d'une aisance certaine, ont les mêmes habitudes vestimentaires. C'est que la richesse a un seul mais puissant avantage pour eux, c'est elle seule qui permet de « conserver une indépendance absolue<sup>23</sup> », comme on le lit dans *Mademoiselle La Quintinie*. C'est ce qui est explicitement dit à propos de Valvèdre : « très riche, et pouvant faire plus que tant d'autres savants, toujours empêchés par leur honorable pauvreté ou la parcimonie des gouvernements, il regardait comme un devoir de ne reculer devant aucune dépense en vue du progrès de la science<sup>24</sup> ». Les savants de Sand jouissent en effet d'une liberté absolue : riches, ils poursuivent leurs recherches par passion, sans appartenir à aucune institution. Seul Stéphen, au début du roman, occupe un modeste emploi au Jardin des Plantes mais, grâce à un héritage, il se débarrasse, comme il l'écrit, de son « emploi de *gagne-pain* » pour devenir libre et pouvoir consacrer tout son temps à ses études<sup>25</sup>.

Les vêtements de Stéphen dans *La Filleule*, qu'on a passés en revue, on les retrouve à quelques exceptions près chez les autres savants. Puisqu'ils courent les forêts et les montagnes, les grandes bottes, le plus souvent poudreuses, sont indispensables<sup>26</sup>, comme les « chaussures impossibles<sup>27</sup> » de Salcède, son

21 George Sand, *La Filleule*, *op. cit.*, p. 89.

22 *Ibid.*, p. 59.

23 George Sand, *Mademoiselle La Quintinie*, Genève, Slatkine Reprints, « Ressources », 1979, p. 29.

24 George Sand, *Valvèdre*, Paris, Calmann-Lévy, 1884, p. 25.

25 George Sand, *La Filleule*, *op. cit.*, p. 118. Souligné dans le texte.

26 Voir George Sand, *Flavie*, Paris, Le Jardin d'Essai, 2006, p. 25 et p. 42.

27 George Sand, *Flamarande*, Paris, Calmann-Lévy, s.d., p. 13.

chapeau de paille en triste état, déformé ou pas<sup>28</sup>, ainsi que celui d'Emilius<sup>29</sup> et de Butler<sup>30</sup>, le « bonnet goudronné<sup>31</sup> » de Christian, quand il travaille dans une mine ou encore le « casque de laine » et les « guêtres de cuir<sup>32</sup> » de Valvèdre. Emilius porte une veste grise, un « pantalon râpé de velours qui fait des plis et des grimaces [...], un paletot à trente-six poches<sup>33</sup> ». Les vêtements de Salcède, endormi tout vêtu, observé en cachette par le narrateur de la fiction, sont décrits ainsi : « ses habits de velours à côtes, ce velours marron, chéri des Auvergnats, avait pris la teinte cotonneuse et indéfinissable qui le caractérise dès qu'il a éprouvé la moindre usure. Ses gros souliers ferrés tout poudreux étaient par terre, mais ses bas et son linge irréprochables trahissaient le soin de sa personne, caché sous les dehors du paysan<sup>34</sup> ». Vestimentairement parlant, savants et paysans sont ici explicitement liés.

Il reste encore à mentionner les accessoires qui, pour ainsi dire, servent à ces personnages de parures. Les boîtes d'insectes repérées dans *La Filleule* ne manquent presque jamais à l'attirail : il y a la boîte d'Emilius<sup>35</sup>, celle de métal de Henry contenant « ses plantes et qui lui ser[t] d'oreiller<sup>36</sup> » ou encore la « boîte verte passée en sautoir » de Salcède<sup>37</sup>. Pour observer les insectes, Emilius a une « grosse loupe<sup>38</sup> », comme Hartz, professeur de géologie, devenu « marchand naturaliste<sup>39</sup> ». Il ne faut pas oublier les détails de l'expédition menée par Valvèdre où la perfection de l'équipement signale

28 *Ibid.*, p. 13 et p. 139.

29 George Sand, *Flavie*, *op. cit.*, p. 25.

30 George Sand, *Jean de La Roche*, *op. cit.*, p. 38.

31 George Sand, *L'Homme de neige*, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1990, t. II, p. 191.

32 George Sand, *Valvèdre*, *op. cit.*, p. 126

33 George Sand, *Flavie*, *op. cit.*, p. 25. Rappelons aussi la redingote noire et démodée de M. Sylvestre (George Sand, *Monsieur Sylvestre*, Genève, Slatkine Reprints, « Ressources », 1980, p. 31).

34 George Sand, *Flamarande*, *op. cit.*, p. 285. Jean de La Roche, pour ne pas être reconnu, s'achète « des vêtements tout faits aux gens du peuple », lesquels sont tout à fait les mêmes que portent les savants : « un pantalon de velours de coton, une blouse de toile bleue, une grosse chemise, un chapeau de paille usé et déformé et de gros souliers de paysan » (George Sand, *Jean de La Roche*, *op. cit.*, p. 114). Pour un costume encore plus *paysan*, voir aussi *ibid.*, p. 123.

35 George Sand, *Flavie*, *op. cit.*, p. 43.

36 George Sand, *Valvèdre*, *op. cit.*, p. 32.

37 George Sand, *Flamarande*, *op. cit.*, p. 13.

38 George Sand, *Flavie*, *op. cit.*, p. 77.

39 George Sand, *Laura. Voyage dans le cristal*, Paris, Nizet, 1977, p. 53.

à la fois le caractère ingénieux et prévoyant du personnage et le sérieux de son entreprise :

[il] y portait une grande prudence à cause de ses guides et de ses domestiques, envers lesquels il se montrait fort humain. Il était muni de plusieurs tentes légères et ingénieusement construites, qui pouvaient contenir ses instruments et abriter tout son monde. À l'aide d'un appareil à l'eau bouillante de la plus petite dimension, merveille de l'industrie portative dont il était l'inventeur, il pouvait se procurer de la chaleur presque instantanément, en quelque lieu que ce fût, et combattre tous les accidents produits par le froid. Enfin il avait des provisions de toute espèce pour un temps donné, une petite pharmacie, des vêtements de rechange pour tout le monde<sup>40</sup>.

Le livre est non moins un accessoire, et pas seulement dans le cas des historiens, le marquis de Villemer ou Lemontier père. On en voit dans la chambre d'Emilius, chez Butler ou chez Salcède<sup>41</sup>, sans parler de Stéphen qui est aussi, entre autres, l'auteur d'un roman.

Aux vêtements simples et peu coûteux des savants et aux accessoires indispensables à leur travail s'ajoute la description du milieu qui leur est propre. Par définition, ce milieu est le plus souvent la nature, avec toutes les connotations qu'elle véhicule, mais les textes fournissent aussi, çà et là, quelques esquisses d'intérieurs qui surdéterminent encore les personnages de savants. Ce sont, avant tout, les cabinets de travail, comme celui d'Emilius<sup>42</sup> ou de Salcède : « une grande table de bois blanc, un bureau en chêne, un fauteuil en cuir avec une chaise élevée à côté. [...] des rayons chargés de livres et d'herbiers ; – cela sentait le Salcède. Toute la flore de la montagne était là. Il y avait aussi des cadres d'insectes et des échantillons minéralogiques. C'était le cabinet de travail d'un naturaliste<sup>43</sup> ». La bibliothèque est aussi un cadre de vie adéquat : celle du marquis de Villemer ou de Butler, qui a également un laboratoire, une collection archéologique, un muséum. Les pièces du pied-à-terre de Valvèdre à Genève sont, quant à elles, « encombrées de caisses et

---

40 George Sand, *Valvèdre*, *op. cit.*, p. 24.

41 Respectivement : George Sand, *Flavie*, *op. cit.*, p. 56 ; George Sand, *Jean de La Roche*, *op. cit.*, p. 40 ; George Sand, *Flamarande*, *op. cit.*, p. 151.

42 George Sand, *Flavie*, *op. cit.*, p. 56.

43 George Sand, *Flamarande*, *op. cit.*, p. 250.

d'instruments étranges » qui ressemblent à un « laboratoire d'alchimiste » avec télescopes et alambics<sup>44</sup>.

Dans certains rares épisodes, les personnages ne peuvent refuser d'aller dans le monde, bien que les salons les « étouffent<sup>45</sup> », malgré tout. Ils se changent alors, comme Salcède qui, invité à une soirée, « n'[est] plus le piéton poudreux et barbu » mais « l'homme le plus soigné, le mieux mis, le plus agréable à voir<sup>46</sup> ». Stéphen, avant d'aller voir sa future famille, accueillante et délivrée des convenances, s'en explique ainsi : « Malgré la liberté de la compagnie et de l'absence d'étiquette qu'a toujours pratiquée ma bonne mère, je ne veux jamais me présenter devant elle ou devant sa fille sans être d'une propreté scrupuleuse<sup>47</sup> ». Le savant possède donc le goût et l'art de s'habiller : tout en respectant les autres, il se respecte. En tout cas, dans de telles situations, malgré leur indifférence, voire leur mépris à l'égard des vanités de la mondanité, ils font des efforts pour avoir l'air convenable. Ainsi d'Emilius, « un homme un peu bizarre », mais un « savant de premier ordre, un homme de génie, encore sans nom et sans fortune », que tout « intéresse et [...] passionne, excepté les belles dames et les beaux chiffons<sup>48</sup> ». Fort distrait et n'ayant aucun souci de l'élégance, il se rase et se coiffe quand même pour prendre le café avec son hôte. Voici comment il est vu et jugé par l'héroïne du roman :

Débarassé de sa longue barbe, il était fort propre : tout en noir, avec des habits trop larges et hors de mode, qui en somme, lui vont parfaitement

44 George Sand, *Valvèdre*, *op. cit.*, p. 184 et p. 190. Voir aussi le cabinet de travail de Bellac (George Sand, *Mademoiselle Merquem*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1981, p. 148 et p. 151) ou la chambre de M. Sylvestre (George Sand, *Monsieur Sylvestre*, *op. cit.*, p. 69). Rappelons ici la remarque de Shoshana-Rose Marzel au sujet de la sémiotique vestimentaire dans *La Comédie humaine*, qui nous semble également valable pour la technique sandienne : « Balzac a établi [...] un code, selon lequel tout va de pair — le personnage dans son milieu socio-économique, vêtu de couleurs et de matières appropriées est encadré par un mobilier en conséquence. » (Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 27).

45 George Sand, *Flamarande*, *op. cit.*, p. 48.

46 *Ibid.*, p. 41.

47 George Sand, *La Filleule*, *op. cit.*, p. 143.

48 C'est le père de Flavie, lui-même amateur de sciences naturelles, qui explique ainsi la personnalité d'Emilius à sa fille coquette et folle de chiffons (George Sand, *Flavie*, *op. cit.*, p. 61 et 62). C'est d'ailleurs grâce à l'influence bénéfique d'Emilius que Flavie, comme elle l'écrit, « cesse d'être bête » (*Ibid.*, p. 93).



mieux que s'il était mis dans les mains d'un tailleur civilisé. [...] [I] a l'air d'un jeune homme qui a pris par mégarde les habits de son grand-père, médecin ou magistrat sous le Directoire<sup>49</sup>.

Deux personnages, Roque, jeune au début, puis devenu médecin renommé (*La Filleule*), et Junius, assistant de Butler (*Jean de La Roche*), s'écartent légèrement du modèle du savant parfait, car le goût de la théorie l'emporte chez eux sur la pratique, condition première du savoir utile (il est vrai que, grâce à la bienveillance de leur auteure, ils finissent par devenir de bons garçons...). Or cet écart se manifeste dans la manière dont Sand les habille, comme pour symboliser la rigidité de leurs vues et de leur caractère. Roque « était, dès le matin, partout, et dans toutes les saisons de l'année, vêtu de noir, en habit, en souliers, et portait la cravate blanche. Il a gardé ce costume toute sa vie, par goût d'abord, par habitude ensuite<sup>50</sup> ». Au café de Paris, il fait sensation « avec sa cravate blanche et ses lunettes d'or<sup>51</sup> », même si les jeunes dandys l'observent avec des sourires moqueurs. Quant à Junius, ce « laborieux fonctionnaire de la science<sup>52</sup> » apparaît d'abord dans l'œil du narrateur comme « une espèce de cuistre vêtu de noir et cravaté de blanc<sup>53</sup> ». Tous les deux sont donc vêtus en *bourgeois*, tenue qui évoque la « livrée uniforme de désolation », pour reprendre Baudelaire, « souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel<sup>54</sup> ».

L'art de la caricature chez Sand perce aussi dans la peinture de quelques figures bizarres, excentriques. C'est le cas de Cantharide, professeur d'histoire naturelle au début du *Secrétaire intime*. Il est vrai que, dans la scène en question, il ne fait que jouer la comédie et, dans la suite, il se révèle un grand savant, remplissant un rôle important et positif dans l'histoire. La figure burlesque de Stangstadius, le géologue érudit et si bien baptisé de *L'Homme de neige*, représente un spécimen tout à fait à part dans la population des savants (non sans rappeler une tradition bien ancienne). Il a un « corps disloqué,

49 *Ibid.*, p. 63.

50 George Sand, *La Filleule*, *op. cit.*, p. 60.

51 *Ibid.*, p. 89. Voir, sur ce point, la remarque de Marie-Paule Rambeau : « La tenue de Roque est en effet celle du philistin, fustigé par les Jeunes-France. » (*Ibid.*, p. 243, n. 78).

52 George Sand, *Jean de La Roche*, *op. cit.*, p. 41.

53 *Ibid.*, p. 40

54 Charles Baudelaire, « Salon de 1846, De l'héroïsme de la vie moderne », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 678.

d'une apparence chétive » et une « tête pointue, aux yeux divergents<sup>55</sup> » ; il est vieux, disgracieux, un peu bossu... Ses vêtements ne sont décrits qu'une seule fois, lors d'un épisode de bal masqué, mais son costume et l'impression d'ensemble qu'il donne mettent en relief la bizarrerie du personnage. Il est « vêtu d'un habit rouge très voyant et très richement brodé, et décoré de l'ordre suédois de l'Étoile polaire », l'on précise que « sa coiffure [...], trop élevée pour l'époque, affect[e] une frisure triomphante de fort mauvais goût » et que « ses énormes manchettes de superbes dentelles affich[ent] plus de luxe que de propreté<sup>56</sup> ». L'apparence et les premières impressions sont néanmoins trompeuses : grâce à son regard franc et paternel, on découvre en lui, presque tout de suite, « le meilleur homme du monde<sup>57</sup> ». Même si son discours est décrit par Cristiano comme relevant d'une « folie par excès de positivisme<sup>58</sup> », le personnage est, moralement, réhabilité.

On peut se poser la question : Quintilia, Love ou Célie peuvent-elles être considérées comme des savants ? À l'évidence, non. Ce sont trois incarnations différentes de jeunes femmes émancipées, annonçant les futures chercheuses telles que Sand les a imaginées. Il n'est pourtant pas sans importance que la romancière les habille un peu autrement que ses autres héroïnes. Quintilia, princesse qui mène une double vie, apparaît, lors des soirées organisées à sa cour, en femme séduisante, coquette dans une toilette choisie et raffinée, vêtue « en soie des Indes », en « pelisse de velours brodée d'or<sup>59</sup> » et parée de diamants. La fête finie, retirée dans son appartement pour travailler sur un traité d'économie sociale, elle porte un costume simple et confortable : elle y est « vêtue d'une large robe de velours noir<sup>60</sup> ». Love Butler, l'héroïne la plus (voire trop) raisonnable de ces figures féminines, qui sait aussi bien le latin que le grec et les mathématiques, est « devenue presque aussi savante que son père » au point même d'être soupçonnée d'écrire et de publier sous le nom de celui-ci<sup>61</sup>. Dans son cas, le contraste vestimentaire n'est pas aussi explicite que chez Quintilia. Si elle est plus d'une fois décrite en jeune fille habillée comme il faut (« chapeau rond à plumes, orné d'une longue dentelle

55 George Sand, *L'Homme de neige*, *op. cit.*, t. I, p. 101.

56 *Ibid.*, t. I, p. 81. C'est le seul cas où la propreté d'un savant soit mise en doute...

57 *Ibid.*, t. I, p. 82.

58 *Ibid.*, t. I, p. 102.

59 George Sand, *Le Secrétaire intime*, *op. cit.*, p. 55 et p. 61.

60 *Ibid.*, p. 63.

61 George Sand, *Jean de La Roche*, *op. cit.*, p. 102.

noire », « corsage de mousseline » aux « manches flottantes<sup>62</sup> »), on signale ses « cheveux noirs, courts et frisés », qui donnent « quelque chose de mâle à sa figure d'enfant résolu, honnête et intelligent » et évoquent aux yeux de Jean « Diane, gazelle par le corps, aigle par la tête<sup>63</sup> ». Par ailleurs, un peu plus loin, ses cheveux courts sont qualifiés de « coiffure excentrique<sup>64</sup> », ce qui signifie peu convenable ou, en tout cas, peu habituelle chez une jeune fille. Et on la voit plus d'une fois tantôt à la bibliothèque, plongée dans la lecture, tantôt dans la nature, dans les montagnes, à la recherche de plantes et de cailloux, munie de boîtes à insectes, vêtue d'un « léger manteau de caoutchouc<sup>65</sup> » à capuchon. On l'aperçoit aussi « tête nue, exposée sans crainte<sup>66</sup> » au soleil. Même si c'est de façon assez discrète, les notations vestimentaires contribuent donc à suggérer un caractère contrasté.

Ces deux figures féminines ont une troisième sœur androgyne : Célie Merquem qui, grâce à l'éducation de Bellac, son père adoptif, apprend à se connaître et, surtout, à ne plus être l'esclave de son sexe<sup>67</sup>. Pour elle, le travail intellectuel n'est pas seulement un besoin, mais presque un métier qu'elle met aussi en pratique : elle organise la vie de toute une communauté. Son premier portrait, privilégiant le corps, la taille, les cheveux, le ton de la voix, les gestes et les manières, offre très peu de détails sur sa tenue. Célie est « bien mise et bien coiffée, sans aucune excentricité<sup>68</sup> » – c'est tout. En revanche, lors d'une situation dangereuse où il s'agit de sauver des naufragés, la description vestimentaire, plus précise, met en valeur le courage et le caractère pour ainsi dire viril du personnage : la jeune femme est vêtue d'un « rustique et solide costume de marinier », de « jambières de laine brune » et d'une « vareuse pareille recouverte de la chemise de toile passée au tan, nuance indécise entre le fauve et le rose ». Puis le portrait se poursuit en ces termes :

Le bonnet feutré brun, rendu imperméable par une lavure de goudron, encadrait son délicat visage [...] et une large ceinture de cuir garnie d'anneaux de sauvetage ceignait sa taille déliée. Rien ne rappelait la femme

62 Respectivement : *Ibid.*, p. 37 et p. 41.

63 *Ibid.*, p. 42.

64 *Ibid.*, p. 116.

65 *Ibid.*, p. 150 et p. 135.

66 *Ibid.*, p. 49.

67 George Sand, *Mademoiselle Merquem*, *op. cit.*, p. 230. Bellac : « Qu'importe [...] que l'on soit homme ou femme ? » (*ibid.*, p. 231).

68 *Ibid.*, p. 87.

dans ce déguisement consciencieux ; mais tel est le prestige de l'élégance et de la distinction naturelle, que Célie avait quand même l'air d'une reine. Il fallait la manière de voir l'être humain, particulière à Stéphen<sup>69</sup>, pour trouver qu'elle était simplement un *joli gars*<sup>70</sup>, et qu'on pouvait s'y méprendre<sup>71</sup>.

L'androgynie est ici explicitement mise en relief par les éléments vestimentaires. Ici aussi, comme dans le cas des savants, la mise est simple, pratique, adaptée aux circonstances. Et, comme ailleurs, les vêtements, même pauvres ou grossiers, ne transforment pas le corps, ne cachent pas la beauté, mais au contraire les mettent en évidence, de même qu'aucun déguisement ne peut cacher l'élégance et la distinction des manières. Chez les savants, chez ceux et celles qui sont susceptibles de le devenir un jour, chez cette *élite de l'humanité*, simplicité (de la mise) et grandeur (d'âme) vont de pair.

Qu'en conclure ? Beaucoup de bruit pour rien ? Car, au fond, on trouve peu d'informations sur l'habillement des savants. Ils portent ce qui s'apparente à un uniforme et, hormis les quelques exceptions mentionnées, semblent tous identiques. Ainsi apparaissent-ils parfaits, trop parfaits même dans ces histoires trop romanesques. Ils ne sont pas seulement des « puits de science<sup>72</sup> », mais les meilleurs d'entre eux possèdent aussi « un fonds de poésie dans l'âme<sup>73</sup> » et sentent « les beautés de la nature dans son divin ensemble<sup>74</sup> ». Ce sont des hommes investis « d'une haute science et d'une haute vertu, un reflet splendide de la Divinité<sup>75</sup> », *révélateurs* et *intermédiaires*, comme Valvèdre, entre l'homme et Dieu<sup>76</sup>. Pourtant, ces êtres exceptionnels, ces *titans* ou *géants*<sup>77</sup>, sont présentés comme des hommes relativement ordinaires,

---

69 Peintre, ami du narrateur.

70 Souligné dans le texte.

71 *Ibid.*, p. 179.

72 George Sand, *Le Marquis de Villemer*, *op. cit.*, p. 49.

73 George Sand, *La Filleule*, *op. cit.*, p. 77.

74 George Sand, *L'Homme de neige*, *op. cit.*, t. I, 169. Dans sa lettre du 5 janvier 1864 à Francis Laur, Sand écrit, à propos des savants : « tu as mille fois raison d'espérer un temps où l'homme pourra être artiste et savant. Jusque-là il est incomplet et la société confuse, incomplète, mal en règle. » (George Sand, *Correspondance*, Paris, Classiques Garnier, 1984, t. XVIII, p. 205).

75 George Sand, *Spiridion*, *op. cit.*, p. 243.

76 George Sand, *Valvèdre*, *op. cit.*, 354

77 *Ibid.*, p. 124.

des *hommes de bien*<sup>78</sup>. Sur ce plan, le paramètre vestimentaire, loin d'être minime, joue, nous l'avons vu, un vrai rôle. Ce n'est peut-être pas un hasard si la romancière a imaginé d'habiller ces personnages comme les pauvres et les paysans, les apparentant ainsi au *peuple*, auquel elle a confié – à tort ou à raison – la régénération de l'humanité.

ANNA SZABÓ

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 356.



Varia





# George Sand en marge des traductions

« Vous avez dix fois plus d'instruction et d'intelligence qu'il n'en faut pour traduire [...] », écrit George Sand en 1843 à son amie Éliza Tourangin<sup>1</sup>. On en déduirait aisément, mais trop hâtivement, que traduire, affaire de tâcheron, mérite à ses yeux peu d'estime, alors qu'il suffirait de remettre la phrase dans son contexte, et de rappeler que Sand fréquente Louis Viardot, traducteur apprécié de Cervantès, Gogol et Tourguéniev, pour dissiper cette impression. Divers indices cependant pourraient bien étayer cette supposition. D'abord les agendas où Sand enregistre ses lectures ne mentionnent un traducteur que s'il compte parmi ses relations personnelles, directes ou indirectes. Manceau, qui la relaie dans ce compte rendu quotidien, note par exemple : « On lit de l'Hoffmann de Champfleury » (1<sup>er</sup> août 1856), « Je lui lis [...] *La Dame de pique*, conte russe, traduit par Mérimée » (11 avril 1859), « Nous restons tous deux, Madame et moi, et nous lisons *Roméo et Juliette*, traduction Hugo, fils. C'est très, très beau » (8 juillet 1861). Ensuite, lorsque la romancière écrit aux traducteurs qui lui ont adressé leur ouvrage, ses billets élogieux relèvent pour la plupart de la simple politesse, ce qui n'interdit pas l'hyperbole<sup>2</sup>. Pour connaître son point de vue soit sur la qualité d'un texte traduit, soit sur la traduction en général, ses essais critiques et ses préfaces devraient fournir un matériau plus riche et plus adéquat, mais l'enquête se heurte le plus souvent au silence. On peut voir là un signe des temps, qui hésitent sur la place de la

---

1 George Sand, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, 25 vol., 1964-1991, t. VI, p. 9, janvier 1843 (on abrègera désormais avec *Corr.*).

2 « Je ne connaissais pas les sonnets, et je voudrais savoir s'ils sont aussi beaux en italien que vous nous les avez faits en Français. Tels qu'ils sont traduits, voilà des chefs d'œuvre ». Lettre à Louise Colet, fin décembre 1844, au sujet des *Œuvres choisies* de Campanella (Paris, Lavigne, 1844), *Corr.*, t. VI, p. 753.

traduction dans le champ littéraire : fait-elle partie intégrante des belles-lettres, comme aux siècles précédents, ou n'est-elle qu'un artisanat subalterne ? La deuxième option voue le traducteur à rester invisible tant socialement que littérairement : le « bon » traducteur s'efface derrière l'auteur qu'il veut servir. Comparant le « drame fantastique » chez Goethe, Byron et Mickiewicz (1839), écrivant sur Harriet Beecher-Stowe (1852)<sup>3</sup>, sur Fenimore Cooper (1856) ou sur Jeremias Gotthelf (1875)<sup>4</sup>, Sand ne dit mot des traductions qu'elle a sous les yeux : son éloge de Leroux traducteur de *Werther* (1845) constitue une notable exception<sup>5</sup>. Enfin, pour ce qui est des versions nouvelles d'œuvres antiques et classiques, elle reste à l'écart des controverses qui alimentent une foule de recensions, d'avant-propos et de dissertations académiques.

Aussi peut-on douter qu'elle reconnaisse à la traduction une identité spécifique parmi d'autres pratiques métatextuelles. Ses remarques sur le sujet restent éparses et ne conduisent pas à une théorie unifiée : cette faible réactivité peut surprendre chez une écrivaine dont l'époque est fertile en discussions sur l'art de traduire. Gardons-nous néanmoins de confondre discrétion et indifférence. Sans remonter jusqu'à ses démêlés avec le latin enseigné par son précepteur Deschartres – peine perdue, selon *Histoire de ma vie* –, sa familiarité précoce et prolongée avec l'anglais et surtout avec l'italien<sup>6</sup> a dû laisser des traces dans sa perception intime des langues étrangères. Ensuite, Sand a lu beaucoup d'œuvres traduites tout au long de sa vie, et de plus réalisé elle-même ou collaboré à des traductions (épopée de *Kourroglou*, écrits politiques de Mazzini, comédies de Ruzzante). Ces expériences ont

3 *La Case de l'oncle Tom* reçut en France onze traductions différentes en 1852-1853 : voir Claire Parfait, « Un succès américain en France : *La Case de l'oncle Tom* », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, n° 7.2, 2010. <https://erea.revues.org/> Sand lit ce roman dans le feuilleton de *La Presse*, du 31 octobre au 16 décembre 1852, où la traduction est signée par Léon Pilatte.

4 George Sand, « Au Village », *Dernières pages*, Paris, Calmann-Lévy, 1877 : cette préface à un recueil de nouvelles du Bernois J. Gotthelf [Albert Bitzsius], traduites de l'allemand par Max Buchon, parut d'abord dans *Au village. Nouvelles suisses*, Paris, Sandoz & Fischbacher / Neuchâtel, J. Sandoz, 1875.

5 Dans l'*Essai sur le drame fantastique*, Sand ne commente ni la traduction de *Faust* par Nerval, ni celle du *Manfred* de Byron par Benjamin Laroche. Cinq lignes concernent le choix fait par Burgaud des Marets pour les *Dziady* de Mickiewicz (œuvre désignée par *Konrad* d'après le nom du héros). Aucun de ces trois traducteurs n'est nommé.

6 Annarosa Poli, *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de George Sand*, Paris, Armand Colin, 1960 [rééd. complétée, Moncalieri, CIRVI, 2000]. Éric Bordas, « Présence de l'italien dans la langue de George Sand », dans *Présences de l'Italie dans l'œuvre de George Sand*, préface d'Annarosa Poli, Moncalieri, CIRVI, 2004, p. 265-280.

certainement aiguisé son regard et contribué à forger sa réflexion sur ce thème. Aussi proposons-nous d'examiner sous quel angle la romancière apprécie les traductions qu'elle lit ou consulte, quelle idée elle se fait du *traduire*, quelles attentes elle formule à l'égard des traducteurs. Présenter une analyse globale du sujet dépasserait le cadre restreint d'un article : il ne sera question ici ni de sa pratique personnelle, qui reste limitée, ni des traductions à l'étranger de ses propres œuvres, vaste sujet partiellement exploré<sup>7</sup>. C'est donc *en marge* des traductions qu'il lui arrive de commenter, au fil de ses remarques incidentes et de rares propos plus substantiels, que sera étudiée son approche. L'examen de ce corpus morcelé s'organisera autour de trois points qui figurent autant d'alternatives : traduire/imiter, prose/vers, version arrangée/restitution littérale. Il s'agira de mettre en perspective les commentaires sandiens, les replaçant dans le contexte individuel de leur émission ainsi qu'en regard des débats contemporains sur les principes et méthodes de la traduction : Sand adhère-t-elle à l'un ou l'autre des modèles traductifs en vigueur ? Ses opinions ont-elles varié selon les genres littéraires, les circonstances, les personnes, les moments ?

### *Traduire ou imiter ? Le lexique sandien*

Un premier motif de curiosité réside dans le flottement qui caractérise l'emploi du verbe « traduire » et du substantif « traduction ». En 1852, Sand ouvre le compte rendu intitulé « *Bouquets de marguerites* par Charles Poncy<sup>8</sup> » en affirmant que le poète toulonnais a « traduit et imité » des lieds de Goethe. De quoi s'agit-il au juste ? Un an plus tôt, Poncy faisait imprimer une plaquette, *Lieds, Fragments du Bouquet de marguerites*, envoyée à Sand : « J'ai retrouvé

7 Voir sur les traductions étrangères : Suzan Van Dijk « George Sand face à ses traducteurs, d'après des lettres échangées », dans Gislinde Seybert, Gisela Schlientz (dir.), *George Sand – jenseits des Identischen – au-delà de l'identique*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2000, p. 429-441 ; Françoise Genevray, « Les réceptions étrangères de George Sand : bilan provisoire et questions », *Œuvres et Critiques*, XXVIII-1, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 12-48 ; Simone Bernard-Griffiths, Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Dictionnaire George Sand*, Paris, Champion, 2015, p. 1033-1080 (entrées « Réception »).

8 *La Presse*, 18 décembre 1852. Cette recension de Charles Poncy (*Bouquet de marguerites*, Lyon, Léon Boitel, 1852), est reprise dans Christine Planté (dir.), *George Sand critique. 1833-1876. Textes de George Sand sur la littérature*, Tusson, éditions Du Lérot, 2006, p. 407-415 (on abrègera désormais avec GSC).

hier un petit imprimé de vous, intitulé *lieds*. Je ne l'avais pas vu<sup>9</sup> ». Bien qu'il ait disparu du titre de 1852, le mot allemand resurgit dans un courrier se rapportant au livre : « Mon cher enfant, vos *lieds* attestent un nouveau progrès poétique<sup>10</sup> [...] », avant de se retrouver dans l'article de presse. Mais Poncy a-t-il vraiment traduit des *lieds* de Goethe, dont il ignore la langue ? Le préambule du volume de 1852 donne la réponse : l'auteur s'est fondé sur les « chants publiés par M. Henri Blaze » afin, déclare-t-il, « d'en traduire, ou plutôt, je le répète, d'en imiter quelques-uns<sup>11</sup> ». *Imiter*, selon la tradition issue de l'Antiquité et relancée par la Renaissance humaniste, c'est créer une œuvre nouvelle à partir d'un modèle choisi. Henri Blaze de Bury ayant traduit en prose et publié des *lieds*, des ballades et des élégies de Goethe, l'imitation de Poncy consiste tantôt à versifier cette traduction, tantôt à s'en inspirer pour des pièces lyriques de son cru. Juxtaposant les deux termes « traduit et imité », Sand n'y regarde pas de si près. Elle s'en remet à un syntagme figé par l'usage éditorial qui consiste à rassembler des adaptations plus ou moins fidèles de textes étrangers, sans que le partage entre traduction et imitation, souvent signalé par le paratexte (page de titre, préface), se concrétise toujours dans l'agencement du recueil ou dans les mentions accolées aux textes. Le préambule de Poncy, lui, met les choses au point par étapes. Il évoque d'abord la commande sandienne : « Vous m'aviez, en effet, manifesté le plaisir que vous auriez à me voir traduire à votre intention [...] quelques-unes des compositions de l'auteur de *Faust* [...] », passe ensuite à « imitées ou traduites », qui reproduit le syntagme usuel, et finalement à « traduire, ou plutôt [...] imiter », qui reflète au plus juste la nature de son travail : composer en vers à partir des traductions de Blaze. La rectification ultime atteste que le « le concept d'imitation garde longtemps un sens propre et une existence indépendante dans l'esprit des contemporains<sup>12</sup> ». Sans doute en va-t-il de même dans l'esprit de Sand et ne crédite-t-elle son ami et protégé d'avoir « traduit » Goethe que pour grandir son mérite auprès des lecteurs du journal. Mais d'autres exemples montrent que son lexique n'est pas plus

9 Lettre du 6 juin 1851, *Corr.*, t. X, p. 307. Il s'agit du *Poème inédit lu à la séance publique de l'Académie des Sciences et Belles-lettres du département du Var par M. Poncy, vice-président, le 28 décembre 1850*, Toulon, V<sup>e</sup> E. Laurent, 1851, 16 p. in-8°.

10 Lettre du 15 août 1852, *Corr.*, t. XI, p. 289.

11 Charles Poncy, « À Elle », *Poésies*, 5 vol., Paris, Hachette, 1867-1868, t. III, p. 7-8 : l'auteur se réfère aux *Poésies de Goethe, traduites pour la première fois par le baron Henri Blaze*, Paris, Charpentier, 1843.

12 Yves Chevrel, Lieven d'Hulst, Christine Lombez (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XIX<sup>e</sup> siècle*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 61 (on abrègera désormais avec HTLF 19).

strict en privé. Sand table fréquemment sur le sens large où *traduire* signifie reformuler, opération intralinguale (dire avec d'autres mots) ou intersémiotique (transposer dans un système de signes différent tel que musique, gravure, etc.) qui n'implique nullement le passage d'une langue à une autre (traduction interlinguale). Ainsi le mot vient-il sous sa plume à propos d'un texte français retravaillé lorsqu'elle demande à Poncy : « Est-ce de vous une traduction que vous m'avez envoyée de la *Déesse de la pauvreté* ? », où il s'agit probablement d'une réécriture en vers de la ballade, présentée comme traduite « du slave », figurant dans *La Comtesse de Rudolstadt*<sup>13</sup>. De même, proposer à l'auteur des *Marines* de « traduire en vers » deux pièces de Goethe, c'est l'engager à convertir dans une autre forme un texte pré-traduit de l'allemand<sup>14</sup>. Aussi pourra-t-elle informer Adolphe Lemoine-Montigny, directeur du Gymnase-Dramatique, que Poncy a réalisé « une traduction en vers de la pièce de Goethe, *le frère et la sœur*. Vous connaissez l'original. La traduction est élégante et consciencieuse, et il y a l'ajoutance de quelques strophes charmantes<sup>15</sup> [...] ». Invitant bientôt son ami poète à faire une autre pièce, elle ajoute : « mais ne prenez pas un sujet déjà traduit et représenté », où traduire équivaut encore à adapter une version préexistante<sup>16</sup>.

Dès lors que « traduire » consiste à remanier une traduction *stricto sensu* prise comme source en lieu et place du texte étranger, le terme « original » se voit décalé à son tour du sens ordinaire. Ayant reçu le travail de Poncy sur *Le Frère et la sœur*, Sand lui communique ses impressions : « [...] je trouve que le charme de la naïveté de l'original a disparu [...] J'ai relu immédiatement l'original, pour me rendre compte du froid que m'avait laissé la lecture de l'imitation<sup>17</sup> ». L'« original » désigne en fait la traduction de Goethe dont Sand dispose à Nohant<sup>18</sup>. Quant à « imitation », le mot figure ici dans l'acception

13 Lettre du 15 août 1852, *Corr.*, t. XI, p. 292.

14 Lettre du 22 septembre 1851, *Corr.*, t. X, p. 440.

15 Lettre du 13 janvier 1853, *Corr.*, t. XI, p. 545. *L'Agenda* du 17 décembre 1852 dit la pièce de Poncy « imitée de l'allemand ».

16 Lettre du 19 janvier 1853, *Corr.*, t. XI, p. 564. « Si vous refaites une traduction, sachez donc bien d'avance si ce n'est pas déjà fait. » (Lettre du 6 mars 1853, *Corr.*, t. XI, p. 611).

17 Lettre du 21 décembre 1852, *Corr.*, t. XI, p. 514.

18 Le catalogue de la bibliothèque de George et de Maurice Sand, dressé en 1890, comprend les *Ceuvres dramatiques de J.W. Goethe*, Paris, Sautetet et C<sup>ie</sup>, 4 vol., 1821-1825. *Le Frère et la Sœur* figure au tome IV dans une traduction non signée (on sait qu'Albert Stapfer, qui signe celle de *Faust* dans ce même tome, eut pour collaborateurs Savagnac et Margueré).

classique désignant un processus d'importation littéraire (on imite un auteur, un texte, une forme, un style) et non spécifiquement de transfert linguistique. Le contact direct avec la langue source est d'autant moins requis que l'imitation n'est pas réservée aux œuvres d'origine étrangère.

Étendre le sémantisme de « traduire » tout en conservant celui d'« imiter » aboutit à les faire converger dans le lexique sandien vers une signification identique : remanier un texte dont la matrice peut être aussi bien française qu'issue d'une autre langue. Et de fait Sand emploie rarement « imitation » au sens de la typologie littéraire où ce terme fait couple avec « traduction » pour s'en démarquer. Quand le début de *l'Essai sur le drame fantastique* (1839) marque la différence entre imiter et plagier, afin de justifier la reprise créatrice par Byron d'une « forme » (le drame philosophique) trouvée chez Goethe, le changement de langue n'est pas concerné. Et lorsque Montigny refuse de monter au Gymnase *Le Frère et la Sœur* versifié par Poncy, parce qu'une adaptation réalisée par Scribe figure déjà à son répertoire, Sand prie Gustave Vaëz, directeur adjoint de l'Odéon, d'y faire recevoir la pièce, arguant du fait, rapporte-t-elle à l'intéressé, que « la pièce de Scribe n'était pas une traduction et que la vôtre en était une<sup>19</sup> [...] ». Que la version du poète toulonnais soit « plus fidèle et plus soignée » lui permet, comme on voit, de l'appeler « traduction », bien qu'elle y trouve « des choses ravissantes de votre cru, la romance, par exemple<sup>20</sup> », et bien qu'il ait opéré des coupures – changements qui suffiraient à classer sa pièce soit parmi les adaptations (notion courante pour les textes de théâtre, surtout quand on les ajuste aux contraintes scéniques), soit parmi les traductions libres<sup>21</sup>. Mais ce flou terminologique n'a rien d'extraordinaire : si la traduction et l'imitation des auteurs étrangers restent au XIX<sup>e</sup> siècle des pratiques concurrentes, l'incertitude

19 Lettre du 2 janvier 1856, *Corr.*, t. XIII, p. 487. Sand avoue ne pas connaître la pièce de Scribe, « mais on me dit que c'est absolument le sujet de Goethe » (lettre du 21 décembre 1852, *Corr.*, à Poncy, t. XI, p. 515). Le vaudeville d'Eugène Scribe et Mélesville, *Rodolphe ou frère et sœur*, joué et publié en 1823, réédité en 1827 et 1844, repris en 1844 au Gymnase-Dramatique, ajoute un quatrième protagoniste et dédouble l'intrigue sentimentale.

20 *Corr.*, t. XI, p. 514-515.

21 Tandis que le concept d'imitation et sa pratique perdurent, même si leur prestige faiblit, la traduction libre est en net recul depuis les années 1830. « Contrairement à l'imitation, qui ne maintient qu'une « manière » en modifiant à loisir le déroulement de l'action, l'ordre des parties, les expressions et les images, la « traduction libre » désigne une forme de transposition qui ne s'autorise que des coupes et des ajouts et qui rend plus l'idée que la forme afin de plier l'œuvre originale aux habitudes des lecteurs », *HTLF* 19, p. 63.

quant au périmètre sémantique de ces concepts s'avère aussi une constante de la période<sup>22</sup>. Entre traduire et imiter un auteur, la différence n'importe guère à Sand dans la mesure où elle concerne uniquement le mode de production du texte français. Ce qui compte à ses yeux est l'usage de ce dernier, le cadre de sa réception, selon que *Le Frère et la Sœur* sera lu ou joué. En témoigne l'avis donné sur la version publiée par Poncy (1858) : « Enfin, voilà votre œuvre imprimée ! Merci de la dédicace, mon cher enfant. Je trouve la pièce très améliorée, et en ne me plaçant plus au point de vue de la représentation, je retire ma critique et j'en trouve la lecture très attrayante. Vos personnages causaient avec un peu trop de recherche pour la scène. Dans un livre, c'est autre chose<sup>23</sup> [...] ».

La page de titre porte alors : « comédie en un acte, en vers, imitée de Goethe ». Selon Poncy, et comme précédemment au sujet des *lieds*, il s'agit clairement d'une imitation, mais Sand n'a cure de dissiper l'ambiguïté : pour elle, traduire ou imiter, c'est toujours remanier un texte en vue d'un usage particulier. La seule distinction pertinente porte sur l'invention *ex nihilo* : « Quand il s'agit d'inventer, peu importe puisque *tout* a été fait [...] Mais en fait de traduction, c'est différent<sup>24</sup>. »

### *En prose ou en vers ?*

L'adaptation versifiée du *Frère et la Sœur* conduit à une question qui déborde de loin cet exemple : faut-il écrire pour le théâtre en prose ou en vers ? L'ancien débat a rebondi avec le drame romantique, Stendhal défendant la prose dans *Racine et Shakespeare*, Hugo affirmant la supériorité du vers dans sa préface à *Cromwell*. Les traductions sont d'autant plus concernées qu'adopter le vers complique le passage d'un idiome à l'autre, vu la différence des systèmes métriques et prosodiques respectifs. Les solutions choisies ont divisé les traducteurs tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle : Mme Dacier s'oppose à Houdar de La Motte, Le Tourneur à Voltaire et La Place, etc. Mettant en prose les vers shakespeariens (1776-1782), Le Tourneur estime qu'elle fait mieux voir l'original, mais l'argument a déjà été balayé par Voltaire : « ce n'est pas en traduisant des poètes en prose qu'on fait connaître le génie poétique

22 *HTLF* 19, p. 346-348.

23 Lettre du 19 juin 1858, *Corr.*, t. XIV, p. 781. Charles Poncy, *Marguerite, ou Le Frère et la Sœur*, Toulon, Aurel, 1858. Résumé de l'intrigue dans Dorrya Fahmy, *Charles Poncy, poète-maçon, 1821-1891*, Paris, PUF, 1934, p. 116.

24 Lettre à Poncy, 19 janvier 1853, *Corr.*, t. XI, p. 564.

d'une nation, mais en imitant en vers leur goût et leur manière »<sup>25</sup>. Lorsqu'on renonce à imiter pour traduire vraiment, l'usage du vers se réclame en général de la dimension esthétique du texte. Mais il peut faire obstacle à une restitution fidèle, à cause des « exigences de notre poétique<sup>26</sup> ». Plus souple, moins normée, la prose paraît donc mieux convenir à la diffusion d'un répertoire nouveau. Le fait est qu'on la choisit plutôt par défaut, parce qu'on ne saurait transporter telle quelle en français la métrique d'une autre langue et que lui forger un substitut, surtout dans une œuvre de quelque étendue, dépasse d'ordinaire les moyens du traducteur. Telle est la difficulté alléguée par Sainte-Beuve quand il se prononce en faveur de « la simple et ferme prose » pour introduire en France les poètes polonais, Ostrowski ou Mickiewicz (1836)<sup>27</sup>. Sand rejoint ce point de vue, avec un argument plus spécifique. Dans l'*Essai sur le drame fantastique*, publié le 1<sup>er</sup> décembre 1839 par la *Revue des deux mondes*, elle commente le premier *Faust* en s'appuyant sur la traduction de Nerval (1828) d'après sa deuxième édition revue et amendée (1835). La première traduction intégrale du second *Faust*, réalisée par Henri Blaze de Bury (août 1840), arrive trop tard pour que l'*Essai...* puisse en tenir compte. Mais sa curiosité s'enflamme dès qu'elle la découvre grâce aux fragments publiés dans la revue de François Buloz<sup>28</sup>, auquel elle écrit aussitôt :

[...] je vous demanderai si cette seconde partie de *Faust* est traduite en français en entier, par lui ou par d'autres, si elle est publiée, si elle existe, enfin si on peut la lire. Cela m'a extrêmement intéressée, mais il a tort de traduire des fragments en vers. Il n'y a de traduction possible qu'en vile prose, autrement de deux choses l'une, ou les vers sont froids ou le texte est tourmenté<sup>29</sup>.

25 Cité par Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Maï-Tran-Gervat (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 914.

26 Gérard de Nerval, « Introduction [aux *Poésies allemandes. 1830*] », *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 264.

27 François Rosset, « Belles (?) infidèles et rituels commémoratifs : la réception de Mickiewicz en France », dans François-Xavier Coquin, Michel Masłowski (dir.), *Le Verbe et l'Histoire : Mickiewicz, la France et l'Europe*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2002, p. 310.

28 Henri Blaze, « Goethe et le second Faust ; vie et correspondance de Goethe », *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> juin, 15 août, 15 octobre 1839.

29 Lettre du 5 juin 1839, *Corr.*, t. IV, p. 670. Au vu de cette lettre, il paraît peu probable que Sand connaisse l'ouvrage d'Eugène Lerminier, *Au-delà du Rhin* (Paris, Bonnaire,



Autrement dit le vers français, même bousculé par les romantiques, est trop contraignant pour rendre l'expressivité de l'original ou n'y parvient qu'en maltraitant notre langue. Il faut donc y renoncer. Afin d'interpréter ce décret abrupt<sup>30</sup>, mettons-le d'abord en regard des choix opérés pour *Faust* par les traducteurs eux-mêmes.

Concernant le premier *Faust*, c'est la traduction mixte d'Albert Stapfer (1823) qui fait référence dans les années 1830. Le traducteur explique avoir transporté en prose les parties dramatiques, où le style est simple et le ton celui « de la vie commune », et en vers les morceaux lyriques (chansons, romances, chants d'esprits célestes ou infernaux, chœurs de sorciers et sorcières, formules magiques) où « le matériel de la versification entre pour beaucoup » dans l'écriture goethéenne : « Ici, je n'eusse pu me permettre la prose sans manquer au premier des devoirs d'un traducteur, la fidélité<sup>31</sup>. » Poussant la fidélité jusqu'au mimétisme formel, Stapfer dit avoir voulu conserver « (à quelques exceptions près) aux couplets et aux stances le même nombre de vers, et aux vers le même nombre de syllabes que dans l'original ». Faust dans cette version s'exprime en prose, sauf lorsqu'il participe à un chœur, et les vers occupent au total un volume réduit, surtout par comparaison avec la future version de Blaze.

Dans les « Observations » placées en tête de sa traduction (1828), Nerval revendique Stapfer comme modèle au motif qu'il s'est interdit les coupures<sup>32</sup>, sans toutefois préciser quelle règle il adopte pour alterner lui aussi la prose et les vers. Ceux-ci se rencontrent de façon prévisible dans les parties lyriques et souvent chorales (chants, danses, hymnes, incantations). Mais la réédition de 1835, utilisée par Sand pour l'*Essai sur le drame fantastique*, réduit en

---

1835, 2 vol.), où de brefs fragments du second *Faust* sont donnés en allemand, puis traduits en prose (t. II, p. 207 sq.).

- 30 Presque aussi abrupt que l'avis (faut-il le prendre au pied de la lettre ?) exprimé en 1834 par Hugo : « Une traduction d'Homère en vers français ! C'est monstrueux et insoutenable, monsieur [...] Je déclare qu'une traduction en vers de n'importe qui, par n'importe qui, me semble chose absurde, impossible et chimérique », « À un traducteur d'Homère », *Littérature et philosophie mêlées*, dans Victor Hugo, *Ceuvres complètes. Critique*, éd. Jacques Seebacher, Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 99-100.
- 31 Johann Wolfgang von Goethe, *Ceuvres dramatiques, op. cit.*, t. IV, *Faust*, « Avertissement du traducteur », p. III-VI. La traduction de Stapfer est enregistrée par la *Bibliographie de la France* le 11 janvier 1823. Sur les différentes façons de se vouloir fidèle à *Faust*, voir Frédéric Weinmann, « Étranger, étrangeté : de l'allemand au français au début du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, vol. XXIX, n° 106, « Traduire au XIX<sup>e</sup> siècle », 1999, p. 61-65.
- 32 Contrairement à Louis de Sainte-Aulaire, auteur d'une version publiée la même année que Stapfer : Gérard de Nerval, *Ceuvres complètes, op. cit.*, t. I, 1989, p. 243-244.

prose plusieurs passages d'abord versifiés<sup>33</sup>. Et tandis que la troisième édition nervalienne (1840) de ce premier *Faust* retouche encore les vers, c'est la prose qui l'emporte dans les morceaux du second *Faust* complétant le volume. Le traducteur se justifie en citant Goethe, sous couleur d'obtenir par son truchement « l'absolution » d'une méthode qui visiblement ne le satisfait pas tout à fait :

Honneur sans doute au rythme et à la rime, caractères primitifs et essentiels de la poésie. Mais ce qu'il y a de plus important, de fondamental, ce qui produit l'impression la plus profonde, ce qui agit avec le plus d'efficacité sur notre moral dans une œuvre poétique, c'est ce qui reste du poète dans une traduction en prose ; car cela seul est la valeur réelle de l'étoffe dans sa pureté, dans sa perfection<sup>34</sup>.

Que Nerval adhère vraiment à cette thèse paraît fort douteux, mais elle a l'avantage de lui faire gagner du temps. Car il doit aller vite pour le second *Faust*, se sachant talonné par Blaze qui se trouve sur le point de publier sa propre version : l'ouvrage de Nerval est enregistré par la *Bibliographie de la France* le 18 juillet 1840, celui de Blaze le 22 août. À la différence de Sand, lectrice et essayiste, Nerval s'exprime à la fois en tant que praticien de la traduction et en tant que poète, dont l'engagement se reflète dans l'important travail consacré aux textes allemands, avec de fréquents allers-retours entre prose et vers<sup>35</sup>. Aussi préfère-t-il renoncer à ces derniers quand le loisir lui manque pour leur accorder tout le soin nécessaire.

Quant à Henri Blaze, qui explique dans son « Avant-propos » avoir voulu concilier le « sentiment poétique » avec une « fidélité scrupuleuse » au texte de Goethe, il traduit en vers « les chansons, les chœurs des Sylphes et des Nymphes, tous les morceaux où la fantaisie, la grâce allemande, l'enthousiasme, en un mot les qualités de l'imagination dominant », et en prose « les scènes qui appartiennent à la discussion philosophique, à la théorie, aux controverses de

33 Notamment « Prologue dans le ciel » ; voir les variantes données par Maurice Allemant dans Goethe, *Faust et le second Faust*, Paris, Garnier Frères, 1969.

34 Gérard de Nerval, « *Faust* de Goethe suivi du second *Faust*. Introduction », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 512 : la citation de Goethe est tirée de *Dichtung und Wahrheit*.

35 Outre le premier *Faust*, voir ses multiples traductions de *Lenore*, ballade de Bürger qui reçoit quatre versions (dont une en prose) entre 1829 et 1833, une cinquième en 1848.

tout genre, ou se rattachent au mouvement de l'action dramatique<sup>36</sup> ». Si le procédé annoncé reprend celui de Stapfer, sa mise en œuvre révèle une palette de moyens plus étendue et surtout une alternance qui n'a rien de systématique : le héros éponyme du premier *Faust* s'exprime parfois en prose et souvent en alexandrins, celui du second *Faust* presque toujours en prose.

Le détour qui précède montre que les pratiques varient parfois chez un même traducteur et conduit à noter le caractère légèrement anachronique de la position sandienne. Appelant à proscrire le vers dans un drame traduit, Sand épouse la tendance qui prévalait durant le tout premier XIX<sup>e</sup> siècle – du moins pour les littératures modernes, car l'Antiquité gréco-latine bénéficie d'un traitement à part où dominent longtemps les traductions « en vers français<sup>37</sup> ». Ce faisant, elle néglige les essais novateurs visant à proposer des formes poétiques de traduction. Depuis les années 1820, le vers n'opère plus, ou plus seulement, comme un outil qui permet d'acclimater le texte étranger en le versant dans un moule familier aux oreilles françaises. Nerval et Blaze l'utilisent non pour plier le drame gothéen au modèle de la tragédie classique<sup>38</sup>, mais dans l'espoir de conserver à *Faust* ses traits singuliers de « poème dialogué » (formule de Stapfer) ou d'en offrir des équivalents. L'argument des « vers froids » avancé par Sand rappelle les déclarations hostiles au « despotisme des alexandrins » (Mme de Staël, *De L'Allemagne*, II, 9) : pourtant « le balancement régulier et monotone » de l'alexandrin n'a-t-il pas été rompu dans l'intervalle par Hugo et Vigny, ce dernier jugeant même le vers « plus élastique » que la prose<sup>39</sup> ? En réalité, Sand se fonde sur des *a priori* personnels autant ou plus que sur les résultats des traducteurs. Tandis que Blaze admire les parties lyriques de *Faust*

36 *Le Faust de Gæthe, traduction complète précédée d'un essai sur Gæthe, accompagnée de notes et de commentaires et suivie d'une étude sur la mystique du poème par Henri Blaze*, Paris, Charpentier, 1840 (nous avons consulté l'édition de 1844 où l'« Avant-Propos » figure p. 121-123). En août 1840 Blaze envoie le livre à Sand, qui charge F. Buloz (son beau-frère) de le remercier, *Corr.*, t. V, p. 106.

37 *HTLF* 19, p. 211-230, p. 371. Cet usage n'est pas réservé à la tragédie ou au drame : deux traductions « en vers français » de *Plutus*, comédie d'Aristophane, paraissent coup sur coup en 1849 (Eugène Fallex) et 1851 (Amédée Fleury).

38 L'année où Blaze publie sa version, Alphonse de Lespin fait paraître *Faust, tragédie de Gæthe, traduite en vers français* (1840).

39 Alfred de Vigny, « Lettre à Lord \*\*\* sur la soirée du 29 octobre 1829 et sur un système dramatique », dans *Cœuvres complètes*, t. I, *Poésie. Théâtre*, éd. François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 407, p. 409. Pour embrasser la question à partir d'exemples moins connus, voir Christine Lombez (dir.), *Traduire en langue française en 1830*, Arras, Artois Presses Université, 2012.

pour leur « fantaisie » et leur « grâce », contredisant l'idée reçue de la pesanteur germanique, Sand en reste à ce préjugé (bientôt révisé grâce à *Werther*) : aussi se méfie-t-elle de vers susceptibles d'ajouter une gêne à une autre, et le carcan du mètre français aux lourdeurs de l'original. Si le respect de la forme première ou sa recreation par un traducteur inventif lui importe peu, c'est aussi qu'elle n'a pas accès au *Faust* goethéen, dont elle ignore la langue, ce qui la dispense de comparer : « Toute traduction est faite pour ceux qui n'entendent pas la langue mère et n'est faite que pour eux, c'est ce que la critique perd de vue trop souvent » », soutenait Vigny (1829)<sup>40</sup>. Certes, dans l'*Essai sur le drame fantastique* Sand juge que des citations de *Konrad* « perdront en français tout autant que celles de *Faust* et de *Manfred* », mais elle trouve une heureuse contrepartie à cette déperdition stylistique : « Ainsi, la pensée, dépouillée de la pompe du style, mise à nu, et passant, pour ainsi dire, sous la toise de la traduction en prose, n'aura de mérite que par elle-même et dans l'ordre purement philosophique<sup>41</sup> ». Elle préfère cette « toise » neutralisante donc, que des vers corsetant le propos au risque d'en déformer la teneur. Proscrire le vers pour traduire *Faust* revient pourtant à accepter d'autres sacrifices que purement stylistiques. C'est faire bon marché et de la dynamique de la pièce, fondée sur l'alternance des formes de discours autant que sur le progrès de l'action, et de son éventuel transfert à la scène, fort problématique à vrai dire, mais qui déjà intéresse quelques salles parisiennes<sup>42</sup>. Sand s'en tient somme toute à l'optique de l'*Essai* qu'elle vient d'écrire, qui privilégie la substance philosophique des trois drames considérés (*Faust*, *Manfred*, *Konrad*) et en parle comme de textes à lire plutôt qu'à voir et entendre jouer. Ceci permet de lever la contradiction qui pointe lorsqu'elle recommande à Poncy en 1851 :

Écrivez donc à Étienne [Arago], demandez-lui si on a fait et joué, une bonne traduction du *frère et la sœur* de Goethe, ou de *Jery et Bae-tely* du même. Ce sont deux petits chefs d'œuvre que vous pourriez traduire en vers et qu'on pourrait faire jouer. Je feuillette mes auteurs étrangers pour y trouver cela, mais je ne suis pas au courant des modernes. Sachez cela, et dites-le moi. Demandez-lui si on a traduit en

40 Alfred de Vigny, « Lettre à Lord \*\*\* ... », *op.cit.*, p. 411.

41 George Sand, « Essai sur le drame fantastique. Goethe-Byron-Mickiewicz », GSC, p. 96.

42 Les adaptations de *Faust* débutent à Paris en 1827 : Fernand Baldensperger, *Bibliographie critique de Goethe en France*, Paris, Hachette, 1907, p. 96 ; *Goethe en France*, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 130-134 [Paris, Hachette, 1904].

vers le *Beaucoup de bruit pour rien*, de Shakespeare, et le *Songe d'une nuit d'hiver* [sic]. Et puis faites une belle chanson de temps en temps [...] Tout cela peut bien ne rien rapporter maintenant. Mais c'est toujours un fonds pour plus tard<sup>43</sup>.

La contradiction n'est qu'apparente, car les circonstances ont changé depuis l'époque où l'auteur des *Sept Cordes de la lyre* se penchait sur le *Faust* goethéen. Pendant la seconde République, la romancière s'est investie fortement dans la production dramatique qui est devenue pour elle une source de revenus appréciable quand des lois restrictives sur la presse et la librairie ont menacé le roman-feuilleton. Sous le second Empire, Sand écrira régulièrement pour les scènes parisiennes. Poncy pourrait lui aussi tirer quelque profit au théâtre, aussi lui offre-t-elle un moyen de se renouveler. D'emblée, elle prévoit de faire monter la pièce à traduire et elle va jouer de ses relations pour tenter d'y parvenir. Mais pourquoi demander au poète toulonnais des pièces *en vers* ? Il s'agit bien sûr d'exploiter son talent pour la rime, qu'elle encourage depuis qu'ils ont lié connaissance. Le contexte est favorable, car vers et prose restent en concurrence pour le texte dramatique : passé les bruyantes querelles de l'âge romantique, qui mettaient les œuvres anglaises et allemandes au service d'une rénovation littéraire<sup>44</sup>, la tradition du théâtre étranger ajusté aux règles de la versification française se maintient. Persister dans ces conditions à défendre la prose serait inopportun. Il est vrai que les traductions versifiées, quoique misant sur le régime du privilège, ne se destinent pas toujours à la scène, et que les directeurs de théâtre n'ont pas tous les mêmes exigences. Montigny se contente de l'adaptation du *Frère et la Sœur* par Scribe et refuse celle de Poncy : « [...] une pièce sur le même sujet existe déjà dans mon répertoire. Elle est très bonne, très habilement faite et a beaucoup réussi chaque fois qu'on l'a jouée. Pourquoi lui en préférerais-je une autre aujourd'hui ? parce qu'elle serait en vers ? Le théâtre du Gymnase profitera aussi peu que possible du

43 Lettre du 22 septembre 1851, *Corr.*, t. X, p. 440. L'édition Sautelet du théâtre de Goethe (voir note 18) est la seule à inclure *Jery et Baetely*, ce qui ne laisse aucun doute sur la traduction dont Sand dispose.

44 Voir José Lambert, « L'époque romantique, les genres, la traduction et l'évolution littéraire », *Revue de littérature comparée*, n° 63/2, avril 1989, p. 165-170. Dès 1833, Désiré Nisard juge que le temps est passé où la traduction « faisait presque partie de la littérature militante [...] De nos jours, elle semble s'être retirée du monde, et elle se tient à l'écart du mouvement littéraire de notre époque ». Cité par Lieven d'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 214.

privilegé accordé à cet égard<sup>45</sup>. » Mais Sand a un motif particulier et puissant pour favoriser le vers au théâtre, fût-ce par l'entremise de Poncy. Elle souhaite réformer le drame sérieux, le débarrasser des défauts – emphase, outrances, effets tapageurs – qui ont défigurés le drame romantique chez les imitateurs de Hugo et de Dumas père. Ce qu'elle propose à Poncy en 1851, l'année de son « moment Sedaine<sup>46</sup> », cadre parfaitement avec ce projet. Courte pièce (un acte) à mi-route entre comédie sentimentale et drame bourgeois, *Le Frère et la Sœur* possède chez Goethe ce « charme de la naïveté<sup>47</sup> » qu'elle veut promouvoir à la scène. Cependant la simplicité et la naïveté, mots-clés de cette esthétique, ne doivent pas verser dans la platitude qui guette le parti-pris du naturel : « Le style s'en va si on n'y prend garde. Le vers se défend encore, mais la prose, à force de chercher le naturel (et il le faut dans les choses de réalité) arrive à ne plus exister comme langue<sup>48</sup> ». Donnant du style au parler, de la tenue au dialogue, le mètre poétique préserve d'un naturalisme excessif et conserve au théâtre son caractère de manifestation artistique. Il y a pourtant un écueil : le vers passe pour se refuser aux évocations jugées trop terre-à-terre. « Plier les vers français au ton vulgaire de certains passages » semblait difficile à Stapfer<sup>49</sup> et continue trente ans plus tard de heurter le goût. Aussi Poncy supprime-t-il deux morceaux contenant « des trivialités de ménage, de cuisine même », que « les vers et le public français ne digèreront jamais au théâtre<sup>50</sup> ». Sa conseillère

45 Lettre de Montigny communiquée par Sand à Poncy, *Corr.*, t. XI, p. 563, le 19 janvier 1853. Le Gymnase-Dramatique a pour répertoire les vaudevilles en 1, 2 ou 3 actes et les comédies nouvelles en vers ou en prose. Le régime du privilège ne disparaîtra qu'en 1864.

46 Olivier Bara, « L'esthétique théâtrale de la *filles de Sedaine* : un dialogue contradictoire avec le dix-huitième siècle », dans Nigel Harkness, Jacinta Wright (dir.), *George Sand : Intertextualité et polyphonie I. Palimpsestes, échanges, réécritures*, Oxford, Berne, Berlin [...], Peter Lang, 2010, p. 134.

47 Lettre à Poncy, 21 décembre 1852, *Corr.*, t. XI, p. 514.

48 Lettre à Gustave Vaëz, 22 juillet 1853, *Corr.*, t. XII, p. 48.

49 « Avertissement du traducteur » de *Faust*, dans Goethe, *Œuvres dramatiques*, *op.cit.*, t. IV, p. III.

50 Charles Poncy, *Poésies*, *op. cit.*, t. III, p. 185-188 : mots tirés de l'avant-propos accompagnant la réimpression (1868) de *Marguerite, ou le Frère et la Sœur*. La traduction de Goethe dans l'édition Sautelet montre Marianne faisant rôtir – et brûler – des pigeons, mais ne contient pas la « discussion très vive [...] sur la manière de faire cuire les pigeons au sang », ni le « mélancolique tableau du marchand de fromages qui, les lunettes sur les yeux, débite gravement, en tranches aussi minces que possible, sa marchandise aux clients besogneux » (*ibid.*, p. 187) dont parle Poncy dans cet avant-propos rédigé sur le tard. Par contre le « tableau » en question figure, à quelques détails près, dans la

acquiesce : « Je ne prétends pas que les pigeons et le fromage soient regrettables, surtout dans des vers<sup>51</sup>. »

Finalement, l'entreprise manquera son but. Après le refus du Gymnase, Sand doit chercher à placer la pièce du poète toulonnais ailleurs. Ses efforts à l'Odéon n'aboutiront pas davantage, et du reste le texte de Poncy la déçoit, car « en supprimant la trivialité des détails, vous avez ensuite, sans vous en apercevoir, détruit la bonhomie de l'ensemble<sup>52</sup> ». Ce cas d'espèce n'entame pas l'opinion devenue la sienne quant à l'adéquation du vers au théâtre, qu'il s'agisse d'une œuvre française ou traduite.

### *Version arrangée ou restitution littérale ?*

Il en va tout autrement lorsque Sand prépare sa « traduction arrangée<sup>53</sup> » de *Comme il vous plaira*, comédie sérieuse. Elle entend par là initier le public français à un pan de l'œuvre encore méconnu, celui des « drames romanesques<sup>54</sup> ». L'arrangement se justifie par les habituelles raisons de goût et de bienséances littéraires ou morales :

Il n'y a donc pas moyen de traduire littéralement Shakespeare pour le théâtre, et, si jamais il a été permis de résumer, extraire, expurger, c'est à l'égard de ce génie sauvage et qui ne connaît pas de frein. C'est un meurtre à coup sûr que de s'y résoudre [...] mais le sort des grands maîtres est d'être traduit d'âge en âge, et, chaque fois, appropriés plus ou moins au goût et à la mode du temps, qui veut se les assimiler par les organes qui lui servent, et non pas par ceux qu'il n'a plus. Par conséquent, les traductions libres, et même un peu les traductions soi-disant littérales sont une suite d'altérations et d'arrangements<sup>55</sup>.

---

traduction de Xavier Marmier, *Théâtre de Goethe. Traduction nouvelle, revue, corrigée et augmentée de notices et d'une préface, par M. X. Marmier*, Paris, Charpentier, 1839, p. 545-567 : il semble donc que ce soit la version utilisée par Poncy.

51 Lettre du 21 décembre 1852, *Corr.*, t. XI, p. 514.

52 *Ibid.*

53 Lettre à Michele Accursi, 27 janvier 1856, *Corr.*, t. XIII, p. 530.

54 George Sand, « Préface à *Comme il vous plaira* », *GSC*, p. 453.

55 *Ibid.*, p. 458-459. Les citations ultérieures sont tirées des mêmes pages, sauf mention contraire.

Le sophisme est criant, puisque le projet tourne sciemment le dos à la traduction, qu'elle soit libre ou littérale. Sand le reconnaîtra sans détours dans sa préface à *Lupo Liverani* (1869), qui présente un cas similaire :

C'est en lisant *el Condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina que je me suis mis très involontairement à écrire *Lupo Liverani* sur la même donnée, m'appropriant tout ce qui était à ma convenance ; *ce n'est là ni piller ni traduire* [nous soulignons], c'est prendre un thème tombé dans le domaine public et l'adapter à ses propres moyens, comme on a fait de tout temps pour maint sujet classique ou romantique, philosophique ou religieux, dramatique ou burlesque<sup>56</sup>.

Adaptant *As you like it*, elle avoue écrire son propre roman dans celui du dramaturge anglais, qu'elle transforme profondément. Aussi la formule-choc condamnant « le suaire glacé de la traduction littérale » relève-t-elle plus d'un alibi commode que d'une option théorique sérieuse. Que le goût français oblige Sand à expurger Shakespeare atteste qu'elle se plie bon gré mal gré aux conventions des scènes parisiennes, en l'occurrence du Théâtre-Français : il faut en passer par là « ou laisser le livre aux érudits indulgents » qui le dégusteront seuls dans leur cabinet. Mais en tirer un argument général contre la traduction littérale ne va pas sans mauvaise foi dès lors qu'elle s'emploie non à traduire Shakespeare, ni même à l'adapter, mais bien à le refondre. On peut certes souscrire à l'idée qu'une « traduction mot à mot » ne saurait restituer « la vraie couleur du maître », à condition toutefois de s'en tenir au plan de la langue et du style, et au risque de confondre le rendu littéral avec un mot à mot mécanique. Mais Sand profite de ce constat banal pour justifier des changements d'une tout autre nature et d'une ampleur considérable, qui portent sur les personnages, les situations, le dénouement<sup>57</sup>.

56 *Préfaces de George Sand*, éd. Anna Szabó, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1997, p. 414-415.

57 Sur le détail de cette refonte : Jacqueline Razgonnikoff, « *Comme il vous plaira*, de Shakespeare, adapté par George Sand à la Comédie Française », *Les Amis de George Sand*, n<sup>o</sup> 23, 2001, p. 27-40. Corinne Contini-Flicker, « La comédie shakespearienne au XIX<sup>e</sup> siècle : première adaptation scénique française de *Comme il vous plaira* par George Sand (1856) », dans Marianne Bury, Georges Forestier (dir.), « Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », *Littératures classiques*, n<sup>o</sup> 48, 2003, p. 135-148. Catherine Masson, « *As you like it* de Shakespeare comme il a plu à George Sand », dans *George Sand : Intertextualité et polyphonie I...*, *op. cit.*, p. 109-125.



Assurer que « les versions soi-disant littérales sont une suite d'altérations et d'arrangements » l'exonère à bon compte du grief d'infidélité, mais sans trancher le débat de fond entre traduction arrangée et version fidèle.

La tension entre ces deux paradigmes apparaît néanmoins chaque fois que l'épistolière félicite les traducteurs. Les mêmes épithètes reviennent presque invariablement. À Lorenzo Valerio, le 9 avril 1857, elle écrit : « Merci encore, mon cher Valerio, j'ai lu avec gratitude les lignes qui précèdent la traduction très élégante et fidèle de mon feuilleton<sup>58</sup>. » Ou, encore à Victor Faguet qui lui a fait parvenir son *Théâtre complet de Sophocle*, elle déclare le 10 décembre 1857 : « Je n'ai pu que le parcourir et me faire une idée de la manière, élégante et correcte. Je ne puis être juge de la fidélité de la traduction. Je ne sais pas le grec. Mais je suis bien persuadée [...] qu'elle ne laisse rien à désirer<sup>59</sup> ». Il s'agit là de compliments passe-partout, plus ou moins sincères, à tempérer par les notations modérément enthousiastes des carnets, qui révèlent par comparaison leur côté convenu. La traduction de Milton par Guérin ? « Assez bonne traduction, assez bien faite [...] ». Le théâtre de Sophocle versifié par Faguet ? « [...] des vers *corrects*. C'est pas amusant, mais ça a l'air d'un honnête garçon très aimable pour moi. Répondu<sup>60</sup>. » En fait, le mariage réussi de l'élégance et de la fidélité constitue dans ces formules de remerciement un véritable cliché masquant l'alternative qui souvent les disjoint lorsqu'on débat de principes traductifs : élégance *ou* fidélité ? traduction créatrice *ou* transcription exacte ? plaisir esthétique *ou* rigueur philologique ? acclimatation *ou* dépaysement du texte étranger ?

L'alternative généralement esquivée se profile néanmoins lorsque Sand préface en 1844 la traduction de *Werther* par Pierre Leroux (1829). Elle commence par célébrer une transposition qui respecte les codes culturels de la langue d'arrivée, à savoir « notre goût » et « l'exigence de notre logique française<sup>61</sup> ». Souvent, observe-t-elle, le « style germanique » paraît « intraduisible », sa restitution scrupuleuse génère un français emprunté, confus ou jargonnant, « mélange d'emphase obscure ou de puérile naïveté ». Par bonheur Leroux a transcrit *Werther* dans un si « bon et beau français »

58 Lettre du 9 avril 1857, *Corr.*, t. XIV, p. 318 (en rapport avec la polémique que suscite en Italie le roman *La Daniella*).

59 Lettre du 10 décembre 1857, *Corr.*, t. XIV, p. 555.

60 Carnets cités par Georges Lubin, *Corr.*, t. XIV, p. 685, p. 554.

61 George Sand, « Préface à *Werther* », *GSC*, p. 295. Sauf mention contraire les citations ultérieures sont tirées du même volume, p. 295-301. La préface de Sand est écrite pour la réédition (Paris, Hetzel, 1845) de la traduction publiée par Leroux en 1829.

qu'on oublie avoir affaire à une traduction, comme « si Goethe l'eût écrit lui-même en français ». Ce jugement reflète l'idéal des partisans de la « naturalisation » du texte étranger<sup>62</sup>. Mais la préface sandienne s'achève avec un éloge inspiré d'un critère différent : « La traduction de M. Pierre Leroux n'est pas seulement admirable de style, elle est d'une exactitude parfaite, d'un mot à mot scrupuleux ». Ce dernier compliment a de quoi surprendre : sans doute le philosophe n'a-t-il pas mis la romancière dans la confiance de son procédé ? David O. Evans a montré que Leroux ne part pas du texte de Goethe, qu'il déchiffre peut-être mais sans pouvoir le suivre de près vu sa faible connaissance de l'allemand. Sa traduction se fonde sur la version de *Werther* donnée par Charles-Louis de Sevelinges en 1804 et réimprimée en 1825, dont il remanie le style pour le rafraîchir<sup>63</sup>. Sand, de son côté, ignore tout à fait l'allemand et ne saurait juger de l'« exactitude parfaite » dont elle fait honneur à Leroux. Il est certain qu'elle s'en remet aux *Considérations sur Werther* jointes à la première réédition (1839) de cette traduction. Elle s'approprie des éléments du dernier paragraphe, probablement relu au moment d'achever sa préface :

Apprenant l'allemand, il y a quelques années, je fus frappé de la clarté de style de ce *Werther* qui m'avait si fort touché dans ma jeunesse. Je traduisis littéralement chaque phrase, et je trouvai qu'il en résultait un français fort correct. La phrase de Goethe, même lorsqu'elle est très poétique, est aussi claire que celle de Voltaire<sup>64</sup>.

La suite des idées éclaire l'intention du philosophe, dont ces lignes entendaient non faire valoir sa qualité de traducteur exact, mais montrer que le génie allemand n'est pas intrinsèquement hermétique à la fameuse clarté française. Sand incrimine les mauvais ouvriers qui lui dissimulaient jusqu'alors le véritable *Werther* : l'obscurité reprochée au « style germanique » et à Goethe en particulier, « lui à qui nous nous étions avisés de reprocher d'être diffus,

62 Le verbe « naturaliser » se trouve dans la « Lettre à Lord \*\*\*... » d'Alfred de Vigny, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 411.

63 David Owen Evans, « Une supercherie littéraire : le *Werther* français de Pierre Leroux », *Revue de littérature comparée*, t. XVIII, janvier 1938, p. 312-325.

64 Pierre Leroux, « Considérations sur *Werther* et en général sur la poésie de notre époque », dans *Aux philosophes, aux artistes, aux politiques. Trois discours et autres textes*, éd. Jean-Pierre Lacassagne, Paris, Payot & Rivages, 1994, p. 290. Dans le volume publié par Hetzel en 1845, la préface sandienne précède ces « Considérations... » désignées comme « la préface de M. Leroux » (« Préface à *Werther* », GSC, p. 296).

vague et inintelligible » (allusion à l'*Essai sur le drame fantastique*) n'incombe pas à l'auteur de *Faust* et de *Werther*, mais à ses interprètes défaillants. En un temps où la concurrence grandit entre les éditeurs de littérature étrangère<sup>65</sup>, le dénigrement des versions antérieures contribue à assurer la réclame d'une traduction. Néanmoins Sand dit peut-être vrai quand elle affirme avoir été découragée par d'autres versions, même si l'on peine à deviner lesquelles : « Plusieurs traductions de *Werther* nous avaient passé sous les yeux, et ce livre sublime nous était tombé des mains<sup>66</sup>. » Par contre, quand il s'agit de louer les qualités de l'original – « Quelle netteté, quel mouvement, quelle chaleur dans son expression ! », « la force, la clarté, la rapidité et la chaude couleur du style » –, c'est encore sur les *Considérations...* de Leroux qu'elle s'appuie, et notamment sur le dernier paragraphe :

L'Allemagne regarde Goëthe comme le plus grand artiste de forme des temps modernes ; son style, particulièrement dans *Werther*, est considéré comme le type de la perfection classique : et pourtant il a passé longtemps pour certain en France que le style de *Werther* était aussi bizarre, aussi alambiqué, que les sentiments en étaient étranges. C'était apparemment la faute des traducteurs<sup>67</sup>.

D'un point de vue purement théorique, qui n'est pas le sien, on y verrait plus clair si la préfacière n'amalgamait pas les questions de langue et de style. Sa locution « style germanique » ne distingue pas entre les outils linguistiques et les moyens poétiques dont disposent Goëthe et ses traducteurs. Aussi ignore-t-on jusqu'à quel point Sand engage ces derniers à s'écarter du niveau littéral pour atteindre un « bon et beau français ». S'en remettre au soin des ouvriers consciencieux pour obtenir cet heureux résultat (« Grâce à Dieu, depuis quelques années, nous avons enfin des traductions très soignées de ses principaux ouvrages<sup>68</sup> [...] ») néglige deux faits irréductibles aux compétences

65 C'est en 1838 que Gervais Charpentier lance la « Bibliothèque Charpentier », première collection bon marché de romans étrangers, voir *HTLF* 19, p. 586-592.

66 De 1876 à 1850 on recense dix traductions françaises différentes, et plus de quarante éditions toutes traductions confondues : Christian Helmreich, « La traduction des *Souffrances du jeune Werther* en France (1776-1850). Contribution à une histoire des transferts franco-allemands », *Revue Germanique internationale*, 12/1999, p. 179-193.

67 Pierre Leroux, « *Considérations sur Werther...* », *op. cit.*, p. 290.

68 George Sand, « Préface à *Werther* », *GSC*, p. 295. Voir « l'obscurité de nos mauvaises traductions », à propos de *Wilhelm Meister*, *Corr.*, t. VI, p. 827 (lettre du 18 mars 1845, à Bettina von Arnim).

et au sérieux des traducteurs : l'existence de conceptions différentes en matière de traduction, et l'évolution dans le temps des normes traductives.

Particulièrement marquée depuis les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette évolution tend à mettre le texte-source au centre de l'intérêt et se préoccupe de faire respecter au mieux ses traits singuliers. Les altérations visant à le plier aux habitudes littéraires et culturelles de la langue cible passent de plus en plus pour des trahisons. « Belles infidèles », traductions libres et imitations connaissent à l'époque romantique une véritable disgrâce. « Le temps des imitations est passé », proclame Émile Deschamps (1828) et Nerval lui emboîte le pas (1830) : « Quant aux imitations, on n'en veut plus, et on a raison<sup>69</sup> ». De Chateaubriand, déclarant avoir « calqué le poème de Milton à la vitre » (1836), à Leconte de Lisle, traduisant *L'Iliade* au plus près (1867), la littéralité gagne du terrain. Même s'il faut nuancer ce constat, car d'une part elle progresse surtout dans le champ théorique investi par les spécialistes (traducteurs, critiques, lettrés) : en pratique, les chiffres de l'édition montrent que le déclin des imitations et des traductions libres reste relatif. D'autre part, le souci du littéral s'applique surtout aux degrés élevés de l'échelle des valeurs littéraires, notamment aux textes antiques et classiques : les modernes et la production courante (genres mineurs, littérature « facile », théâtre de divertissement) autorisent de plus grands écarts. Pourtant l'évolution globale est incontestable, qui appelle à une fidélité maximale sinon comme impératif absolu (la prétention à l'exactitude recouvre des pratiques parfois fort éloignées les unes des autres), du moins comme horizon régulateur. C'est elle qui conduit Henri de La Bédoyère, déjà auteur d'une traduction de *Werther* (1804, réimprimée en 1809), à en publier une seconde en 1845, plus conforme aux attentes contemporaines et accompagnée d'une préface symptomatique du glissement en cours<sup>70</sup>.

Comparant le début et la fin de la préface à *Werther*, Olivier Bara en déduit que Sand « paraît hésiter entre deux conceptions divergentes : le respect scrupuleux du texte original, dans sa singularité stylistique [...] ou sa recreation dans une langue nouvelle<sup>71</sup>. » L'hésitation, précisons-le, n'est pas thématique et pour cause : la traduction idéale dont ce *Werther* lui offre un exemple consiste

69 *Un manifeste du romantisme : la préface des « Études françaises et étrangères » d'Émile Deschamps*, éd. Henri Girard, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 48. Gérard de Nerval, *Ceuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 263.

70 *Les Souffrances du jeune Werther, par Goethe, traduites par le comte Henri de La B...*, seconde édition, Paris, Crapelet, 1845. Il s'agit en réalité d'une nouvelle traduction.

71 Olivier Bara, présentation de la « Préface à *Werther* », *GSC*, p. 292.

justement pour Sand à unir élégance et fidélité, naturel et littéralité. De façon plus générale, les deux options opposant « ciblistes » et « sourciers » ne sont pas dans un rapport d'antinomie absolue : une traduction peut rester fidèle sans être littérale au point de violenter la langue d'arrivée, et inversement le rendu littéral sera infidèle s'il copie la forme d'un texte et oublie d'en rendre l'esprit, le ton, la couleur. L'hésitation sandienne semble au fond plus rhétorique que conceptuelle : la préfacière évite de choisir entre les deux écoles parce qu'elle juge avantageux pour Leroux de lui prêter une double réussite. Sand vise un objectif pratique, qui est de soutenir moralement et financièrement le philosophe : dès lors tout argument peut servir à avantager sa traduction<sup>72</sup>. Mais notons qu'elle a gardé pour la fin, ou ajouté *in extremis*, le compliment relatif à l'exactitude. La conclusion d'un discours, en bonne rhétorique, passe pour se graver dans l'esprit de l'auditeur et doit être conçue à cet effet : Sand fait donc de la sienne une publicité qui rattache Leroux au courant le plus actuel en matière de traduction. Quitte à introduire une nuance méliorative lorsqu'elle substitue « exactitude parfaite » au « littéralement » de Leroux<sup>73</sup>. La traduction littérale se pratique à l'époque dans le cadre des apprentissages scolaires, où elle sert d'étape provisoire avant la version achevée d'un texte grec ou latin : Sand préfère éviter ce terme suspect de recouvrir une expression servile et maladroite<sup>74</sup>.

L'habileté préfacière mise au service de Leroux n'engage pas l'intime conviction qui se manifeste quand l'épistolière donne en privé des conseils

72 « Vous devez faire cette édition [...] Vous ne pouvez trouver une meilleure traduction. Personne ne comprend Goethe mieux que Leroux [...] Je vous parlerai franchement, je sais que Mr Leroux a besoin d'argent », à Pierre-Jules Hetzel, février 1844, *Corr.*, t. VI, p. 462.

73 Citation référencée en note 69.

74 C'est pourquoi les déclarations liminaires, dans la première moitié du siècle, préfèrent généralement « exactitude ». Exemples : dans l'édition de Byron utilisée par Sand pour l'*Essai sur le drame fantastique*, l'« Avant-propos de l'Éditeur » vante « l'exactitude minutieuse » du traducteur Benjamin Laroche : *Ceuvres complètes de lord Byron. Traduction nouvelle d'après la dernière édition de Londres [...]*, 4 vol., Paris, Charpentier, 1836-1837, t. I, p. V. Nerval dans les années trente revendique « l'exactitude » pour son *Faust* comme pour les *Poésies allemandes* : *Ceuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 243, p. 262. Mais la notion de « littéral » s'impose peu à peu : la « Note du traducteur » que Nerval intercale dans ses éditions ultérieures de *Faust* (1850, 1852) contient cette phrase : « Effrayé moi-même plusieurs fois des défauts de la première édition, j'ai corrigé beaucoup de passages dans les suivantes et surtout beaucoup de vers de jeune homme, en les remplaçant par une traduction littérale. »

directs : la littéralité est loin d'avoir sa faveur. Ceci ressort des remarques émises en 1875 afin de soutenir Charles Rollinat, auquel Tourguéniev reproche sa traduction des *Deux Hussards* de Tolstoï : « Le génie d'une langue ne se traduit dans une autre langue que par des *équivalents* et quand on s'attache à l'exactitude, on ne *rend* pas<sup>75</sup>. » Vu les circonstances, on peut voir là un argument *ad hominem* brandi pour défendre son vieil ami, qui s'est senti humilié par le Russe. Mais Sand développe bientôt un point de vue plus argumenté :

Je ne suis pas d'accord sur ce point avec Tourgeneff qui se fait traduire mot à mot avec une minutie qu'il croit propre à faire passer le génie de sa langue dans la nôtre [...] Il aurait raison s'il s'agissait de nous donner le vrai texte des maîtres, mais nous n'en sommes pas là. Nous avons besoin en France d'être initiés peu à peu. Si nous n'avions pas eu cent et quelques traductions *arrangées* et *adoucies* des maîtres étrangers, nous ne les aurions pas compris. C'est parce que nos étonnements et nos préventions ont été usés peu à peu par des traductions d'*équivalents* que nous acceptons aujourd'hui les traductions littérales et que nous en sentons le mérite et l'utilité. Or ce n'est pas dans un feuilleton de journal que les traductions de ce genre auraient chance de plaire au public et si j'étais chargée de traduire Tourguenef ou tout autre Russe, je ne croirais pas le servir avec le *mot à mot*<sup>76</sup>.

L'argumentaire repose sur l'historicité des traductions, déjà invoquée au sujet de *Comme il vous plaira*. L'intelligence et le goût des lecteurs s'éduquent avec le temps, c'est pourquoi le choix d'une méthode traductive doit prendre en compte l'état du public, selon qu'il est plus ou moins avancé dans sa connaissance de l'écrivain étranger. Mérimée contestait ce point de vue fort répandu, écrivant le 20 avril 1859 à Ernest Charrière, traducteur désinvolte de Tourguéniev : « Le public n'est pas si encroûté dans ses habitudes qu'il ne comprenne fort bien le mérite d'une forme étrangère, et il y a une trentaine d'années qu'il a fait un fort bon accueil aux *Chants klephtiques* de M. Fauriel,

75 Lettre à Edmond Plauchut, 25 février 1875, *Corr.*, t. XXIV, p. 223. Voir sur cette « affaire » notre article « Charles Rollinat, George Sand et Ivan Tourguéniev », *Les Amis de George Sand*, n<sup>elle</sup> série, n° 33, 2011, p. 168-171.

76 Lettre à Charles-Edmond [Chojecki], 9 juillet 1875, *Corr.*, t. XXIV, p. 334.

bien qu'ils fussent traduits très littéralement<sup>77</sup>. » Mais Victor Hugo ne disait pas autre chose que Sand en saluant le « Shakespeare sans muselière » (*William Shakespeare*, II-1-5) restauré par son fils : « Le traducteur, en effet, subit son milieu. Le traducteur a pour collaborateur le moment donné [...] Du reste les demi-traducteurs sont des initiateurs utiles. Ils habituent l'œil peu à peu [...] Pas à pas, telle est la loi des traductions. Les poètes de race ne peuvent être insérés tout d'une pièce dans l'esprit d'une nation qui ne les a point portés<sup>78</sup> ». Il y a les « poètes de race » (Hugo), les « maîtres » (Sand), et les autres : le discernement requis pour évaluer le lectorat s'impose aussi pour trier les auteurs. Ainsi l'opposition canonique entre l'esprit, qui souffle entre les lignes, et la lettre qui asservit les « traducteurs de mots et de phrases<sup>79</sup> » ne vaut-elle pas dans tous les cas. Sand énonce en effet une double norme traductive qui relativise ce lieu commun. Se proposant d'aider Éliza Tourangin à publier des traductions de l'allemand, elle lui conseille (1855) : « Tâchez que votre traduction soit fidèle, et pourtant ne vous attachez pas trop servilement à la lettre. Tâchez que ce soit plutôt bien écrit que littéralement traduit ». Toutefois, elle ajoute aussitôt : « Vous n'êtes pas là devant Homère ou le Dante [...]»<sup>80</sup>. Le sens des derniers mots se confirme avec le commentaire du travail rendu par Éliza quelques mois plus tard : « Quand il s'agit d'un maître, on peut se creuser la cervelle pour rendre sa pensée, fût-ce au préjudice de la forme en français [nous soulignons]. Mais là où le fond est mince, si la forme est mauvaise, il faut la refaire sans façon et ne pas traduire littéralement des phrases mal construites, des mots répétés, des paragraphes de redites. » La suite indique les moyens d'appliquer la consigne : il faut « ôter les choses bêtes », les longueurs, les redites sans intérêt, éviter les germanismes, « rafraîchir » et « nettoyer un peu » la marchandise, comparée à un panier de fruits exotiques, qu'il faudra vendre à

77 Cité par Maurice Parturier, *Une amitié littéraire. Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev*, Paris, Hachette, 1952, p. 13-14.

78 Victor Hugo, « Les traducteurs », *Œuvres complètes. Critique, op. cit.*, p. 624, p. 628. Ce texte, non publié par l'auteur, est un fragment réservé de son *William Shakespeare* (1864), qui se montre beaucoup moins conciliant avec les « demi-traducteurs ».

79 Lettre à Eugène Delacroix, 27 janvier 1856, *Corr.*, t. XIII, p. 532. « Monsieur, Je consens à ce que vous traduisiez *Mauprat* [...] Je ne tiens pas aux mots ; l'idée reste toujours au fond des choses. » à Achille de Lauzières-Thémines, 24 décembre 1853, *Corr.*, t. XII, p. 211.

80 Lettre du 23 août 1855, *Corr.*, t. XIII, p. 319. Éliza Tourangin va traduire de l'allemand plusieurs nouvelles de Wilhelm Hauff (*Cœur froid*, *Le Juif Süß*, *L'Opéra maudit*), et de l'anglais *Simple histoire*, roman d'Elizabeth Inchbald.

une revue. Conclusion : « Traduire la littérature facile n'est pas comme vous le croyez peut-être une affaire d'écolier sans soin. C'est une affaire de goût, de choix et d'arrangement<sup>81</sup>. » La romancière avait déjà tancé « l'écolier sans soin » (trente-quatre ans à l'époque, quarante-six maintenant) alors qu'elle révisait sa traduction de *Kourroglou* (1843), lui reprochant ses négligences formelles : incorrections, écriture illisible, orthographe hasardeuse, absence de ponctuation. Les remontrances de l'automne 1855 attestent qu'Éliza n'est pas devenue plus soigneuse. Mais Sand pose cette fois une règle portant sur le contenu à traduire, ou plus exactement deux règles entre lesquelles choisir selon la qualité du texte et le statut de l'auteur, selon qu'il s'agit d'un créateur à respecter ou d'un auteur de second ordre à corriger.

En 1876, l'entrée « Traduction » du dictionnaire de Pierre Larousse ponctue l'issue d'une lutte qui longtemps opposa « deux systèmes » rivaux : « Aujourd'hui, nous voulons, avant tout, que le traducteur nous rende exactement l'ouvrage traduit, qu'il en reproduise, autant que possible, les idées, les sentiments, quand même les sentiments seraient odieux, les idées absurdes<sup>82</sup>. » Mais ce résumé ne reflète qu'un aspect des exigences auxquelles répondent maintenant les traducteurs. Recommander une traduction arrangée, comme il arrive à Sand de le faire, n'est pas mener un combat d'arrière-garde en faveur de l'imitation. C'est vouloir bonifier une production moins soucieuse de qualité littéraire que de rendement commercial : Éliza appartient à la foule des petites mains traduisant pour « la librairie à bas prix » et pour un public qui « veut être amusé<sup>83</sup> ». La position sandienne est en phase avec une conjoncture qui sectorise fortement les pratiques : l'esprit et les méthodes d'une traduction dépendent du projet éditorial qui l'impulse. En réalité, la traduction libre des romans, qui s'autorise des coupes, des ajouts et divers types de remaniements, est un usage ancien, bien antérieur à l'essor de la littérature industrielle : le XIX<sup>e</sup> siècle l'hérite du précédent et le reconduit sans interruption. Sand fait plus que l'accepter avec pragmatisme, elle en justifie la nécessité, mais l'érige en « affaire de goût » pour maintenir l'exigence d'un certain niveau dans une littérature de masse que son essor expose aux dérives mercantiles. Quant à la traduction littérale, devenue chez la plupart des critiques l'idéal de la traduction littéraire, elle en admet désormais le principe, sinon peut-être toutes les applications. On aimerait savoir ce qu'elle pense du *Paradis perdu* dans la version de Chateaubriand, lue

81 Lettre à Éliza Tourangin, 3 octobre 1855, *Corr.*, t. XIII, p. 387.

82 *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, t. XV, 1876, p. 389.

83 Lettre à Éliza Tourangin, 3 octobre 1855, *Corr.*, t. XIII, p. 318-319.



en 1855 sur le conseil de Paulin Limayrac<sup>84</sup>. En tout cas, c'est la traduction de l'*Illiade* par Leconte de Lisle qu'elle préfère aux autres, la trouvant comme sa petite-fille Aurore « *plus grecque et plus belle*<sup>85</sup> ». Elle la goûte moins pour son parti-pris archéologique, très discuté à l'époque, que pour l'effet de dépaysement dispensé par les vocables et les tours calqués du grec homérique : « Je ne sais pas un mot de grec, mais on voit bien que ceci est la seule vraie version, cela saute aux yeux comme le soleil. C'est dix fois plus pompeux que les fausses pompes des autres traductions et c'est d'une originalité de ton qui ne s'invente pas<sup>86</sup>. » Éloge paradoxal d'une fidélité invérifiable, mais perçue intuitivement... Par ailleurs Sand sait bien que ce modèle traductif, si prestigieux soit-il, ne dicte pas sa loi à la production courante : le secteur du roman et de la prose narrative, qui numériquement domine le marché éditorial, relève d'autres critères.

George Sand s'est plus d'une fois prononcée sur la manière de traduire dramaturges, romanciers et poètes, mais presque toujours en privé et de manière ponctuelle. Il serait vain de lui demander une véritable théorie, un système de traduction cohérent et complet analogue à ceux qu'élaborent les spécialistes (traducteurs, philologues). Ni même un discours sur la traduction comparable à celui tenu par les écrivains qui se firent publiquement traducteurs (Vigny, Chateaubriand, Nerval, Leconte de Lisle, Mérimée, pour s'en tenir aux noms mentionnés plus haut). Les exemples jalonnant notre étude montrent toutefois qu'elle a réfléchi au sujet et affiné ses opinions avec le temps. Adeptes avant tout de la traduction fluide, agréable, pensée en vue d'un abord facile, Sand finit par accepter qu'un texte traduit se hérise de quelques aspérités, « fût-ce au préjudice de la forme en français<sup>87</sup> », si la force et l'originalité de l'auteur le méritent. Des préceptes sur l'art de traduire

84 « La meilleure traduction du *Paradis perdu*, pour vous, c'est celle de Chateaubriand parce qu'elle est littérale et que vous lirez sous la traduction », lettre de Paulin Limayrac citée par G. Lubin, *Corr.*, t. XIII, p. 40. Limayrac voulait envoyer l'ouvrage à Nohant, mais ne l'ayant pas trouvé en librairie expédia son exemplaire personnel. L'*Agenda* sandien enregistre cette lecture de Milton le 17 février 1855.

85 Lettre à Henri Amic, *Corr.*, 15 avril 1875, t. XXIV, p. 244.

86 Lettre à Leconte de Lisle, 14 mars 1867, *Corr.*, t. XX, p. 369. Sand apprécie également sa traduction d'Eschyle (Paris, Lemerre, 1872) : « J'ai lu les *Erynnies*. Les vers sont bien autrement beaux que ceux du bon Racine et le *trop grec* n'est pas bien méchant » (lettre à Lina Dudevant-Sand, *Corr.*, 18 janvier 1873, t. XXIII, p. 401). Sur Leconte de Lisle traducteur, voir *HTLF* 19, p. 116-117, p. 480-481.

87 Citation référencée en note 86.

qu'elle formule au cas par cas peut être tiré un bilan sommaire : tout dépend de la nature du texte étranger (encore inconnu *vs* déjà classique), du mérite de l'écrivain (génial *vs* quelconque), de la position du récepteur (théâtre à jouer *vs* à lire), de la nature du lectorat visé (grand public *vs* connaisseurs). Ces paramètres dicteront l'objectif et les procédés du traducteur : choix du vers ou de la prose, version arrangée ou littérale. Bien entendu, ces schémas binaires ne couvrent pas toute la gamme des problèmes linguistiques, culturels et esthétiques que soulève l'acte de traduire : Sand a rencontré des difficultés plus précises, plus techniques dans sa propre pratique<sup>88</sup>. Il faudrait pour les mesurer sortir du cadre de cet article, qui considère sa perception et non son expérience active de la chose : s'intéresser aux traductions faites ou révisées pour Mazzini (*République et royauté en Italie, Lettre au Pape*), aux versions tirées avec son fils Maurice des pièces de Ruzzante, aux extraits préparés en sa compagnie pour *Masques et Bouffons*<sup>89</sup>. Mais qu'elle ait pris goût à l'exercice ne laisse aucun doute quand on relève dans l'*Agenda* du 19 décembre 1858 : « Toute la journée je relis Ruzzante avec Maurice et je lui traduis du vénitien [...]. Regrets de ne pas être riche et libre de son temps pour s'acharner à une traduction ». Traduire est à la fois un travail, un plaisir et un luxe, une aventure séduisante, qui attire l'écrivaine dans son mouvement presque irrésistible.

FRANÇOISE GENEVRAY

88 Voir notre article « *Kourroglou* : un objet littéraire mal identifié », *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1999, n°3, p. 307-327, et la présentation de *Kourroglou* dans George Sand, *Œuvres complètes*, vol. 1845-46, II, éd. sous la dir. de Béatrice Didier, Paris, Champion, 2011, p. 30-34.

89 Renée Lelièvre, « George et Maurice Sand, adaptateurs de Ruzzante », *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1954 (28<sup>e</sup> année, n°2), p. 211-215. « J'ai pris ce vieux mort en passion, et, pour l'amour de lui, je me suis cassé la tête à traduire pour mon compte des dialectes effroyables, ravissants au bout du compte, le vénitien, le padouan, le bergamasque, le bolonais etc., etc. [...] Si bien que je suis très tentée, à présent que je le comprends, de faire et de publier une traduction complète. » Lettre à Ida Dumas, 5 janvier 1859, *Corr.*, t. XV, p. 176.

# La réception de George Sand en Bohême au XIX<sup>e</sup> siècle

George Sand a fait parler d'elle dans l'ensemble de l'Europe dès les années 1830, avec la parution d'*Indiana* et de *Lélia*, et de ce point de vue, la Bohême ne constitue pas une exception. Comme partout ailleurs, et en particulier en Europe centrale, la critique littéraire officielle y a d'emblée été très dure envers la femme de lettres française car elle a préféré confondre sa biographie tapageuse avec sa production littéraire plutôt que de s'atteler à une analyse conséquente de ses romans. À partir de 1845, cependant, le vent de Bohême tourne rapidement en faveur d'une réception plus positive de George Sand : qu'entre 1842 et 1844, celle-ci rédige, d'une part, deux études historiques sur les guerres hussites, intitulées *Jean Zizka* et *Procope le Grand*, et, d'autre part, deux romans « tchèques », *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* (*Consuelo II*), lui vaut les éloges de nombreux intellectuels, touchés de sa juste et bienveillante compréhension de l'histoire tchèque et reconnaissants de ce qu'elle ait consacré tant d'intérêt à leur petite nation. Voici comment le journaliste et écrivain romantique Joseph Vaclav Frič (1829-1890), célèbre entre autres pour avoir été le meneur en 1848 du mouvement de révolte estudiantine, raconte dans ses *Mémoires* le plaisir qu'il a eu à rencontrer George Sand à Paris en 1846, lors d'un cours au Collège de France donné par Cyprien Robert, le successeur de Mickiewicz à la chaire de littérature slave :

C'était l'auteur de *Consuelo* et de la *Comtesse de Rudolstadt*, la renommée George Sand, que j'ai remerciée en balbutiant de s'être identifiée avec le destin malheureux et le passé glorieux de notre nation [...]. Plus tard [...], ses pensées vastes me furent une consolation aussi bien qu'une nourriture spirituelle pendant mes cinq ans d'emprisonnement, et sa compréhension exceptionnelle

de la nature masculine ainsi que sa profonde connaissance du cœur humain n'ont cessé de m'étonner<sup>1</sup>.

Voici encore comment Josef Rodomil Čejka (1812-1862), médecin et traducteur, et l'un des représentants les plus importants de la vie culturelle tchèque des années 1840, décrit George Sand, à laquelle, si l'on en croit les mémoires de Karolina Světlá, il aurait servi de guide touristique lors de son séjour incognito en Bohême<sup>2</sup> :

George Sand est la première femme des siècles passés et à venir, elle est l'auteur la plus célèbre du temps présent et elle éclipse avec son esprit les lauriers de tous ses contemporains [...]. Aucun homme jusqu'à présent n'a réussi dans ses œuvres à atteindre de telles profondeurs, à aborder aussi hardiment des questions morales très complexes [...], à tenir d'une main forte et héroïque la bannière de la vérité comme cette femme merveilleuse l'a fait, même si le monde l'éclabousse de ses plus méchantes calomnies<sup>3</sup>.

Et voici enfin un échantillon de la manière dont Jaroslav Vrchlický (1853-1912), critique, essayiste et sans doute l'auteur tchèque le plus prolifique du XIX<sup>e</sup> siècle, témoigne dans sa correspondance avec sa future belle-mère Sofie Podlipská de son respect pour le génie de Sand :

- 
- 1 Joseph Vaclav Frič, *Paměti*, t. 2, Praha, Nákladem Českého knihkupectví a antikvariátu, 1891, p. 96 : « Byla to spisovatelka Consuely a Hraběnky z Rudolstadt, slavná *George Sandová*, již vykotal jsem několik diků za to, že vmyslila se v nešťastný osud a slavnou minulost našeho národa [...]. Později [...] dalékosáhle její myšlenky byly mi zvláště za dob pětileté mé vazby útěchou i duchovním pokrmem zároveň, při čemž bylo se mi především geniálnímu jejímu pojmutí mužských povah a hluboké znalosti lidského srdce vůbec podiviti. »
  - 2 Dans son article « George Sand est-elle vraiment allée en Bohême ? », *Philologica Pragensia*, 4, 1964, p. 336-345, George Lubin a montré, en particulier grâce à une analyse soignée de la correspondance de Sand, que ce séjour en Bohême relève de l'impossibilité et est un mythe. Pourquoi Karolina Světlá parle-t-elle de ce séjour comme si elle y croyait, alors qu'il est évident qu'elle connaissait la lettre de Sand à sa sœur du 14 février 1865 (nous citons un extrait de cette lettre plus loin), dans laquelle l'écrivain française déclare n'avoir jamais été en Bohême? Nous n'avons pas de réponse à cette question.
  - 3 Karolina Světlá, *Z literárního soukromí I : Vzpomínky – Paměti – Literární dokumenty*, Praha, Státní Nakladatelství Krásné Literatury, 1959, p. 288 : « Tot' *George Sandová*, první žena všech věků minulých i budoucích, nejpověstnější to autor naší přítomnosti, jenž zastíňuje svým duchem lesk všech vavřínů souvěkých [...]. Žádný dosud muž nevníkal pracemi svými do takových hloubek, nedotýkal se tak směle nejchoulostivějších mravních otázek [...], netřímával rukou tak pevnou a hrdinskou prapor pravdy jako ona zázračná žena, již svět za to blátem nejspínavějších svých pomluv potřísňuje. »

Je lis George Sand et cela me procure un grand plaisir. Les gens devraient la vénérer comme ils vénèrent Balzac, mais c'est exactement le contraire qui se produit. Je m'étonne et je n'arrive pas à comprendre pourquoi nous sommes les seuls à voir correctement. Après tout, c'est si simple de se laisser emporter par la beauté<sup>4</sup>.

Si les études de Sand sur le hussitisme ainsi que ses romans « tchèques » ont poussé certains intellectuels masculins à considérer ses œuvres de plus près et à la prendre au sérieux en tant qu'écrivain (et cela en dépit de sa vie jugée scandaleuse !), les femmes cultivées de la bourgeoisie, quant à elles, n'ont pas attendu que la Dame de Nohant écrive sur la Bohême pour la lire, fût-ce en cachette. Néanmoins, une fois l'aval à la reconnaissance de Sand donné par les hommes, celles-ci ont pu elles aussi exprimer ouvertement leur admiration pour elle. Ainsi en est-il de l'écrivain Božena Němcová (1820-1862), pionnière de la renaissance nationale et littéraire tchèque, et dont l'œuvre est celle qui a fait le plus l'objet d'analyses ou d'allusions comparatistes avec celle de Sand<sup>5</sup>. La correspondance de Němcová, désormais aisément accessible grâce à sa récente publication, permet de confirmer que l'écrivain tchèque accordait une grande attention à l'écrivain française, car elle en parle régulièrement dans ses lettres, principalement pour la désigner comme son modèle et pour déplorer que sa médiocre connaissance du français ne lui permette pas de la lire dans la langue originale<sup>6</sup>, mais aussi pour défendre sa

---

4 *Dopisy Jaroslava Vrchlického se Sofii Podlipskou z let 1875-1876*, Praha, Nakladatel Fr. Borový, 1917 (lettre du 8 août 1875) : « Čtu paní G. Sand a dělám mi veliké potěšení. K ní by se měli modlit lidi, zrovna jako k Balzacovi, ono to jde ale právě pozpátku. Divím se a nemohu pochopit, proč jen my tak dobře vidíme, vždyť přec to je tak snadné dát se unesti krásou. »

5 Voir par exemple Josef Kopal, *George Sandová a Božena Němcová*, Praha, Nákladem jednoty Československých Matematiků a Fysiků, 1937 ; Aleš Haman, « Božena Němcová v evropském kontextu », *Božena Němcová, Život-dílo-doba*, Muzeum Boženy Němcové, Česká Skalice, 2006, p. 66-71 ; Suzan Van Dijk et Marianne Walle, « Les George Sand étrangères : auto-appellation et possibilité de s'identifier. À partir du cas de Božena Němcová », dans *Œuvres et Critiques : George Sand, la réception hors de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 76-101 ; Cécile Gauthier, « La „langue maternelle“ des grands-mères et des nourrices : mise à l'épreuve d'un mythe romantique chez George Sand et Božena Němcová », dans *Le XIX<sup>e</sup> siècle et ses langues*, 2013, en ligne : [http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa\\_files/Langues-Gauthier.pdf](http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Langues-Gauthier.pdf)

6 Božena Němcová, *Korespondence I-IV*, Praha, Nakladatelství Lidové Noviny, 2003-2007, *passim*. Voir par exemple : « Mým ideálem je ta žena. Lituju velice, že nemohu číst spisy její v originálu, a ona nejlépe by mi chuti dodávala učit se francouzské řeči. » (*Korespondence I*, 3 octobre 1852) ou encore : « Tedy sté četly opět plod ducha naší světice Aurory Sandové ? Závídím Vám známost jazyka, v němž ona píše, a ráda bych se mu učila jen už kvůli ní. » (*Korespondence II*, 24 juin 1853).

conception de l'amour libre. Elle explique par exemple la fin de sa passion pour un amant en s'appuyant sur des paroles qu'auraient prononcées George Sand, et qu'elle cite en allemand : « *Die Liebe ist nichts anderes als die Idee der Überlegenheit des Wesens, das man besitzt, und ist diese Idee einmal zerstört, so ist nur noch die Freundschaft vorhanden* » (« L'amour n'est rien d'autre que l'idée de la supériorité de l'être que l'on possède ; cette idée une fois détruite, il ne reste plus que l'amitié<sup>7</sup> »). Le nom de Sand apparaît également dans sa prose : quand, dans *Obrazy z okolí domažlického* (*Images des environs de Domažlice*, 1846), manière d'essai anthropologique sur le folklore et les coutumes des gens de cette région, Němcová mentionne le château des Géants, elle rappelle que Sand avait fait de ce lieu la scène principale de son roman *Consuelo*<sup>8</sup>. Néanmoins, comme nous allons le voir, d'autres femmes écrivains tchèques font référence à Sand dans leur correspondance et dans leurs œuvres, et si la mise en parallèle de Sand avec Němcová semble plus évidente que celle avec d'autres femmes tchèques, c'est sans doute parce qu'elle s'inscrit dans une tradition déjà établie au XIX<sup>e</sup> siècle. Němcová, en effet, semble avoir été officiellement choisie par les hommes pour jouer le rôle de la George Sand de Bohême, comme en témoignent en particulier les mémoires de Karolina Světlá. Dans *Z literárního soukromí* (*Ma vie privée et littéraire*), Světlá, en effet, rapporte l'une de ses conversations avec Němcová et Čejka. Čejka, après s'être plaint de la stagnation spirituelle de sa nation, s'est soudain tourné vers Němcová pour lui demander de contribuer par sa production littéraire à réveiller les esprits tchèques engourdis, en donnant moins de poids à ce qui faisait jusqu'ici l'essentiel de son écriture, à savoir les descriptions, les portraits et les détails de la vie quotidienne, et en privilégiant les idées. Il a ensuite prié Němcová de bien vouloir suivre l'exemple de cette femme – et il a exhibé un portrait de Sand : « Si seulement vous pouviez devenir notre George Sand et me surprendre [...] avec un livre, dans lequel je pourrais trouver ces mêmes centaines de questions brûlantes qui ont jailli du regard de Sand vers moi<sup>9</sup>. » Němcová a alors promis de faire de son mieux pour le satisfaire.

Les souvenirs retracés dans *Ma vie privée et littéraire* ont été rédigés par Světlá à une période où elle n'était déjà plus jeune (les lignes citées ont été

7 Božena Němcová, *Korespondence III, 1857-1858*, op. cit., p. 75.

8 Božena Němcová, « *Obrazy z okolí domažlického* », *Dílo Boženy Němcové VIII (Z Chodska a odjinud z Čech)*, Nakladatelé Kvasnička a Hampl v Praze, 1929, p. 18.

9 Karolina Světlá, *Z literárního soukromí I*, op. cit., p. 289 : « Kéž byste se chtěla státi naší George Sandovou a mne překvapiti [...] knihou, v níž bych shledal ono sto palčivých otázek, které na mne šlehalý z očí Sandové. »

écrites en 1880), et l'auteur ne dit pas exactement quand cette conversation a eu lieu. Mais certains allusions de Čejka, notamment concernant l'âge de Němcová, permettent de déduire que c'était dans les années 1850-1852, et clairement avant l'écriture de *Babička* (*La Grand-mère*, 1855). Avec ce contexte à l'esprit, on ne risque pas grand-chose à prétendre que le roman *Babička* pourrait bien être l'un des résultats concrets des efforts de Němcová pour remplir les attentes de Čejka. Quoi qu'il en soit, les critiques qui ont essayé de montrer l'influence de Sand sur Němcová ont systématiquement mis l'accent sur les ressemblances entre les romans pastoraux de Sand et *Babička* de Němcová. Entre ces œuvres les ressemblances ne concernent pas seulement les descriptions ou les caractères des personnages, mais également les « idées », ou encore le message moral livré par ces œuvres.

### ***Solidarité nationale et politique***

La réception féminine de Sand en Bohême au XIX<sup>e</sup> siècle ne se limite cependant pas à celle de Němcová. En ce qui concerne la compréhension de Sand, il est même des femmes écrivains qui sont allées beaucoup plus loin que Němcová : c'est le cas des sœurs Rottová, connues à partir de 1860 sous leurs noms de plume Sofie Podlipská (1833-1897) et Karolina Světlá (1830-1899). Les sœurs Rottová ont longtemps été des amies intimes de Němcová (elles ont fait sa connaissance en 1850), et l'un des piliers sur lesquels reposait leur amitié était leur admiration commune pour George Sand. Toutes les trois avaient accroché un portrait de la dame de Nohant au-dessus de leur table de travail, et si l'on en croit leur correspondance, elles pouvaient parler d'elle pendant des heures. Dans leur rapport à Sand, les sœurs Rottová bénéficiaient cependant d'un immense avantage sur Němcová : elles maîtrisaient parfaitement le français, ce qui, on l'a vu, n'était pas le cas de Němcová, qui n'avait pu se familiariser avec les œuvres de Sand que par le détour de traductions allemandes.

La plus jeune des sœurs Rottová, Sofie Podlipská, a mis à contribution sa connaissance du français non seulement pour lire l'œuvre de Sand dans le texte original, mais également pour la traduire en tchèque : grâce à elle paraissent, entre 1860 et 1867, les versions tchèques de *La Petite Fadette*, *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt* et *Le Marquis de Villemer*. La traduction de *Consuelo*, publiée en 1865, est accompagnée d'une introduction de cinq pages qui se termine par ces mots : « J'offre ce livre aux lecteurs tchèques avec un cœur enthousiaste et je souhaite qu'il allume un feu sacré en faveur des

droits de la nation et de l'homme dans les cœurs tchèques également. Soyez indulgent si je n'ai pas réussi à exprimer la grandeur de l'œuvre originale malgré toute mon assiduité<sup>10</sup>. » Par l'intermédiaire du slaviste français Louis Léger, elle en fait parvenir une copie à Sand, qui lui répond aussitôt en ces mots :

C'est un bonheur pour moi d'être traduite par vous et c'est une douceur que d'être aimée en même temps avec tant de délicatesse et de générosité. M. Léger a bien voulu m'envoyer la traduction en français de votre intéressante préface. Elle m'a reportée au temps déjà éloigné, où je rêvais les aventures de *Consuelo* et où, manquant de beaucoup de renseignements, j'essayais de m'initier par interprétation et par divination au génie de la Bohême, à la beauté de ses sites et à l'esprit profond caché sous le symbole de la coupe. Je n'avais ni la liberté ni le moyen d'aller en Bohême, et je me disais que si je commettais quelques erreurs, la Bohême me les pardonnerait à cause de l'intention sincère et de la sympathie fervente. Je reste convaincue que le peuple qui a eu un passé si dramatique et si enthousiaste est et sera toujours un grand peuple<sup>11</sup>.

En 1867 paraît la traduction de la suite de *Consuelo*, à savoir *La Comtesse de Rudolstadt*, qui est le deuxième roman « tchèque » de Sand. Podlipská fait de nouveau suivre sa traduction à l'auteur, ce qui lui vaut cette marque d'intérêt pour la langue et le peuple tchèque de la part de Sand :

Je m'en veux beaucoup, Madame, de ne pas savoir votre langue. Je suis sûre que votre traduction vaut beaucoup mieux que l'original. [...] Vous avez au cœur la jeunesse, de l'enthousiasme et de la foi. Dieu entende vos vœux qui sont ceux de votre noble patrie ! Le respect des nationalités est un principe que l'Europe tend bon gré mal gré à consacrer et le jour où la France y manquera elle sera bien coupable, car elle a senti la sainteté de ce principe, et elle a été punie quand elle l'a oublié. Espérons que l'intérêt bien entendu

10 Cité par Vladimír Brett, « George Sand a Čechy », *Sborník národního muzea v Praze*, vol. X, n° 2, 1965, p. 66 : « Podávám knihu tuto čtenářům českým s vroucím srdcem, s přáním, aby se roznítil svatý ohněn pro práva člověčenstva a národů z ní též v srdcích jejich, a aby mi laskavě poshověno bylo, nedostihla-li jsem při vši péli velikolepého originálu své práce ».

11 George Sand, Lettre du 14 février 1865, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, t. XIX (janvier 1865-mai 1866), Paris, Garnier, 1985, p. 93.



éclairera les nations qui ne comprennent pas les questions de sentiment. L'avenir doit certainement restituer les peuples à eux-mêmes. Faudra-t-il lutter longtemps et beaucoup ? Peut-être, mais il faut croire et vouloir toujours, n'est-ce pas ? Croyez bien que mon cœur est avec vous, et que les témoignages de sympathie que vous m'exprimez et que vous dites partagés par vos lecteurs me touchent autant qu'ils m'honorent<sup>12</sup>.

La réponse de Podlipská, pleine de gratitude et d'enthousiasme, ne se fait pas attendre :

Vous nous dites, Madame : « Mon cœur est avec vous ». Oh, je ne sais pas si vous imaginez quel bien nous font ces paroles dans un temps où les maux de notre nation vont toujours croissant, où la haine de nos compatriotes allemands se mêle pour ainsi dire à notre pain quotidien. Elles nous sont venues comme un message d'un monde meilleur [...] Oh, que vous avez raison, madame, en tout ce que vous dites quant à nos affaires et les affaires de toutes les nations. Oui, il faut lutter et espérer, croire et lutter toujours [...]. Quant à votre bonté et votre grande indulgence pour ma personne, madame, j'y reconnais George Sand, dont la bonté aussi grande et inépuisable que modeste et douce a parlé à mon cœur bien avant que j'ai [*sic*] été capable de m'élancer dans l'étendue de son génie<sup>13</sup>.

Cette correspondance, faite d'excuses et d'éloges mutuels, est connue : si de larges extraits en sont ici recopiés, c'est pour insister sur le fait quelque peu surprenant que ce n'est pas la solidarité féminine qui occupe la première place dans cet échange, mais une solidarité nationale et politique. Podlipská ne félicite pas Sand, comme on pourrait s'y attendre, parce qu'elle a réussi à imposer avec Consuelo un caractère et un génie féminins, mais, à l'instar des admirateurs masculins précédemment mentionnés, elle lui sait avant tout gré d'avoir compris et partagé avec l'histoire et les souffrances de la Bohême. La manière très subtile de Sand, dans ses réponses, de lier les données de sa nation

---

12 George Sand, lettre du 10 avril 1867, *Correspondance*, éd. citée, t. XX, p. 390.

13 Sofie Podlipská à George Sand (lettre du 27 avril 1867) ; l'original se trouve dans la Bibliothèque historique de la ville de Paris (Fonds George Sand), un *fac-simile* dans : Vladimir Brett, *op. cit.*, p. 75-76.

à celles de sa traductrice en suggérant que ce que vit actuellement la Bohême, la France l'a aussi connu d'une certaine manière, fonctionne comme en écho à des relations de ressemblance beaucoup plus audacieuses posées dans ses études historiques : Sand n'avait pas hésité par exemple à prétendre dans *Jean Ziska* qu'à l'époque des Hussites, « rien ne ressemblait plus à la France que la Bohême. À l'une un roi fainéant, poltron, ivrogne et abruti ; à l'autre un pauvre aliéné, moins odieux et aussi impuissant<sup>14</sup> » ; et elle écrit dans *Procope le Grand* que « la guerre des hussites est non seulement dans ses détails, mais dans son essence, très semblable à la révolution française<sup>15</sup> », car leur visée est la même : instaurer une société égalitaire, libre et fraternelle.

Ce parallèle tracé par Sand entre la Bohême et la France et repéré à travers les siècles, du Moyen-Âge jusqu'à l'époque contemporaine, a visiblement beaucoup touché Podlipská, et à son tour, celle-ci y fait référence dans un long article de la revue *Květy (Les Fleurs)* consacré à l'écrivain française et intitulé « George Sandová o minulé válce » (« George Sand sur la dernière guerre », 1872)<sup>16</sup>. Cet essai s'appuie sur le journal écrit par Sand pendant la guerre franco-allemande de 1870-1871, le *Journal d'un voyageur pendant la guerre* (1872), et se présente comme une manière de réponse à la controverse que ce livre a suscitée dans le journal allemand *Blätter für die Literatur des Auslandes*. Dans un article de ce journal, en effet, il a été reproché à Sand d'avoir été une observatrice très partielle de la guerre et d'avoir ainsi perpétré des mensonges à l'endroit des Prussiens. Si, dans la correspondance, c'était Sand qui témoignait de l'empathie pour Podlipská et sa nation, dans cet essai, Podlipská la paie de retour : elle s'y montre très attentive à ce que Sand a décrit dans le *Journal d'un voyageur*, parce qu'elle a été soumise elle aussi quelques années plus tôt à des événements fort similaires lors de la guerre austro-prussienne de 1866 (la défaite décisive de l'Autriche a eu lieu en Bohême, à Königgrätz-Sadowá). La France et la Bohême ont donc une récente et commune expérience de la guerre, et de surcroît, avec un même adversaire : les Allemands. Comme Sand cependant, Podlipská ne déclare pas tous les Prussiens coupables et partage son opinion selon laquelle les guerres prussiennes sont des guerres entre dynasties et non entre les peuples, des guerres barbares uniquement motivées par des ambitions personnelles. Dans ce sens, et comme l'a dit Sand dans son *Journal d'un voyageur*, Guillaume I<sup>er</sup>

14 George Sand, *Jean Ziska*, Bruxelles, Méline, Cans, 1843, p. 12-13.

15 George Sand, *Jeanne* suivi de *Procope le Grand*, Bruxelles, Méline, Cans, 1844, p. 198.

16 Sofie Podlipská, « George Sandová o minulé válce », *Květy*, 1872, VII/19, p. 147-148, VII/20, p. 155-158, VII/21, p. 163-166, VII/22, p. 171-174.

et Bismarck ne font que poursuivre la politique européenne de Napoléon : de même que Napoléon I<sup>er</sup> a conduit son peuple à la ruine, ainsi en sera-t-il de Guillaume I<sup>er</sup>, car il refuse d'apprendre quoi que ce soit des expériences de la France. Selon Podlipská, les *Blätter* se trompent donc en prétendant que Sand exprime sa haine contre les Allemands dans son *Journal d'un voyageur*, et il vrai que l'assertion de Podlipská se justifie pleinement quant on prend le texte même de Sand à l'appui :

L'Allemagne aussi renaîtra [...]. Il y a encore en Allemagne de grands cœurs et de grands esprits qui le savent et qui attendent, tout en gémissant sur nos désastres ; ceux-là engendreront par la pensée la révolution qui précipitera les oppresseurs et les conquérants. Sachons attendre aussi, non une guerre d'extermination [...] [mais] au contraire une alliance républicaine et fraternelle avec les grandes nations de l'Europe<sup>17</sup>.

Dans son article, Podlipská ne se contente pas de résumer et de commenter le seul *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, mais elle s'attelle à la tâche de donner un aperçu général de l'ensemble de la vie et de l'œuvre de la femme de lettres française, ce qu'elle fait cependant en adoptant une perspective politique, nationale et sociale. Elle n'a de cesse, tout au long de ce parcours, de souligner l'humanisme de la pensée de Sand, l'amour de celle-ci pour sa nation et son idéal d'une république exempte d'inégalités sociales : traits de caractère qu'elle avait dégagés du *Journal d'un voyageur* et qu'elle dit retrouver partout ailleurs. Son appréhension de l'œuvre de Sand en tant que cri général contre toutes les formes d'oppression la conduit à la conclusion de l'urgence d'un changement dans l'ordre actuel de la société et de la nation : « Il est temps de commencer à réfléchir sur les conditions sociales dans lesquelles une morale véritable gouvernerait les relations entre les hommes et les femmes de toutes les classes et de toutes les conditions ». Et elle ajoute, avec une touche d'ironie dirigée contre les détracteurs de Sand : « C'est en allant dans cette direction que Sand reçoit ce célèbre reproche d'immoralité<sup>18</sup>. »

---

17 George Sand, *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, [Bègles], Le Castor Astral, 2004, p. 204.

18 Sofie Podlipská, *op. cit.*, p. 174 : « Jest čas, aby se začalo přemýšlet o poměrech společenských, v jakých by byla konečně možná opravdová mravnost mužů i ženštin všech tříd a poměrů [...]. Z tohoto směru činí se Sandové známá ta výčitka nemorálnosti. »

### *Une référence morale*

Pour Karolina Světlá, l'aînée des sœurs Rottová, le nom de Sand est avant tout associé à sa carrière d'écrivain : dans ses mémoires intitulés *Ma vie privée et littéraire*, il vient en effet marquer chaque étape de son développement littéraire. La première mention de Sand surgit lorsque Světlá retrace des souvenirs scolaires. Selon l'écrivain, qui rédige dans l'après-coup, l'école n'aurait pas joué un rôle positif dans sa vie, mais aurait au contraire étouffé toute sa spontanéité et ses joies enfantines. Le meilleur exemple est donné par la réaction d'un enseignant de Karolina qui, lorsqu'il découvre que celle-ci met à profit son temps libre pour écrire des contes et des récits qui témoignent d'un réel talent littéraire, non seulement s'empare de toute sa prose, mais se met encore en devoir de casser l'épanouissement de ses prédispositions à l'écriture. Il rend visite à la mère de la jeune fille et fait usage de moyens radicaux pour la persuader de l'aider dans son entreprise. Il lui explique que si sa fille avait été un garçon, il aurait été le premier à encourager ses dons, mais que sa fille étant fille, il ne reste rien d'autre à faire que de les réprimer dans l'œuf, sous peine qu'elle soit à jamais incapable de jouer correctement le rôle de femme, d'épouse et de mère que la société attend d'elle. Et de frapper ce coup de marteau décisif :

Je n'aurais pas pris cela trop au sérieux [...] si récemment je n'étais pas tombé sur les écrits d'une femme française, Mme Dudevant, qui écrit sous le pseudonyme de George Sand [...]. Elle incite les femmes à faire la guerre aux hommes, elle s'approprie non seulement les habits des hommes, mais encore leurs manières, elle fume, elle fréquente les cafés, elle baguenaude avec des étudiants, etc. Cet exemple désolant devrait pousser à la plus grande circonspection chaque précepteur en charge d'une jeune fille ; son devoir est de s'assurer que la jeune femme ne dévie pas du chemin qui a été tracé pour elle depuis des siècles par la société, et de montrer que les conséquences peuvent s'avérer irréversibles si elle opte pour une occupation autre que domestique<sup>19</sup>.

19 Karolina Světlá, *Z literárního soukromí I, op. cit.*, p. 219 : « Snad bych věc tu mnohem lhostejněji pojímal [...] avšak dostaly se mi před nedávnem do rukou spisy jisté Francouzky, paní Dudevantové jménem, kteráž píše pod pseudonymem George Sand [...]. Káže ženám válku proti mužům, přijala nejen mužský šat, ale i mužský mrav, jezdí, kouří, chodí do kaváren, prochází se se studenty atd. Napomíná každého vychovatele dívčí mládeže k největší obezřetnosti příklad ten truchlivý, kam žena jest s to zablouditi, v čem si libovati a jakých výstředností se dopustiti, vybočí-li z dráhy společnosti lidskou od pravěku jí vykázanou, příle-li k zaměstnání jinému než domácímu. »

Comme pour donner plus de poids encore à ce qu'il vient d'affirmer, l'enseignant exhibe un portrait de George Sand. L'argument Sand convainc et effraie à la fois la mère de Světlá, qui retire aussitôt sa fille de l'école, l'assigne à domicile et la contraint à ne plus s'adonner qu'aux tâches ménagères et à un peu de musique, de façon à ce que tout danger de voir éclore une nouvelle George Sand soit, pour le moins provisoirement, écarté. Suite à cet épisode, Světlá n'écrit plus pendant longtemps. Elle épouse son maître de musique, Petr Mužák, et donne naissance à une fille (dont le nom est Božena, pour honorer Božena Němcová), mais l'enfant meurt quelques mois après sa naissance. Le choc est fatal pour Světlá, qui tombe malade et languit dans un état dépressif pendant de longues années. Personne ne sait que faire pour l'aider, jusqu'au moment où son futur beau-frère, le médecin Dr Podlipský, lui suggère de s'engager dans une activité intellectuelle, telle que par exemple la traduction d'un texte littéraire français en tchèque. Světlá suit son conseil, et le premier nom qui lui vient à l'esprit est George Sand. Elle pense tout d'abord à traduire *Spiridion*, livre né de discussions entre Sand et Lamennais, mais le nom de Lamennais la conduit plus loin et lui donne l'idée de romancer l'histoire d'amour de l'abbé avec l'une de ses élèves. Elle écrit en français une première version de ce roman, *Le Roman involontaire*, puis une seconde version en tchèque sous le titre de *Dvoji probuzení (Le Double Réveil, 1858)*<sup>20</sup>. Světlá est désormais née à sa vocation d'écrivain : une naissance à laquelle, on le voit, Sand n'a pas été étrangère...

La correspondance de Světlá montre que celle-ci, dès lors, suit très attentivement la production littéraire de Sand : en 1869, par exemple, elle confie à son amie Eliška Krásnohorská qu'elle est fâchée contre l'auteure française à cause de son roman *Le Dernier Amour*, qui lui déplaît foncièrement. Dans une lettre à sa sœur de 1877, elle déclare qu'elle est tombée amoureuse du livre de Sand intitulé *Marianne*<sup>21</sup>. Mais ses références à Sand les plus significatives et les plus révélatrices se trouvent dans deux de ses lettres adressées à sa sœur. La première, écrite au cours de la guerre franco-allemande, trahit sa profonde préoccupation envers l'état mental de la France en général, et celui de Sand en particulier. « Il me vient sans cesse à l'esprit l'image de la France qui saigne noblement, et je pense chaque jour à la pauvre Sand. Comment supporte-t-elle le désastre enduré par sa nation<sup>22</sup> ? » Comme sa sœur dans son article sur

20 *Ibid.*, p. 247-248.

21 *Ibid.*, p. 325 et p. 230.

22 Karolina Světlá, *Z literárního soukromí II : Korespondence*, Praha, Státní Nakladatelství Krásné Literatury, 1959, p. 215 : « Mámt' pořád na mysli ušlechtilou tu Francii krvácející a každý den

Sand, Karolina prend cependant prétexte de la France en situation de guerre pour parler de la relation de la Bohême avec les Allemands :

Je serais très contente si la République pouvait y [en France] être proclamée. Mais à quoi sert-il d'avoir la forme étatique la plus libre, si les tempéraments ne sont pas assez mûrs pour être capable de l'apprécier? Il semble que la France, exactement comme nous-mêmes, se distingue par un manque de caractères, de cœurs et de cerveaux [...]. Les Allemands qui nous entourent agissent de manière très provocatrice avec notre peuple, pour eux, les Tchèques sont déjà incorporés à l'Allemagne, ils ne veulent même plus parler avec un Tchèque [...] Sous peu, ils lui interdiront sa langue<sup>23</sup>.

Après avoir fonctionné comme un révélateur de sa vocation, le nom de Sand fonctionne ici, comme chez Podlipská elle-même inspirée par Sand, comme un appel à mettre en évidence les similarités qui existent entre la situation politique de la Bohême et celle de la France.

La deuxième lettre présentant un intérêt particulier pour une recherche sur la réception de Sand est celle que Karolina écrit à Sofie après avoir appris qu'elle allait entrer en contact avec l'écrivaine française :

J'étais très emballée par l'idée que tu allais écrire à Sand. Comme ta lettre lui fera plaisir ! À qui sommes-nous redevables de tant de joies, de tant de consolations? Elle a été la bienfaitrice de notre jeunesse. N'oublie pas de lui dire s'il te plaît qu'elle nous a édifié avec sa morale ; cela lui fera sûrement davantage plaisir que tout autre compliment ; car qu'elle est un génie, cela elle le sait déjà, et que personne dans le monde ne peut lui être comparé, elle le sait également<sup>24</sup>.

---

si připomenu nebohou Sandovou. Jak asi snáší neštěstí na vlast se hrnoucí ? »

- 23 *Ibid.* : « Těšila bych se, kdyby tam byla prohlášena republika, ale co je nejsvobodnější státní forma platna, když nejsou povahy tak dalece dospělé, aby si jí vážít dovedly ? Zdá se, že schází Francii charakterů, srdcí a mozků zrovna jako nám [...]. Okolní Němci naši velice vyzývavě si počínají, u nich jsou Čechy již k Německu přivtěleny, nechtějí s Čechem téměř ani mluvit [...] nebude dlouho trvat a zapovědí mu i jeho řeč. »
- 24 *Ibid.*, p. 197 : « Nadšena jsem byla myšlenkou, že budeš Sandové psáti. Jak ji potěší ten Tvůj dopis! Komu děkujeme tolik radosti, tolik potěchy? Ona byla dobroditelkou naší mladosti. Nezapomeň jí říci, že nás povznášela morálkou svou, to ji potěší zajisté více než vše jiné, neb že je génius, to ví beztoho, a že se jí nikdo více na světě nevyrovná, taktéž. »

Comme sa sœur Sofie encore, Karolina recourt au terme de « morale » pour parler de Sand, et comme sa sœur, elle le fait en étant parfaitement consciente que cette manière de caractériser Sand est en total décalage avec le langage qui lui est habituellement réservé – car, n'est-ce pas précisément à cause de son manque supposé de morale que la femme de lettres française est fustigée dans l'ensemble de l'Europe ? Dans les écrits des deux sœurs cependant, le mot « morale » revêt une connotation particulière. Ce qui apparaît comme si scandaleux aux yeux des critiques conservateurs, à savoir la vie privée de Sand, n'est en effet d'aucun intérêt pour les sœurs Rottová, et celles-ci écrivent sur Sand en faisant abstraction complète de ses frasques amoureuses. Dans l'essai de Podlipská sur Sand, par exemple, la biographie de celle-ci se déploie sans qu'elle soit le moins du monde infléchie par la fatalité des passions : que Sand ait quitté Nohant et son mari est expliqué par son désir de s'adonner entièrement à la carrière littéraire à Paris, et aucunement par son désir de vivre avec Sandeau ; le voyage de Sand en Italie ainsi que sa terrible maladie à Venise sont racontés sans qu'il soit fait la moindre mention de Musset ; quant aux huit années de vie commune passées avec Chopin, Podlipská les évoque comme étant des années de grande et profonde amitié.

Ainsi, si les deux sœurs voient dans Sand une personne qui peut édifier par sa morale, ce n'est pas dans le sens de morale sexuelle qu'il faut l'entendre, mais de morale chrétienne au sens large : l'amour que Sand exprime dans ses œuvres pour son peuple et sa nation, et qui va de pair avec celui pour la liberté et la vérité, ne peut qu'« enrichir le cœur et la vie de chaque individu », comme le dit Podlipská à son futur beau-fils Jaroslav Vrchlický<sup>25</sup>, et en aucun cas les corrompre.

Cette lettre de Světlá à sa sœur livre sans doute la clé de l'impact réel de Sand sur les deux sœurs : ce qui avant tout retient leur attention, c'est le génie, le courage, la bonté et la capacité d'empathie de Sand, perceptibles aussi bien dans son œuvre que dans sa vie, et c'est pourquoi celle-ci peut jouer pour elles le rôle d'une référence morale dans des domaines tels que les questions politiques et sociales.

En tant que ferventes patriotes, Podlipská et Světlá ont été touchées par la justesse, la perspicacité et la bienveillance du regard historique que Sand a posé sur la Bohême dans *Jean Ziska*, *Procopé le Grand*, *Consuelo*

---

25 Voir *Dopisy Jaroslava Vrchlického se Sofii Podlipskou z let 1875-1876*, op. cit. (lettre du 27 août 1875) : « Není-li pravda, že obohacuje srdce a celé žití člověka ? »

and *La Comtesse de Rudolstadt*. En tant que démocrates souffrant du joug étranger, elles approuvaient les visions républicaines exprimées par l'écrivain française dans son *Journal d'un voyageur pendant la guerre*. En outre, l'affinité systématiquement soulignée par Sand entre les mentalités et destinées tchèque et française les confirme et les flatte dans leur identité nationale. Qu'une nation toujours sur la défensive et toujours en passe de disparaître, telle la nation tchèque, soit mise sur le même pied qu'une grande nation dont l'existence n'est pas menacée, telle la France, ne pouvait que les rassurer, et elles-mêmes finissent par se servir de ce procédé de comparaison pour s'encourager dans leur lutte pour la survie (pour le moins culturelle) de leur nation. Pour toutes ces raisons, les sœurs Rottová n'ont jamais cessé de nourrir une admiration sincère et une sympathie profonde pour l'œuvre et la personnalité de George Sand.

CORINNE FOURNIER KISS



# Inunctos sanniones. Une citation mal comprise de George Sand relative aux guerres hussites

Autour du 20 mars 1842, George Sand écrit à Ferdinand Bascans, propriétaire d'une pension située 70 rue de Chaillot, à Paris. La lettre concerne Solange, la fille de George alors âgée de quatorze ans qui avait été confiée au couple Bascans. L'écrivain donne un certain nombre de recommandations relatives à l'instruction religieuse de l'adolescente, qu'il convient d'éloigner des rites de l'Église catholique pour ne pas la dégoûter d'un christianisme authentique : « Il ne me convient pas qu'elle s'habitue à l'hypocrisie des genuflexions et des signes de croix, ni à l'adoration de l'idole sous laquelle on déshonore la sainte figure du Christ<sup>1</sup>. » Solange était en effet de nature peu religieuse, ce que déplore sa mère :

Solange est bien plus sceptique que je ne le voudrais. Je crois donc que la vue de toutes ces cérémonies dont le sens primitif est perdu, et qu'aucun prêtre orthodoxe de nos jours ne saurait lui expliquer dignement, est d'un mauvais effet sur elle. Je craindrais que cette vue ne détruisît à jamais en elle le germe d'enthousiasme que j'ai tâché d'y mettre, pour la mission et la parole de Jésus<sup>2</sup> [...].

Cette lettre bien connue est un jalon important dans la pensée religieuse de George Sand, qui avait fait la connaissance de Pierre Leroux en 1835. La première version de *Spiridion* avait été publiée en 1838 et en mars 1842,

---

1 George Sand, lettre à Ferdinand Bascans, [Paris, vers le 20 mars 1842], *Correspondance*, t. V (avril 1840-décembre 1842), éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, 1969, p. 617-619, ici p. 618.

2 *Ibid.*

*Consuelo* était en cours de parution dans la *Revue indépendante*. En 1843, avant de s'attaquer à *La Comtesse de Rudolstadt*, Sand avait par ailleurs entrepris de raconter la vie du chef hussite Jan Žižka (1370-1424) et de son successeur Procope (v. 1389-1434)<sup>3</sup>. De fait, Les hussites étaient alors au cœur de ses préoccupations car ils représentaient un idéal hérétique plus proche du message du Christ que l'Église romaine. Avec d'autres mouvements hétérodoxes, ils annonçaient l'ère de l'Esprit dont Joachim de Flore († 1202), nommément introduit dans la seconde version de *Spiridion*, était perçu comme le plus important promoteur. L'ère du Saint-Esprit, socialiste et spirituelle, serait celle de l'abolition des hiérarchies et de l'égalité universelle, conformément aux enseignements de Pierre Leroux. C'est dans ce contexte qu'il faut lire le dernier paragraphe de la lettre, et tout particulièrement la dernière phrase :

S'il entrerait dans vos vues, comme je vous l'avais demandé l'année dernière, de lui expliquer la philosophie du Christ, de l'attendrir au récit de ce beau poème de la vie et de la mort de l'homme divin, de lui présenter l'évangile comme la doctrine de l'égalité, enfin de commenter avec elle ces évangiles si scandaleusement altérés dans les traductions catholiques, et si admirablement réhabilités dans le livre de *l'humanité* de Pierre Leroux, ce serait là pour elle la véritable instruction religieuse dont je serais heureuse qu'elle profitât durant la semaine sainte, et tous les jours de sa vie. Mais cette instruction ne peut lui venir que de vous, non des *comédiens sacrés, sanctos sanniones* comme disaient les Hussites<sup>4</sup>.

L'expression latine *sanctos sanniones*, qui signifie de fait « comédiens sacrés », pose un problème qui n'a jamais été résolu. Georges Lubin, éditeur de l'édition de référence des lettres de Sand, donne la note suivante :

---

3 Voir note 8. Rappelons que les disciples de Jean Hus († 1415), réclamaient la liberté de prédication, la communion sous les deux espèces pour les laïques aussi bien que pour les clercs, la fin des pouvoirs temporels du clergé et la punition des péchés mortels sans prise en considération de la position sociale du pécheur. L'aile la plus radicale du mouvement était constituée par les Taborites, qui avaient fondé une ville appelée Tabor. Les guerres hussites, qui mirent aux prises les catholiques et les différents partisans de Hus, durèrent de 1420 à 1434. Elles se terminèrent par la bataille de Lipany, au cours de laquelle une armée composée de catholiques et de hussites modérés écrasa les taborites. Jean Ziska (Jan Žižka) était le chef de guerre des hussites. Procope le Grand (v. 1380-1434) lui succéda et fut tué à Lipany.

4 George Sand, lettre citée.

Nous ne savons pas où G.S. a pris cette expression, que l'on a fortement défigurée dans les publications précédentes, où l'on lit : *iunctos samiones*. *Samiones* n'existe pas, *sanniones* (de *sannio*, *nis*) veut dire les bouffons. Et *sanctos sanniones* est parfaitement traduit par les mots qui précèdent. Mais il faut convenir que G.S. paraît avoir écrit *iunctos* : elle ne savait pas le latin, il est vrai.

Comme *iunctos sanniones* aurait un sens (les comédiens réunis, en troupe), il faut attendre d'avoir retrouvé la source de l'expression, pour trancher définitivement<sup>5</sup>.

De fait en 1900, dans une première édition de la lettre, Georges d'Heylli écrit *iunctos samiones*<sup>6</sup>. Mais cinq ans plus tard dans la *Revue des deux mondes*, Samuel Rocheblave donne *sanctos sanniones*, conjecture reprise en 1969 par Lubin qui concède cependant que le manuscrit donne *iunctos*<sup>7</sup>.

Cette notule n'a d'autre objet que de donner « la source de l'expression » puis de retrouver son véritable sens, que George Sand n'avait sans doute pas davantage compris que ses éditeurs successifs.

Pour ses différentes œuvres traitant des guerres hussites (*Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt*, *Jean Ziska*, *Procope le Grand*), la principale source de George Sand était une *Histoire de la guerre des Hussites* publiée par le huguenot Jacques Lenfant en 1731<sup>8</sup>. On peut y repérer au premier tome le passage qui a inspiré George Sand. Cet épisode met en scène Jean Ziska († 1424), le chef militaire des hussites qui tint longtemps tête aux armées impériales :

5 George Sand, *Correspondance*, t. V, éd. citée, note 1, p. 619.

6 Georges d'Heylli (Edmond Poinso), *La Fille de George Sand. Lettres inédites publiées et commentées*, Paris, [sans nom d'éditeur], 1900, p. 51-52, ici p. 52. Le volume ne connut qu'un très faible tirage (200 exemplaires). Il était destiné « à la famille et aux amis de Madame Bascans, et de sa fille, Madame Edmond Poinso ».

7 Samuel Rocheblave, « George Sand et sa fille d'après leur correspondance inédite », *Revue des deux mondes*, 25, 1905, p. 797-829, ici p. 819 (rééd. : Paris, Calmann-Lévy, 1905).

8 Jacques Lenfant, *Histoire de la guerre des Hussites et du concile de Basle*, Amsterdam puis Utrecht (comprendre Paris), 1731, 2 tomes en un. Au début de *Jean Ziska* (George Sand, *Jean Ziska. Épisode de la guerre des Hussites*, Bruxelles et Leipzig, C. Muquardt, 1843), George Sand dit avoir extrait ses informations d'un « gros livre, estimable autant qu'indigeste » qui ne peut être que celui de Lenfant. Elle cite ensuite le nom de celui-ci à plusieurs reprises, mais sans donner la référence à l'ouvrage (p. 30, 43, 157). À la fin de *Procope le Grand*, elle précise « Nous n'avons fait ici qu'extraire à la hâte, pour la commodité des lectrices, un livre difficile à lire, un peu pâle de sentiments et d'opinions, en craignant pas d'y suppléer parfois, selon notre inspiration et notre conscience » (*Cœuvres illustrées*, Paris, Hetzel, 1855, t. 8, p. 269).

[...] on raconte que Ziska rencontra dans son chemin quelques Taborites près de Prague occupez à détruire un couvent, & à en insulter les moines ; ces gens lui demandèrent : Frère Jean, comment vous plaît le régal que nous faisons à ces comédiens sacrez ? (*inunctos sanniones*). Il leur répondit en leur montrant la basilique du château de Wenceslas : Pourquoi avez-vous épargné cette boutique de chauves (*calvitia officina*) désignant par-là les moines ou les prêtres à cause de leur tonsure<sup>9</sup>.

Ce passage avait frappé Gorge Sand, qui ne le cite pas seulement dans la lettre mais aussi, beaucoup plus longuement, dans son *Jean Ziska*, publié en 1843 dans la *Revue indépendante* puis la même année en volume<sup>10</sup>. La lecture de ce passage montre l'ampleur de ses emprunts à Jacques Lenfant :

<p>Jacques Lenfant, <i>Histoire de la guerre des Hussites et du concile de Basle</i>, Utrecht [Paris], 1731, p. 135.</p>	<p>George Sand, <i>Jean Ziska. Épisode de la guerre des Hussites</i>, Bruxelles et Leipzig, C. Muquardt, 1843, p. 88.</p>
<p>[...] on raconte que Ziska rencontra dans son chemin quelques Taborites près de Prague occupez à détruire un couvent, &amp; à en insulter les moine ; ces gens lui demandèrent : Frère Jean, comment vous plaît le régal que nous faisons à ces comédiens sacrez ? (<i>inunctos sanniones</i>) Il leur répondit en leur montrant la basilique du château de Wenceslas : Pourquoi avez-vous épargné cette boutique de chauves (<i>calvitia officina</i>) désignant par-là les moines ou les prêtres à cause de leur tonsure.</p>	<p>Il s'arrêta le lendemain non loin de Prague pour regarder quelques Hussites qui détruisaient un couvent et insultaient les moines. « Frère Jean », lui dirent-ils, « comment te plaît le régal que nous faisons à ces comédiens sacrés ? » Mais Ziska, qui ne se plaisait à rien d'inutile, leur répondit en leur montrant la forteresse de Saint Wenceslas : « Pourquoi avez-vous épargné cette boutique de chauves (<i>calvitia officina</i>) ?</p>

9 Jacques Lenfant, *Histoire de la guerre des Hussites*, I, *op. cit.*, p. 135.

10 George Sand, *Jean Ziska*, *op. cit.* (je cite d'après cette édition. La première parution a lieu dans la *Revue indépendante* du 25 avril au 25 mai 1843). Jean Ziska fut suivi de *Procopé le Grand*, qui parut pour la première fois dans la *Revue indépendante* le 25 mars 1844 et fut repris dans le tome 8 des *Ceuvres complètes illustrées* (Paris, Hetzel, 1855).

Le texte de Lenfant montre clairement qu'il ne faut pas rétablir *sanctos*, dans la citation latine de 1842, comme le firent Rocheblave et Lubin, mais bien *inunctos*, « oints ». Ce mot, qui peut surprendre dans un premier temps, prend tout son sens si l'on examine maintenant la source de Jacques Lenfant. Celui-ci écrivait en effet en français mais il cite un texte latin : or les références qu'il donne permettent facilement de remonter à sa source d'inspiration, l'ouvrage du prêtre luthérien Zacharias Theobald (1584-1627), *Bellum hussiticum*, qui avait été publié à Francfort en 1621. La phrase reprise par Lenfant puis par Sand se présente de la façon suivante : « *Ecquam tibi, frater Iane, quod sacrum chrisma, eoque inunctos sanniones ita castigamus<sup>11</sup> ?* », « Que te semblerait, frère Jean, si nous punissions le saint chrême et en même temps les bouffons oints ? ». Zacharias Theobald ne précise pas sa source mais il est possible que cette histoire, provienne d'un texte médiéval. Je n'en ai cependant pas trouvé trace dans les trois volumes de Höfler réunissant les sources relatives aux mouvements hussites<sup>12</sup>. Dans la version livrée par Theobald, les taborites s'en prennent au saint chrême en tant que symbole de l'ordination sacerdotale et de l'Église sacramentelle, qu'ils associent aux moines (même si ceux-ci ne sont pas nécessairement tous prêtres). Il n'y a donc aucun doute sur le fait que l'adjectif accompagnant le substantif *sannio* a toujours été *inunctus*, « oint ».

Comme le rappelle Lubin dans sa savante édition, George Sand ne connaissait pas le latin. Le plus vraisemblable est qu'en citant le texte de Lenfant elle ait oublié deux jambages, transformant par là-même *inunctos* en *iunctos*. Ce qui importait pour elle était l'expression de « comédiens sacrés », reprise à la même source parce qu'elle s'accordait parfaitement à son propos : le rituel catholique est une manifestation théâtrale qui dissimule la vérité (ce thème apparaît souvent dans son œuvre, particulièrement à cette époque). La conjecture *sanctos*, initialement due à Rocheblave, doit donc être rejetée. Pour éditer le texte correctement, il faudrait donner *iunctos sanniones*, puisque c'est ce qu'a écrit Sand<sup>13</sup>, avec une note donnant ses sources et rappelant

11 Zacharias Theobald, *Bellum Hussiticum quo M. Johannis Hussii vita, doctrinaque et mors comprehenditur, utque Bohemi, inprimis vero Joannes Ziska et Procopius Rasmus vindicationem ipsius susceperint, luculenter exponitur*, Francfort, 1621, p. 80.

12 Konstantin Ritter von Höfler, *Geschichtschreiber der husitischen Bewegung in Böhmen*, 3 vol., Wien, Kaiserl. Königl. Hof- und Staatsdruckerei, 1856-1866.

13 Georges Lubin confirmant la lecture *iunctos* de Georges d'Heylli (« il faut convenir que G.S. paraît avoir écrit *iunctos* »), je n'ai pas consulté le manuscrit de la lettre, conservé à Londres.

que ce *iunctos* n'a pas le sens de « réunis » mais représente une corruption du participe *inunctos*. Ce résultat est certes d'une portée très limitée mais il permet tout de même d'attirer l'attention sur certaines lectures de George Sand ainsi que sur ses méthodes de travail.

PATRICK HENRIET

# George Sand à l'écran à l'heure du cinéma muet (2<sup>e</sup> partie<sup>1</sup>)

## Les adaptations françaises, ou les années 1920

### La Petite Fadette

*La Petite Fadette* fut le premier roman de George Sand à être transposé en France. Son scénario cinématographique est l'œuvre de William Chaplin (1866-1937). Fils du peintre Charles Chaplin (1825-1891), cet ancien élève de l'École polytechnique fit d'abord une carrière militaire avant de se lancer dans les affaires. C'est en 1919 que lui vint l'idée d'adapter un roman de George Sand pour le cinéma. Il exposa son projet le 13 septembre 1919 à son épouse Marguerite Bavier-Chaffour (1872-1936), sculpteur et poète de son état :

Tous ces temps-ci j'ai parcouru beaucoup de romans de G. Sand en vue du cinéma. Rien à faire de *François le Champi*, de *La Mare au Diable* qui n'ont pas d'action. *Indiana* et *Mauprat* pourraient donner lieu à un scénario. [...] Je viens enfin de mettre la main sur *La P[eti]t[e] Fadette*. Je crois que je pourrai en tirer quelque chose. Comment est l'actrice dont tu me parles. A-t-elle quelque idée de ce qu'elle désirerait représenter.

Tu m'avais aussi promis un modèle de scénario ; cela me serait très utile pour la forme à donner.

---

1 Voir *Cahiers George Sand*, n° 37, 2015, p. 207-229.

Je pourrais aussi si un premier réussit, donner quelque chose de mon cru ; mais je n'accepterais pas une somme à forfait. Il faudrait que je sois payé au mètre de film, suivant les conventions de la S[ociété] des auteurs dramatiques. Cela serait à voir plus tard<sup>2</sup>.

Deux jours plus tard, il entreprenait la rédaction du scénario, déclarant alors sans grande conviction : « Peut-être en sortira-t-il quelque chose<sup>3</sup>. » Il acheva son scénario, rédigé d'une seule traite, quelques jours plus tard. Le 21 septembre 1919, il expédiait le fruit de son travail à sa femme :

Ci-joint mon scénario de la *Petite Fadette*.

Je l'ai très détaillé ; je ne sais pas si cette femme conviendra.

Il est un peu long peut-être ; mais, s'il le faut, on peut l'alléger. Il y a aussi beaucoup de sous-titres ; on pourrait en supprimer.

Je le reprendrai plus tard pour l'améliorer. Pour le moment je suis incapable de le juger ; j'ai trop travaillé dessus.

Lis-le, corrige-le. Donne-moi tes idées sur les modifications à apporter, sur celles que désirerait l'artiste que tu as vue.

Montre-le à ton commanditaire de cinéma pour avoir son avis et ses observations et demande-lui si je dois poursuivre ce travail et si sa compagnie en serait preneur au prix qu'il t'a fixé, qui est assez bas.

Puis retourne-moi l'ours.

Si cela collait, je pourrais mettre en scénario d'autres G. Sand : *Indiana*, *Mauprat*, *Le M[arquis] de Villemer*<sup>4</sup>.

Le lendemain, il lui faisait parvenir une nouvelle lettre, où il était à nouveau question de *La Petite Fadette* :

Je t'ai écrit hier en t'envoyant mon scénario de la P[eti]te Fadette. Si ça pouvait rapporté [*sic*] 2000 f. ce serait épatant, parce que c'est très facile et des scénarios comme cela je pourrais en faire à la pelle. Mais voilà ! C'est-il ce qu'on te demande. Faut-il donner une autre forme ou faire des changements ? Tu pourrais le faire lire à cette actrice de cinéma dont tu me parles et si le sujet l'intéresse elle pourrait aider

2 Alan Bullock, *La Famiglia Chaplin, storia di un'epoca, 1919-1930*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2000, t. II, vol. 1, p. 45-46.

3 Lettre de W. Chaplin à Marguerite, le 15 septembre 1919. *Ibid.*, p. 47.

4 *Ibid.*, p. 49.



peut-être à le faire passer. Mais je crains bien que les scénarios ne manquent pas aux maisons de film ; ils en ont plus qu'ils ne veulent. [...] Pour mon scénario de la « Petite Fadette » tu peux le garder et ne me le retourner qu'au cas où tu aurais des observations à mettre en marge. J'en ai un double. J'aimerais beaucoup savoir si la forme est bien ; et surtout être fixé si cela sera accepté ; car je pourrais en produire ainsi à la pelle. Je pourrais même en produire avec des originaux<sup>5</sup>.

Ces quelques extraits sont précieux, car ils indiquent que la rédaction de ce scénario est une première pour William Chaplin. Il répond par ailleurs à une commande et conçoit son projet d'un point de vue essentiellement mercantile. Toutefois, malgré son inexpérience en la matière, il a une idée bien précise de ce que doit être un film et par conséquent les œuvres de la romancière adaptables au cinéma. Parmi les cinq romans qu'il cite en sus de *La Petite Fadette*, trois furent effectivement adaptés dans les années 1920 : *Indiana*, *La Mare au Diable* et *Mauprat*, dont il sera question dans les pages qui vont suivre. Notons en revanche que ni *François le Champi* et ni *Le Marquis de Villemer* n'ont séduit les réalisateurs. La thématique incestueuse de *François le Champi* peut aisément expliquer ce fait. Ce roman avait déjà froissé certaines sensibilités lors de sa publication, puis lors de son adaptation théâtrale<sup>6</sup>. Plus surprenant dans ces années-là est l'absence d'adaptation cinématographique du *Marquis de Villemer*. La pièce de George Sand en 1864 avait été un immense succès. Les films en costume séduisaient le public. Une chose pouvait toutefois rebuter les cinéastes : avoir à adapter à l'écran un long roman, c'est-à-dire réaliser un film de plusieurs heures. Et encore cet argument n'est guère recevable lorsque l'on a à l'esprit des films comme le *Napoléon* d'Abel Gance et lorsque l'on prend en considération que les spectateurs d'alors allaient voir un film comme on lisait un roman en feuilleton au siècle précédent.

Pendant les dix-huit mois suivants, William Chaplin ne fit plus aucune référence à *La Petite Fadette* dans sa correspondance familiale. Cela ne signifie pourtant pas l'abandon de ce projet, ni sa mise en sommeil. *A priori*, il profita de ces quelques mois pour choisir un metteur en scène et des acteurs. Le réalisateur

---

5 Lettre de W. Chaplin à Marguerite, le 21 septembre 1919. *Ibid.*, p. 50-51.

6 Cela frappa tellement les esprits que Pierre Larousse dans son *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* signale lorsqu'il commente *François le Champi* à l'entrée « Champi » que certains de ses contemporains y virent un « inceste moral » (Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1867, t. 3, p. 899).

choisi fut Raphaël Adam. Ce dernier avait été acteur avant de devenir cinéaste. Il fut même producteur de films. Parmi les acteurs figuraient au générique Jean Lorette dans le rôle de Landry, Jean Adam dans celui de Sylvinet, Jeanne Van Elsche dans celui de la petite Fadette, Mme Boucher dans celui de la mère Fadet et Jeanne Rosnay dans celui de la mère des bessons<sup>7</sup>. William Chaplin dut également mettre à profit ces quelques mois pour entrer en contact avec Aurore Sand afin de venir tourner à Nohant. Selon toute vraisemblance, il ne rencontra guère de difficulté pour obtenir cette permission, car Aurore Sand souhaitait assurer la postérité de l'œuvre de son aïeule. Par ailleurs, la fille de William Chaplin, Élisabeth, artiste peintre<sup>8</sup>, avait rencontré le couple Lauth-Sand en 1913 :

Je reviens d'une espèce de soirée chez Lauth. J'ai vu la fameuse Aurore Sand et j'ai vu des portraits de Georges [*sic*] Sand à tous les âges ; mais les plus beaux souvenirs sont à Nohant qui est resté intact. La petite fille a l'air très gentille très simple ; un type créol[e] très intéressant ; des magnifiques yeux et des beaux cheveux. Son mari Lauth ne m'est pas sympathique il pose un peu [...].

En dépit de ce jugement sévère à l'égard de Frédéric Lauth, ce dernier avait donné à la jeune femme une lettre de recommandation à l'intention de son confrère Zuloaga (1870-1945)<sup>9</sup>. En tout état de cause, William Chaplin pouvait annoncer à sa fille le 4 juillet 1921 son départ pour le Berry :

Je pars demain pour tourner *La Petite Fadette*. C'est heureusement terminé. Espérons que je n'y perdrai pas d'argent et que j'en gagnerai ; tu auras la responsabilité puisque tu m'y as poussé. L'Éclipse d'ailleurs est très emballée sur le scénario, et me donne beaucoup d'espoir<sup>10</sup>.

7 La distribution du film avait été donnée le 18 novembre 1921 dans *Ciné pour tous*.

8 1890-1982. Voir Giuliano Serafini, *Elisabeth Chaplin, I simboli i giorni*, Firenze, Polistampa, 1993 ; Elisabeth Chaplin, *Tre stagioni di simboli*, Firenze, Polistampa, 1994 et Elisabeth Chaplin, *Roman interlude*, Firenze, Polistampa, 2004.

9 Alan Bullock, *La Famiglia Chaplin, storia di un'epoca, 1884-1918*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1994, t. I, p. 83-85.

10 *Ibid.*, p. 182.

Malgré quelques préoccupations d'ordre pécuniaire<sup>11</sup>, ce tournage en terres sandiennes s'annonçait sous les meilleurs auspices. William Chaplin, dans une lettre de nouveau adressée à sa fille le 8 juillet 1921, faisait part de son émerveillement devant les paysages berrichons :

Merci de ta gentille lettre qui est venue me trouver à Nohant-Vic où je suis arrivé depuis deux jours. Nous avons fait avec Adam un excellent voyage, sans panne, très vite, par une grosse chaleur, avec une nuit passée à Vierzon. Nous avons de suite trouvé Mme Lauth qui s'est mise à notre disposition pour nous montrer le pays de G. Sand, qui est délicieux, très accidenté, très vert, avec des fonds ombragés où serpente une ravissante petite rivière très pittoresque. Adam découvre des décors qui lui paraissent merveilleux pour faire du cinéma ; j'espère donc que nous en sortirons un film intéressant. Personnellement je m'étonne que ce pays ne soit pas plus connu des touristes et je regrette de ne pas pouvoir te le montrer ; car il donne une belle idée de la France, du vrai cœur de la France. Nous attendons les artistes lundi matin (dans trois jours) et nous commençons le travail de filmer<sup>12</sup>.

Le 18 juillet 1921, il était toujours aussi satisfaisant de son séjour berrichon :

Je suis en ce moment à Nohant pour tourner le film de *La Petite Fadette*. Le pays est ravissant, très pittoresque avec un aspect vieillot. J'espère que nous en sortirons quelque chose de réussi. Mme Lauth, petite-fille de G. Sand est très aimable, charmante et nous aide beaucoup. Il a fait quelques jours de très grosse chaleur dont on a souffert un peu partout et surtout à Paris<sup>13</sup> [...].

Le tournage en Berry devait encore durer une quinzaine de jours, mais le bel enthousiasme des débuts avait disparu. Il confiait le 5 août 1921 à sa femme un certain agacement :

---

11 Voir lettre de William Chaplin à sa fille du 4 juillet 1921 : « Demande à ta mère de ne pas me pousser à des dépenses car *La Petite Fadette* me coûte en ce moment beaucoup ; mais j'espère que ce n'est pas mal placé. », *ibid.*, p. 183).

12 *Ibid.*, p. 184.

13 Lettre de William Chaplin à Marguerite, *ibid.*, p. 186.

Nous avons fini de tourner les extérieurs de *La Petite Fadette* et je t'avoue que je commence à en avoir assez. Tout le monde devient très nerveux. Il fait de plus en plus une chaleur torride. Heureusement que nous avons eu très beau temps et que nous n'avons par conséquent pas perdu notre temps<sup>14</sup>.

Coïncidence de date, en ce même jour paraissait dans *L'Écho de l'Indre* un article intitulé « George Sand et le cinéma » consacré précisément à ce tournage :

Depuis près d'un mois, le Colonel Chaplin, autorisé par la petite fille de George Sand, est arrivé en Berry pour filmer sur place le célèbre roman champêtre de George Sand, *La Petite Fadette*. Il est accompagné d'une troupe d'acteurs, d'un metteur en scène, d'un régisseur et d'un photographe de « l'Éclipse ». Avec le précieux concours de Mme Lauth-Sand, qui a conservé pieusement les traditions de Nohant et du Berry, la charmante troupe revêtue du costume berrichon, les gracieuses artistes portant coquettement la jolie coiffe jouent les scènes du roman dans les sites de la « Vallée Noire » et à Nohant, sous les grands ormeaux qui ont abrité tant de beaux souvenirs, tant de célébrités, et à l'ombre desquels George Sand dansait la bourrée avec les paysannes de son village.

Il semble que les personnages représentants, en plein air, sous le ciel berrichon, les héros de notre illustre romancière sont accueillis par elle-même, en même temps que par tous les petits-enfants de ceux qui la connurent et l'aimèrent. Nous souhaitons un grand succès à ce premier film tiré de l'œuvre de George Sand qui vient se documenter au pays du Berry pour faire le tour du monde. Nous ne doutons pas que partout où il sera projeté les Berrichons expatriés seront heureux d'aller voir sur l'écran les sites connus et aimés.

Jules Bertaut, sandien fervent, commenta également ce tournage dans le *Gaulois du dimanche* du 10 septembre 1921 dans un article intitulé tout simplement « Nohant » :

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 190.

Or cette maison de la « bonne dame », si calme aujourd'hui, si engourdie dans son silence provincial, vient de se réveiller brusquement. Éclats de voix, rires féminins, portes qui battent, remuements de chaises, appels joyeux dans l'escalier, c'est tout le brouhaha d'antan lorsque quelque troupe de Parisiens faisait irruption en Berry. Est-ce un peu du passé qui renaît ? Sont-ce les fantômes de jadis qui reparaissent aux lieux qu'ils ont tant aimés ?... Eh ! non, c'est une chose bien plus simple et bien plus moderne : c'est un film que l'on tourne, le premier film tiré des œuvres de George Sand, *La Petite Fadette*, pour tout dire, dont on reconstitue les épisodes dans le pays même qui les vit naître. Et cette troupe joyeuse qui a envahi la maison de la cave au grenier, qui s'habille, se grime, se promène à travers les pièces, guidée, conseillée, encouragée par le zèle et l'activité silencieuse de Mme Lauth-Sand, la petite-fille du grand écrivain, cette phalange de paysans en « biaude » et de femmes en coiffé, ce sont les acteurs que le chariot de Thespis a déversé là.

S'il fallait une preuve du réalisme des descriptions de Mme Sand, de l'exactitude de ce qu'elle a observé, ne la trouverait-on pas ici dans cette scène banale de prise de film ? Aucune difficulté pour adapter le roman : il ressuscite d'une façon pour ainsi dire instantanée dans le milieu même qui l'a vu éclore. Et Balandard lui-même doit être stupéfié de voir au naturel, sous ses gros yeux de carton, la fantaisie imaginative de son ancienne maîtresse. Il a dû se dire en haussant les épaules :

– Après tout, ils ont un théâtre beaucoup plus grand que mon établissement de marionnettes ; ils mobilisent le ciel, la terre et les champs, et leurs acteurs, qui ne sont pas en bois comme ceux de ma troupe, ne parlent toujours pas plus que les miens !...

Ces deux articles semblent ignorer qu'une partie d'un film se tourne aussi en studio. Le tournage commença à la mi-août, comme en atteste une missive adressée à son épouse le 12 août 1921 :

Je suis de retour à Paris où j'ai encore une semaine de studio pour finir mon film. De l'avis de la maison Éclipse qui a développé les pellicules le film jusqu'ici est réussi. J'ai eu quelques difficultés avec le metteur en scène qui était un incapable, mais en le secouant et

avec le concours de Mr Lauth et des artistes nous sommes arrivés à faire un film qui, j'espère, ne sera pas trop banal<sup>15</sup>.

La fin du tournage se fit alors dans une atmosphère sereine et William Chaplin pouvait déclarer que « *La Petite Fadette* va bien. Elle sera bientôt terminée et je crois réussie<sup>16</sup>. » Puis vint le temps du montage. Le 10 septembre, malgré l'inachèvement du montage, William Chaplin annonçait à sa femme que « Le film de l'avis de tous est réussi<sup>17</sup>. » Le montage occupa tout le mois de septembre<sup>18</sup>, pour aboutir à un film d'une durée de 85 minutes.

Avant de sortir en salle, *La Petite Fadette* fut donnée à voir aux professionnels. Le 4 octobre 1921, William Chaplin annonçait à sa femme cet événement non sans une certaine anxiété :

*La Petite Fadette* sera présentée, après demain. Les uns disent que cela aura du succès ; mais beaucoup prétendent que cela ne plaira pas au public parce que ce n'est pas le film habituel à gros tapage. L'avenir décidera ; moi je suis incapable de prévoir. En tout cas cela fera des frais<sup>19</sup>.

Malgré ses craintes, il se trouva rasséréiné après la projection : *La Petite Fadette* aurait beaucoup plu. Mais, quatre jours plus tard, dans une lettre à sa fille, il se montrait beaucoup plus réservé sur la réception de son film et très critique à l'égard de sa valeur :

*La Petite Fadette* a été présentée ; elle a assez plu ; on ne compte pas qu'elle paraisse avant le 18 décembre à Paris. Personnellement je n'en suis pas très content ; au point de vue artistique elle est médiocre. Le milieu du cinéma est un milieu cabot très inférieur et ce

15 *Ibid.*, p. 191.

16 Lettre de W. Chaplin à Ida, le 20 août 1921, *ibid.*, p. 192.

17 *Ibid.*, p. 197.

18 Deux lettres de William Chaplin permettent de proposer le mois de septembre comme période du montage de ce film. Le 1<sup>er</sup> septembre, il confiait à sa fille que « *La Petite Fadette* est terminée pour ce qui regarde la mise en scène ; il ne reste plus que le montage du film. Je crois qu'il sera réussi et qu'il commencera à passer en Oct[obre] ou Nov[embre]. » *ibid.*, p. 196). Puis, le 10 septembre, il donnait à sa femme quelques précisions au sujet des avancées de son travail : « Je pense que le montage de la *P[eti]te Fadette* sera terminé à la fin du mois. Le film de l'avis de tous est réussi. » (p. 197).

19 *Ibid.*, p. 216.

qu'il produit s'en ressent. Il est impossible de le sortir de ses formules et de sa médiocrité ; à tout ce qu'on sait faire de neuf et de bien ils répondent : ce n'est pas « commercial ». Je m'en console en pensant qu'Antoine a fait une horreur avec *La Terre* et que *La Petite Fadette* sera mieux. Je m'en attriste parce que je vois que les Américains font de plus beaux films parce qu'ils cherchent le mieux<sup>20</sup>.

Ces deux extraits mettent en lumière un homme peu sûr de lui et versatile dans ses jugements, capable de vouer son film aux gémonies ou de s'en montrer très satisfait. Le film finit par sortir sur les écrans parisiens à la mi-décembre pour ensuite essaimer aux quatre coins de l'Hexagone. William Chaplin put enfin crier victoire dans la lettre qu'il adresse à Ida Capecchi, le 9 février 1922 :

Je vous ai déjà écrit que la *Petite Fadette* était jouée à Paris depuis le 16 Déc[embre] et qu'elle avait eu beaucoup de succès. [...] Depuis le film est joué en province un peu partout ; je ne sais pas s'il paraîtra en Italie, parce que l'Italie n'achète pas beaucoup de films français. Mais si vous connaissez une firme qui voudrait acheter le film, vous pourriez essayer de le lui vendre et je vous donnerais une commission que vous pourriez dès maintenant estimer à 10 % environ. Mais il faudrait que la négociation passe par moi<sup>21</sup>.

À notre connaissance, *La Petite Fadette* n'a pas franchi les Alpes. William Chaplin ne semble d'ailleurs pas avoir dépensé beaucoup d'énergie en la circonstance et la société Éclipse n'était plus guère en mesure de jouer de tout son poids pour exporter ce film. À défaut d'avoir eu une existence internationale, cette production rencontra un « grand succès » en Berry et constitua même un réel événement. Le film fut projeté le 9 février à Aigurande au Grand cinéma de l'Univers et les 11 et 12 février 1922 à La Châtre. Puis à nouveau le 24 juin 1922 à La Châtre comme l'indique *L'Écho de l'Indre* du 23 juin 1922. Le 3 février 1922, *L'Écho de l'Indre* informait ses lecteurs que pour les projections du 11 et du 12 février un ramassage de bus était organisé afin de conduire les spectateurs à La Châtre à partir de Saint-Chartier, de Vicq et de Nohant. Le 17 février, *L'Écho de l'Indre* publiait un article intitulé « George Sand au cinéma » :

---

20 Lettre de W. Chaplin à Fifinette, le 11 octobre 1921, *ibid.*, p. 220.

21 *Ibid.*, p. 272.

Les représentations de *la Petite Fadette* offertes à son public les samedi 11 et dimanche 12, en matinée et soirée, par M. André Chagnoux, directeur du Cinéma-Théâtre, qui pour la circonstance avait orné avec goût notre petit théâtre, ont eu le succès prévu. Voir sur l'écran « les traînes » et les « bouchures » de notre Bas-Berry, la petite église de Nohant, La Châtre, son clocher et sa prison, suivre les épisodes d'un roman si empreint de couleur locale et qu'animent des acteurs que nous avons pu voir en personne dans les rues de notre bonne ville [...], voilà de quoi satisfaire les amateurs de régionalisme ; il est piquant en effet de reconnaître dansant la bourrée notamment, telle figure connue et nous ne saurions trop louer l'initiative de cette innovation qui a donné aux spectateurs de La Châtre et des environs un divertissement peu banal et propre à affermir les cœurs berrichons, de naissance ou d'adoption, l'amour de cette contrée si douce, au charme pénétrant.

On voit poindre dans cet article un des enjeux d'un film comme *La Petite Fadette*, à savoir l'exaltation du régionalisme et la revendication d'une identité berrichonne, portées déjà très largement par *Le Réveil de la Gaule* de Jean Baffier et par les Gâs du Berry. De fait, la projection de ce film fut l'occasion pour un certain Tit Jul' Le Mètre de réfléchir lui aussi sur le cinéma contemporain dans les colonnes de *L'Écho de l'Indre* du 24 février 1922. Dans « Le Cinéma redeviendrait-il Français ? » il se fait le chantre d'un cinéma mettant en scène les grands textes de la littérature nationale :

Vraiment oui, et il convient d'en féliciter le Directeur qui donne au champ de son action une allure bien française et à son public, par suite, un spectacle digne de lui.

Est-ce à dire que les temps soient révolus ? Hélas ... ! Cependant le progrès est trop manifeste pour n'être pas signalé et encouragé.

C'est qu'en effet, né en France, exploité à l'étranger, (n'enragez pas !) le cinéma nous revint d'Amérique obéré, si l'on en excepte quelques vues magnifiques et quelques projections techniques intéressantes, d'exhibitions si stupides et parfois si malsaines que les esprits les moins prévenus s'en dégoûtèrent.

Les premiers romans filmés, d'origine étrangère, n'étaient guère propres, avec leur ineffable niaiserie, à modifier cette première impression.



Mais voici que la pensée française reprend ses droits : ce sont ses œuvres qui apparaissent sur l'écran, et aussitôt, en dépit des horreurs qui les entourent encore, concessions dernières sans doute, à un goût trop longtemps dévoyé, la curiosité s'émeut, l'intérêt se ranime, l'hostilité disparaît, et pour peu que la fibre sentimentale soit pincée, comme dans le cas de *la Petite Fadette* à La Châtre, c'est un vrai triomphe qui salue l'heureuse évolution. [...]

Avec *la Petite Fadette*, le charme est d'une essence plus fine : c'est le Berry si doux qui est à l'honneur dans une œuvre dont la ravissante fraîcheur ne peut faire oublier celle de la source, pur chef-d'œuvre, mais à qui on sait gré d'en avoir si gentiment rappelé la poésie intime et frémissante dans ses ombres et ses lumières. [...]

Allez donc au Cinéma régénéré, puisqu'il tente de susciter en nous les énergies les meilleures, celles de l'esprit et du cœur, et s'efforce de dépouiller les dernières scories qui le déparent encore.

Le film de Raphaël Adam, ou plutôt de William Chaplin, serait donc l'un des signes d'une ère nouvelle pour le cinéma hexagonal, mais aussi pour l'essor du tourisme berrichon. Il rencontrait en effet les volontés de développement touristique souhaité par quelques communes du Berry. Si les cinéastes devaient trouver pour le décor « des collaborateurs dans tous ceux qui patronnent le tourisme<sup>22</sup> », ces derniers trouvèrent en ce film un support publicitaire idéal. Joseph Pierre, président de l'Union des Syndicats d'Initiative de l'Indre, le comprit parfaitement. Annoncé par *l'Indépendant du Berry* du 18 mars 1922, le programme d'une soirée consacrée au tourisme et se déroulant à Saint-Gaultier est à ce titre significatif<sup>23</sup>. Le compte rendu de cette soirée signale que ce film rencontra le plus vif enthousiasme. Indépendamment de l'accueil chaleureux que ce film reçut en Berry, il faut signaler qu'il obtint généralement de bonnes critiques dans les revues spécialisées comme *Cinémagazine* du qui signale que

---

22 Auguste Jardé, « L'Expansion française. Cinéma », *La Revue du mois*, 10 août 1920, p. 179.

23 Le dimanche 26 mars, à 14 h., salle du Cinéma, M. Joseph Pierre, président de l'Union des Syndicats d'Initiative de l'Indre, fera une conférence en deux parties sur « l'utilité des syndicats d'initiative concernant la sauvegarde des monuments et des sites et le développement du Tourisme, double source de richesse pour un pays ». À cette occasion le film de *La Petite Fadette*, tiré du célèbre roman de George Sand et dont les principaux tableaux représentent la région de la Châtre et de la Vallée noire, se déroulera sur l'écran du cinéma. La société musicale de Saint-Gaultier et des artistes régionaux prêteront leur concours.

ce film est « l'une des meilleures productions de la saison dernière » (17 mars 1922). Malheureusement, ce film semble perdu. Selon Gérard Coulon, « sa vie durant, Aurore Sand l'aurait cherché. En vain. Seule une copie existerait aux États-Unis<sup>24</sup> [...] ». Toutefois, je crois avoir fait une trouvaille intéressante. Il s'agit d'un document qui répond au titre suivant : « *La Petite Fadette*. Argument cinégraphique d'après l'œuvre de George Sand. » Ce tapuscrit de 55 pages est conservé dans les fonds patrimoniaux de la ville de La Châtre. Ce texte, donné par Christiane Smeets-Sand, provient des archives d'Aurore Sand, décédée en 1966. Or, du vivant de la petite-fille de la romancière, seul William Chaplin a adapté *La Petite Fadette* en France. De plus, l'état de conservation de ce tapuscrit peut laisser supposer qu'il date de l'entre-deux guerres. Précisons *in fine* que l'expression « argument cinégraphique », c'est-à-dire un exposé de l'idée visuelle génératrice du film, n'était plus guère employée dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il y a fort à parier qu'Aurore Sand a été en possession d'un élément capital pour retracer l'histoire et la genèse de ce film.

### La Mare au diable

Un autre roman champêtre eut les honneurs de la pellicule. Il s'agit de *La Mare au diable*, réalisé par Pierre Caron<sup>25</sup> et projeté en 1923. Dans le paysage cinématographique de ce début des années 1920, la figure de Pierre Caron mérite d'être présentée. Alors que son adaptation sandienne n'est que son deuxième film, il jouissait déjà d'une certaine popularité, qu'il avait orchestrée en organisant un battage médiatique autour de sa jeunesse et de sa précocité. Ainsi, un entrefilet de la revue *Cinémagazine* du 11 mars 1922 mettait ce fait en exergue dès la première ligne :

M. Pierre Caron, le plus jeune metteur en scène du monde, qui connut un grand et mérité succès avec *l'Homme qui vendit son âme au Diable*, tourne actuellement *la Mare au Diable* d'après le célèbre roman de George Sand.

<sup>24</sup> Gérard Coulon, *L'Indre au cinéma*, Saint-Cyr-sur-Loire, Alan Sutton, 2006, p. 107.

<sup>25</sup> La distribution était la suivante : Yvonne Gravot y interprétait le rôle de Catherine, Gilbert Sambon celui de Petit Pierre, J.-D. Evremond celui de Germain, Gladys Rolland celui de Marie, Moraize celui du père Maurice, Maethella celui de la mère Maurice, Marius Gravot celui de Marandon, A. Guilbert celui de la Guillette et Augris celui de père Léonard. Quant à Pierre Caron, voir à son sujet Claude Beylie et Philippe d'Hugues, *Les Oubliés du cinéma français*, Paris, Éditions du Cerf, 2000, p. 25-29.

M. Pierre Caron semble avoir pris le Diable comme fétiche. Serait-ce là le secret de sa rapide réussite dans l'Art muet ?

Il joue non seulement de son âge, mais d'une espèce de continuité thématique dans les sujets qu'il porte à l'écran. Avec *La Mare au diable*, il est l'homme qui pactise définitivement avec Satan, devenant ainsi une espèce de Faust du cinéma. *Cinémagine* n'est pas la seule revue qui s'amuse de l'image que tente de se forger Pierre Caron. André Lang fait de même dans *La Revue hebdomadaire* de juillet 1923 :

Pierre Caron est presque un enfant, mais il ne craint pas de tenter le sort. Son premier film fut *l'Homme qui vendit son âme au Diable*, et le second *la Mare au Diable*. Les relations que M. Caron entretient ainsi avec l'esprit du mal, – est-ce son nom qui l'y oblige ? – ne semble pas jusqu'ici lui avoir porté chance et si, au cours de mes promenades, j'ai entendu souvent louer sa jeune activité et sa foi, par des hommes qualifiés qui ne doutent pas de son avenir, M. Caron ne m'a pas caché qu'il considérait le cinéma comme un métier satanique et qu'il se laisserait aller au découragement, s'il n'était pas d'un âge où ce mot partage avec *impossible* l'honneur de ne pas être français.

Que lui est-il donc arrivé ? Ceci, qu'à peine ses études terminées, il entreprit de descendre aux enfers cinématographiques. Il connaissait déjà les maîtres de Pathé-Consortium. On lui fit bon accueil, et on lui demanda d'abord ce qu'il apportait comme argent. Il fit ainsi les frais de son premier film, qui fut goûté et loué. Mais on devine que cela ne couvrit même pas ces débours. M. Caron, éperonné, n'en fut que plus décidé à vaincre. Il acheta les droits d'adaptation de *la Mare au Diable* et se présenta une deuxième fois chez Pathé qui lui offrit... d'apporter l'argent, lui fournissait le studio, la pellicule, etc... Mais pourquoi des adaptations ? Parce que, me répondit Pierre Caron, je ne séduirai la maison d'édition, même avec mon argent, que si j'apporte l'appoint d'un titre et d'un nom connus, d'un pavillon... Et cependant, le jeune metteur en scène n'obtint pas encore là la récompense qu'il espérait. Encore avait-il la chance d'être aidé financièrement et sans doute de pouvoir attendre<sup>26</sup> !

---

26 « Entretiens cinématographiques. V. Où l'on commence à voir clair », *La Revue hebdomadaire*, juillet 1923, p. 397 et sq.

Cet article montre l'importance que la jeunesse de Pierre Caron pouvait revêtir, mais il met surtout en lumière l'importance des données financières dans le 7<sup>e</sup> art. Ainsi, mettre en scène *La Mare au diable* n'est pas un choix artistique mais l'assurance de pouvoir réaliser un film dans de bonnes conditions matérielles. Il est regrettable de constater que les considérations d'ordre esthétique ont été reléguées au second plan. Toutefois, les déclarations de Pierre Caron témoignent du fait que la génération née au tournant du XX<sup>e</sup> siècle ne boude pas totalement l'œuvre sandienne. George Sand est encore un nom connu, qui serait susceptible d'assurer une partie de la publicité d'un film. Faisant suite à un premier film unanimement salué par la critique, *La Mare au diable* était donc attendue avec curiosité et impatience.

Le nombre d'articles qui lui furent consacrés et la diversité des appréciations sont assez symptomatiques à cet égard. Le premier compte rendu dont j'ai trouvé trace a été publié à la page 4 du *Journal* du 16 février 1923. Le critique y brille par son sens de la diplomatie. Après avoir évoqué les réactions de la salle, il trouve un moyen habile pour ne pas discuter de la qualité du film en préférant annoncer une belle carrière au jeune cinéaste.

Le lendemain, Jacques Vivien se montre, quant à lui, très critique et acerbe dans sa rubrique « Critique cinématographique » du *Petit Parisien*.

## La Mare au Diable



On a présenté, samedi dernier, au Gaumont Palace, la nouvelle production de M. Pierre Caron, le plus jeune metteur en scène du monde : *La Mare au diable*. Les nombreux spectateurs de cette première cinématographique ont applaudi le film dû à l'auteur déjà célèbre de *l'Homme qui vendit son âme au diable*.

La technique irréprochable de M. Pierre Caron, son art de la mise en scène exacte, le soin qu'il apporte à la composition générale et au choix des tableaux, permettent de lui prédire le plus brillant avenir.

M. PIERRE CARON

Ses attaques portent essentiellement sur le problème de la modernisation de l'intrigue et des trahisons que cela implique :

[La transposition de *La Mare au diable*] a pris d'extrêmes libertés avec le roman rustique de la romancière. « Si on me demandait ce que j'ai voulu faire, écrivait George Sand dans sa préface, datée de 1851, je répondrai que j'ai voulu faire une chose très touchante et très simple. » On est bien loin, au cinéma, de ce côté simple et touchant qui, à l'Odéon, il y a trois ou quatre ans, avait été fidèlement rendu par M. Hugues Lapaire. Rien n'est plus singulier que ce droit que s'arrogent des metteurs en scène cinégraphistes de modifier l'époque où se déroule l'action d'une œuvre célèbre. On a vu ainsi des romans de Balzac, qui sont si essentiellement de leur temps, transférés de nos jours. C'est leur faire perdre leur caractère. Pourquoi ce besoin de moderniser à outrance ? Il y a là une espèce d'attentat contre la pensée de l'auteur, à qui on impose une collaboration un peu cavalière.

Balzac n'est plus là pour protester, mais George Sand a des héritiers. Ils surent se manifester, pour interdire, au théâtre, une pièce dont leur aïeule devait être l'héroïne. Comment ont-ils accepté qu'un roman, qui a précisément sa couleur parce qu'il évoque des tableaux champêtres du milieu du siècle dernier, soit ainsi dénaturé ? Pourquoi Germain, « le fin laboureur », quitte-t-il son cottage pour Paris ? Pourquoi, constamment, une accentuation qui est même parfois une contradiction des indications du livre ? Il faut bien avouer qu'on ne retrouve plus rien de la chaste idylle berriçonne. Qu'est aussi cette exagération du fantastique, qui a fait présenter un sabbat moyenâgeux avec une déplaisante insistance ? Qu'est cette sorcière qui passe son temps à faire des prédictions qui ne se réalisent pas ? Qu'est devenue cette simplicité que George Sand avait voulue ? Ces erreurs de compréhension de l'esprit du roman sont telles qu'elles laissent à peu près insensibles à quelques scènes matériellement bien venues.

Des détails parasites si abondants encombrant le film, qui paraît long. On sait le mot célèbre : « Je n'avais pas le temps de faire court. » Est-ce le cas du réalisateur, qui se flatte d'être le plus jeune des metteurs en scène ? Sans lui dénier un certain instinct du dé-

cor, il a, en raison de cet heureux défaut de la jeunesse, beaucoup à apprendre encore.

Dans cet article, Jacques Vivien pose beaucoup de questions et pas seulement des questions rhétoriques. Il s'interroge sur l'absence de « censure » exercée par la famille Sand sur le tournage du film. Le tournage s'était pourtant déroulé en Berry durant l'été 1922. Aurore Sand aurait dû logiquement accueillir l'équipe de Pierre Caron et assister à une partie du tournage. Il est effectivement surprenant d'imaginer qu'Aurore Sand ait laissé dévoyer l'œuvre de son aïeule, notamment dans des scènes de sabbat autour de la mare au diable. La chose est moins surprenante si l'on rappelle que son mari, Frédéric Lauth, était décédé le 22 mars 1922, c'est-à-dire trois mois avant le début du tournage. Si Aurore Sand avait très largement ouvert sa demeure à la précédente équipe de tournage, Frédéric Lauth pour sa part s'était fortement investi dans le tournage de *La Petite Fadette*. La disparition de l'un et le chagrin de l'autre pourraient très largement expliquer la « dénaturation » de l'œuvre originale. Vient ensuite une série de « pourquoi » et de « comment ». Jacques Vivien répond qu'il s'agit tout bonnement d'« erreurs de compréhension de l'esprit du roman ». Nous serions plutôt enclin à pointer non pas le manque de compétences littéraires de Pierre Caron mais sa volonté délibérée de plier cette histoire à des considérations mercantiles. Signant avec Pathé, il a d'ailleurs revendiqué la réalisation d'un film à visée commerciale. En bref, la seule circonstance atténuante que Jacques Vivien accorde à Pierre Caron, c'est sa jeunesse. Si le film avait été bon, la critique aurait crié au génie, le film étant jugé relativement mauvais, Pierre Caron était seulement renvoyé à son inexpérience juvénile. Le battage médiatique organisé autour de ses vingt ans avait donc pleinement fonctionné, trop bien peut-être. *La Mare au diable* devint ainsi la victime du bruit fait autour du nom du jeune réalisateur. Ce film payait en quelque sorte l'immodestie de Pierre Caron. L'article de Canudo publié le 10 mars 1923 se base d'ailleurs presque uniquement sur cet argument :

On nous a appris avec précision que M. Pierre Caron est le plus jeune metteur en scène du monde. C'est possible. On a voulu peut-être justifier de la sorte une certaine indulgence de la part du public et de la critique. Le film *La Mare au Diable* en a besoin. Seulement, il serait bon d'attirer l'attention du « plus jeune metteur en scène » sur ce qu'il y a d'inélegant dans cette sorte d'exhibitionnisme d'un

auteur qui vous impose, à la fin de son film, une série de vues de sa propre personne. [...]

Retenons, cependant, la jeunesse de M. Pierre Caron. Elle trouve son témoignage spontané dans le film lui-même. M. Pierre Caron, en effet, paraît encore à l'âge où un jeune homme se promène dans les fouillis romantiques, sans être encore réellement un « jeune », c'est-à-dire sans avoir acquis la conscience de l'évolution contemporaine la plus fraîche, des poussées esthétiques les plus neuves, déterminées par les orientations idéales d'avant-garde. M. Pierre Caron, après avoir reçu le baptême du feu des sunlights avec son film : *l'homme qui vendit son âme au Diable*, a choisi, cette fois, pour partenaire de son jeu romanesque, l'excellente et défunte Mme Aurore Dupin.

Ce film a ainsi une naïveté de sentiments et d'expressions visuelles charmantes et vieillottes qui ne sont pas dépourvues de cette foi dans la tradition proposée par notre bon maître Anatole France [...]

La censure, me dit-on, aurait supprimé une certaine scène de sabbath, où les visions surgies du brouillard sinistre de la Mare au Diable, nous présentaient une féerie un peu moins brillante que celles des Folies-Bergère. Pour une fois, la morale et l'art seraient d'accord. Mais, gardons le meilleur souvenir de ce film du plus jeune metteur en scène du monde. [...] Comme film scolaire pour spectacle de clôture d'examens, la *Mare au Diable* sera parfait. Ceci dit, sans aucune ironie, car les qualités de vision et d'exécution du jeune metteur en scène sont réelles, souvent très belles et fort touchantes<sup>27</sup>.

La critique est donc mitigée. Cependant, tous s'accordent à dire que les interprètes tirent leur épingle du jeu. Albert Bonneau, très favorable au film, ne manquait pas de rendre hommage à David Evremond (1879-1970) et à Gladys Rolland :

[...] de juillet à septembre [1922], David Evremond, engagé de nouveau par Pierre Caron, abordait le rôle de Germain dans *La Mare au Diable*, le célèbre roman de George Sand transposé à

---

27 Canudo, « Le Cinéma, Une "idylle pastorale" de M. Pierre Caron », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 10 mars 1923, p. 4.

l'écran dans un cadre moderne. Original, remarquablement mis en scène dans des sites pittoresques et bien français, parfaitement interprété, doué d'une photographie et d'un relief extraordinaire, le film a obtenu, lors de sa représentation récente au Gaumont-Palace, un franc succès que le public ratifiera lui-même dans quelques semaines. Evremond y est excellent et fait preuve d'indéniables qualités. Sa partenaire est encore Gladys Rolland qui interprète le rôle de la petite Marie avec une candeur peu habituelle chez les ingénues de l'écran<sup>28</sup>.

André Tinchant, bien que plus réservé, saluait également les belles prestations des comédiens dans le *Cinémagazine* du 20 avril 1923 :

« Le plus jeune metteur en scène de monde » – au fait, l'est-il vraiment puisqu'un jeune réalisateur anglais revendique ce titre ? – nous présente cette semaine *La Mare au diable*, d'après le roman de George Sand. *L'homme qui vendit son âme au diable*, la première production de M. Pierre Caron, révélait un heureux et précoce tempérament, c'est donc plein de confiance que je suis allé voir *La Mare au diable*. Il faut noter dans ce film d'admirables photographies d'extérieurs, et surtout certains effets de brouillard des plus réussis. J. David Evremond a fait dans le rôle de Germain, une création des plus intéressantes ; il est particulièrement remarquable tant la sobriété de son jeu donne de vérité à son interprétation. Mlle Gladys Rolland est fort jolie ; elle possède un charme, un sourire et une sensibilité qui promettent pour l'avenir d'excellentes créations.

Le lendemain, Auguste Nardy, quoique plus réservé encore sur la qualité du film, notait toujours le talent de deux têtes d'affiches :

M. Pierre Caron, qui est, dit-on, le plus jeune cinégraphiste du monde, présente cette semaine son second film : *La Mare au Diable*, que lui a inspirée l'œuvre déjà périmée de Georges [sic] Sand. S'attachant à nous montrer quelques extérieurs d'un charme tout bucolique, M. Pierre Caron a cru bon de nous introduire dans un

---

28 « David Evremond », *Cinémagazine*, 30 mars 1923.



sabbat qui ne manque ni d'audace, ni de puérité. C'est une belle image pour un grand enfant ! Mais il y a un drame solide et des acteurs de bonne classe : J. David Evremont et Gladys Rolland dont le visage calme reflète entièrement la douceur des paysages de France<sup>29</sup>.

La prestation du couple Rolland-Evremont avait tellement frappé les esprits qu'Henri Debain dans *Le Journal amusant* du 5 mai 1923 croquait les deux acteurs<sup>30</sup>. Mais finalement, le milieu du cinéma se montra fort peu satisfait de cette *Mare au diable*. Quant au milieu berrichon, ce fut un tollé, une indignation générale. Lors de sa sortie en salle, *La Mare au diable* fut présentée à la Société du Berry à Paris. Dans l'assistance se trouvait Hugues Lapaire. Ce dernier avait adapté *La Mare au diable* pour le théâtre. Cette pièce de quatre actes, avec une musique de Félix Fourdrain, avait été créée à l'Odéon le 19 septembre 1919. L'auteur de *La Bonne dame de Nohant* avait donc une idée toute personnelle de la manière dont devait être adaptée ce roman<sup>31</sup>. On peut supposer qu'il voyait en la circonstance un conflit d'intérêt entre le théâtre et le cinéma : un grand nombre de littérateurs et de journalistes parlaient effectivement du principe que le cinéma était en train de tuer le théâtre. Jean Manégat concédait qu'« il est impossible de contester l'essor que prend de mois en mois le cinématographe. Les directeurs de théâtre s'en alarment justement : ils y voient une sérieuse menace pour l'art dramatique<sup>32</sup> ».

---

29 « Quelques films... *La Mare au diable* », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et littéraires*, 21 avril 1923, p. 6.

30 « Les opinion de Vincent Gédéon », *Le Journal amusant*, 5 mai 1923, p. 15.

31 Voici quelques informations sur ce chante du Berry quelque peu oublié aujourd'hui. Hugues Lapaire naquit à Saincoins le 26 août 1869. Il chanta le Berry en vers patois et en français. Il a débuté par une idylle réaliste, intitulée *L'Annette* en 1894. Puis, il publia de nombreux ouvrages, entre autres : *Au pays du Berry* (1896), *La Bonne Dame de Nohant* (1897), *Le Patois berrichon* (1903), *Légendes berrichonnes* (1927) et *Portraits berrichons* (1928). En 1958, il s'installa au château de Val, près de Saint-Germain-en-Laye, à la maison de retraite de la Légion d'honneur. C'est là qu'il mourut le 2 janvier 1967. Voir à son sujet W. Lucas, « Hugues Lapaire, poète du Berry », *Mercurie universel*, 1932, p. 100-116 et Jean Drouillet, *Hugues Lapaire : maître-poète de la terre de France*, Parmes Chaumont, Éd. F.E.R.N. et Paris, Guénégaud, 1969.

32 « Nos enquêtes, L'Avenir du Cinématographe », *Revue française*, 14 janvier 1923, p. 45.



Gérald Rolland, dans *Le Père au Diable*



J. Daniel Burano, dans le film *Le Père au Diable*

« Les opinions de Vincent Gédéon », *Le Journal amusant*, 5 mai 1923, p. 15.

Certains se montraient moins alarmistes et considéraient le cinéma comme un art nouveau en étroite parenté avec le théâtre. Tristan Bernard était de ceux-là : « Voici plusieurs années qu'à toute occasion j'adjure mes confrères de la Société des Auteurs de considérer ce genre [le cinéma] comme un art frère du théâtre et non comme un de ses sous-produits<sup>33</sup>. » D'autres en revanche envisageaient en quelque sorte la disparition du théâtre, puisqu'ils considéraient le cinéma comme « le théâtre de l'avenir<sup>34</sup> ». Si l'on excepte ce genre de considérations, l'essentiel des reproches d'Hugues Lapaire tiennent en ces quelques lignes :

Les costumes ne manquaient pas de couleur locale. Le père Maurice portait la chemise à grands carreaux et le feutre des indigènes du Texas ; petite Marie avait une coiffe néerlandaise ; des figurants arboraient une variété des coiffures qui pouvaient être de tous les pays, sauf du Berry bien entendu. Les hommes avaient des toques de fourrure comme les skieurs norvégiens. Germain était affublé d'une veste mexicaine et faisait des effets de mollet avec des bottes à l'écuyère. L'atmosphère, pour un Berrichon qui a le sens de sa région, devenait irrespirable. Le petit jeune homme, auteur de cette triste action, avait cru nécessaire de nous lire, avant la séance, un factum où il déclarait que toutes ces inexactitudes étaient voulues et rendues nécessaires par le côté commercial. Ainsi, pour réaliser « une affaire » on pourra se permettre de faire une salade internationale des plus belles œuvres de notre littérature et, en l'espèce, d'un chef-d'œuvre régional. Ah ! Bonne Dame de Nohant, Ah !

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>34</sup> Voir Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, École nationale des Chartes et AFRHC, 2002, p. 42 et p. 96.

Jean Baffier, vieux mainteneur des coutumes de chez nous, combien il est heureux que vos yeux soient fermés alors que se déroulent ces abominations. Comme l'une eût été désolée, comme l'autre eût rugi<sup>35</sup> !

Dans le même ordre d'idées, Hugues Lapaire reproche au cinéaste d'avoir campé près de la mare au diable « une exhibition inepte de gnomes cornus, de mégères mamelues, de pantins vermillon, de petites femmes nues échappées d'un Moulin rouge, se tortillant comme vers coupés et d'un immonde et lubrique Satan qui présidait ce sabbat écœurant ». La fidélité au roman est certes plus que discutable. Il faut néanmoins noter que Pierre Caron avait prévenu son spectateur : il donne à voir une « pastorale idyllique transposée dans un cadre moderne ». On retrouve en effet Germain, que Marie a refusé d'épouser, à Paris. C'est alors pour le spectateur l'occasion de déambuler entre le Moulin-Rouge, quelques boîtes de nuit et les Halles. Sa terre natale se rappelle alors à lui sous la forme d'un tas de navets, ce qui l'incite à retourner en Berry. Pour les membres de la Société du Berry à Paris, c'en était trop. Devant un tel crime de lèse-majesté, le film ne fut apparemment pas projeté en Berry.



35 Pierre Panis, « 1924 – La Mare au diable – 1972 », *Bulletin de liaison, d'information et de documentation de l'Association pour l'étude, la diffusion et l'évolution folklorique*, janvier 1973, n° 1, p. 19-20.

Cette réaction pose en premier lieu le problème de l'orthodoxie folkloriste et plus largement la question de savoir ce qu'est réellement un bon film adaptant George Sand pour un sandien. Adaptation cinématographique rimerait-elle donc forcément avec trahison ? La fidèle absolue au texte doit-elle être forcément de rigueur ? Jusqu'où les règles et les critères esthétiques de l'art cinématographique sont-ils compatibles avec ceux de la littérature ? Il serait hors de propos de répondre ici à toutes ces questions. Nous nous contenterons seulement de remarquer qu'en la circonstance il n'est guère aisé de prétendre que le régionalisme farouche d'Hugues Lapaire a totalement altéré son jugement. Ses objections rappellent indubitablement celles proférées par certains critiques parisiens. Ces jugements sévères n'empêchèrent guère ce film d'être programmé en plein Berry. Les habitants du Blanc étaient conviés à une projection en mars 1924<sup>36</sup>. Il fit même une carrière internationale. Il fut projeté à Alexandrie au « Cosmograph » au mois de novembre 1923.



Deux pages du livret d'exploitation de *La Mare au diable* de Pierre Caron  
(coll. Claire Le Guillou).

36 *L'Indépendant du Berry*, 22 mars 1924. Voir également Hugues Lapaire, « L'œuvre de George Sand à l'écran » [à propos d'une représentation de « La Mare au diable » offerte par la Société du Berry en mars 1924], *Feuilles du Bas-Berry*, 1925-1932, p. 242-243.

Quant au reste de la carrière de Pierre Caron, elle a largement démontré que ce cinéaste n'avait pas le sens du ridicule ou plutôt qu'il avait un certain penchant pour le ridicule. Son adaptation de *Bécassine* en 1936 le montre aisément. En 1941, son film intitulé *Pension Jonas* fut interdit par la censure pour cause d'« imbécillité ». Certains répondront que le jugement porté date de 1941 et que les opinions, mêmes esthétiques, de l'État Français prêtent à caution. Mais point n'est besoin d'évoquer le reste de sa carrière pour affirmer que *La Mare au diable* n'est définitivement pas un grand film. Raymond Berner dans la rubrique « Écrans et studios » de *La Presse* du 5 août 1923 allait même jusqu'à exécuter littéralement cette œuvre : « [...] je dirai que Pierre Caron a fait de *La Mare au Diable* un film détestable. Il a invité, par voie d'affiches, à venir voir un film "entièrement français". Encore quelques-uns comme celui-là et le film français, entièrement, sera coulé bas ».

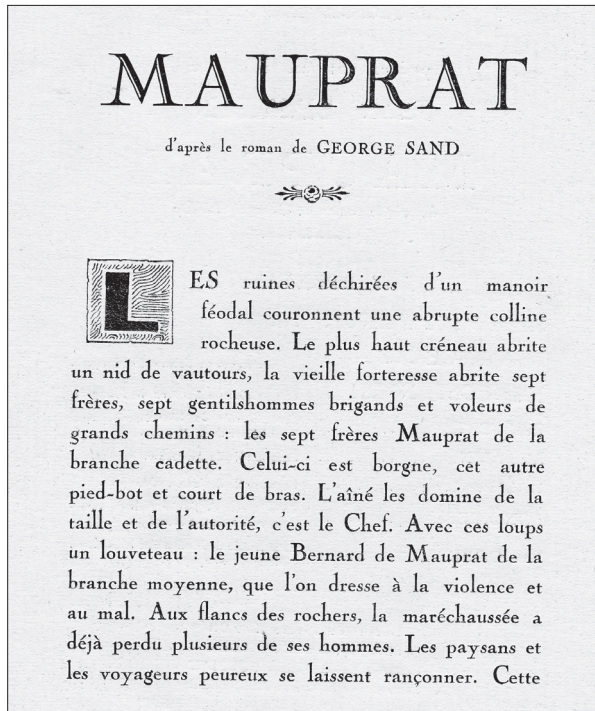
## Mauprat

Trois ans plus tard, un autre jeune cinéaste décida de porter à nouveau à l'écran un roman de George Sand. Jean Epstein (1897-1953) réalisait ainsi son 5e opus<sup>37</sup>. Il avait précédemment transposé à l'écran *L'Auberge rouge* d'après Honoré de Balzac et *La Belle Nivernaise* d'après Alphonse Daudet. Il avait donc une propension à adapter des œuvres littéraires, comme d'ailleurs un grand nombre de cinéastes de son temps. À une différence près toutefois, *Mauprat* est un vrai choix littéraire et esthétique, n'ayant rien de commun avec un film de commande. *Mauprat* est effectivement le premier film que Jean Epstein tourne sous sa propre bannière, la maison de production « Films Jean Epstein ». Sa sœur, Marie-Antonine Epstein, explique les raisons de son choix : « Il a choisi ce roman en fonction des lectures enthousiastes de sa jeunesse. Il s'était passionné pour la littérature romantique, notamment certains ouvrages

37 Ce film fut l'objet d'un grand nombre d'articles. En voici une liste qui n'a rien d'exhaustif : *Les Cahiers du cinéma*, juin 1953, n° 24 ; *Cinéa-Ciné pour tous*, Pierre Kefer, « Le Carnet des extérieurs. En marge de Mauprat », 1<sup>er</sup> octobre 1926, n° 70 et 1<sup>er</sup> novembre 1926, n° 72 ; *Le Cinéma belge*, 13 février 1927 ; *Cinémagazine*, 14 mai 1926, n° 20 ; 21 mai 1926, n° 21 ; Jean de Mirbel, « Au château de la Roche-Mauprat », 28 mai 1926, n° 22 ; 4 juin 1926, n° 23, p. 515 ; 28 juin 1926, n° 25 ; 29 octobre 1926, n° 44 ; « Les films de la semaine », 3 juin 1927, n° 22 ; *Cinéma-spectacles*, janvier 1927 ; *Le Cinématographe*, septembre 1927, n° 92 ; *La Griffes cinématographique*, 30 octobre 1927, n° 37 ; *Photo-ciné*, février-mars 1928, n° 11 ; *Pour vous*, 17 octobre 1929 ; *Présence de George Sand*, mai 1984, n° 20 et juin 1985, n° 23 ; *La Revue belge du Cinéma*, 13 février 1927 ; *La Semaine cinématographique*, 28 août 1926 et 30 octobre 1927.

de George Sand<sup>38</sup>. » Jean Epstein souligne lui-même son attrait juvénile pour le romantisme et indique le rôle majeur que *Mauprat* joua dans sa découverte de ce mouvement littéraire :

Je traite tout scénario comme original comme m'appartenant depuis le premier moment de la réalisation jusqu'au dernier. J'avais lu *Mauprat* il y a quinze ans, je ne l'ai relu que pour corriger mes titres après l'achèvement du film ; le sujet du film *Mauprat* est le souvenir de ma première compréhension enthousiaste et très superficielle du romantisme. *La Chute de la maison Usher* est mon impression en général sur Poe<sup>39</sup>.



Deuxième page de la plaquette-programme de *Mauprat* de Jean Epstein (coll. Claire Le Guillou).

38 Jo Vareille, « *Mauprat* d'Epstein : le souvenir d'une lecture romantique », *Présence de George Sand*, 1985, n° 23, p. 40.

39 Pierre Leprohon, « Jean Epstein nous parle de ses projets et du film parlant », *Pour vous*, 17 octobre 1929 ; repris dans Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 1921-1953, Paris, Seghers, 1974, p. 201.

*Mauprat* lui avait laissé un souvenir puissant et précis et dans le numéro du 20 octobre 1926 de *Cinémagazine*, le journaliste qui présentait le film avait été particulièrement sensible à ce fait :

À Jean Epstein a été dévolue l'adaptation de *Mauprat*, le célèbre roman de George Sand. Le réalisateur de *Cœur fidèle* s'en est acquitté avec goût en suivant de très près l'action imaginée par la châtelaine de Nohant<sup>40</sup>.

Si le spectateur-lecteur de George Sand constate quelques raccourcis et regrette que certains épisodes soient traités par trop rapidement, on aurait tendance à conclure avec Jo Vareille que « Epstein a trouvé la vérité fondamentale du texte sandien<sup>41</sup> » ou plus exactement « la vérité cinématographique du texte sandien ». Jean Epstein explique son choix en invoquant une fascination de jeunesse. La critique, quant à elle, l'explique dans une perspective plus strictement cinématographique. Jean de Mirbel voit en *Mauprat* « le roman le plus nettement cinématographique de George Sand<sup>42</sup> ». Edmond Epardaud note pour sa part que « la bonne dame de Nohant avait l'esprit assez cinématographique et qu'elle voyait plus en surface qu'en profondeur<sup>43</sup> », ce qui en l'occurrence n'est guère un compliment.

Pour donner corps à ce roman cinématographique, Jean Epstein choisit avec soin les acteurs qu'il devait fixer sur la pellicule. La distribution se fit durant le mois de mai 1926. Si l'on en croit Jean de Mirbel, le premier choisi fut Maurice Schutz<sup>44</sup> pour interpréter non pas un personnage, mais deux : Hubert de Mauprat et Tristan de Mauprat<sup>45</sup>. Se faisant en quelque sorte l'historiographe de ce film, Jean de Mirbel consacra deux autres articles dans le *Cinémagazine* à la genèse de *Mauprat*. Le 21 mai, il annonçait la

---

40 « Mauprat », *Cinémagazine*, 29 octobre 1926, n° 44, p. 254.

41 Jo Vareille, *loc. cit.*, p. 41.

42 « Les Films de Jean Epstein tournent Mauprat », *Cinémagazine*, 14 mai 1926, n° 20, p. 338.

43 « Mauprat de Jean Epstein », *Cinéa*, 1<sup>er</sup> novembre 1926, p. 13-14.

44 Voir à son sujet Raymond Chirat et Olivier Barrot, *Les Excentriques du cinéma français*, Paris, H. Veyrier, 1985, p. 186, Raymond Chirat et Olivier Barrot, *Noir et blanc : 250 acteurs du cinéma français*, Paris, Flammarion, 2000, p. 486 et Henri Bousquet, *De Pathé frères à Pathé cinéma*, Bures-sur-Yvette, H. Bousquet, 2004.

45 Jean de Mirbel, « Les Films de Jean Epstein tournent Mauprat », *Cinémagazine*, 14 mai 1926, n° 20, p. 338.

participation de « la grande artiste qu'est Mme Sandra Milovanoff<sup>46</sup> » à cette adaptation. Elle y incarnait les rôles de Fantine et de Cosette. C'est donc une actrice célèbre, qui fut balayée par le cinéma parlant, que Jean Epstein recrute pour jouer Edmée de Mauprat. La semaine suivante, Jean de Mirbel égrenait l'essentiel des noms qui devait figurer au générique :

[...] les Films Jean Epstein continuent la distribution du film, en vedette duquel brillent déjà les noms de Sandra Milovanoff et Maurice Schutz. C'est ainsi qu'ils viennent de confier le rôle de Bernard de Mauprat, jeune brigand au bon cœur, amoureux exalté et taciturne, chevalier servant de la belle Edmée, à Nino Costantini, qui fut le bouillant et naïf René de Sermèze dans *Les Aventures de Robert Macaire*. L'autre partenaire de Sandra Milovanoff sera René Ferté, qui fera, dans le rôle du lieutenant Adhémar de la Marche, des débuts cinématographiques déjà pleins d'assurance. À ces noms nous pourrons en ajouter bientôt trois autres qui ne feront que rehausser l'éclat de cette distribution<sup>47</sup>.

Le tournage de *Mauprat* se déroula dans la foulée. À l'instar de ces prédécesseurs, Jean Epstein, assisté de Luis Buñuel (1900-1983)<sup>48</sup>, vint

---

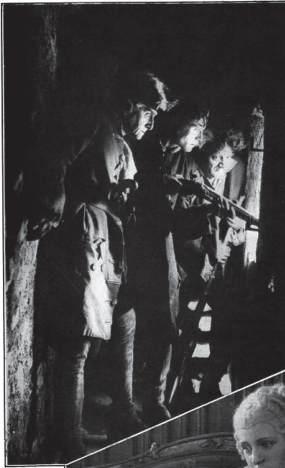
46 Jean de Mirbel, « Le prochain film de Jean Epstein. Sandra Milovanoff et Maurice Schutz tournent *Mauprat* », *Cinémagazine*, 21 mai 1926, n° 21, p. 388. Russe d'origine, Sandra Milovanoff (1892-1950) mena tout d'abord une carrière de danseuse. La Révolution bolchévique de 1917 la contraignit à l'exil et lui offrit une seconde carrière en tant qu'actrice. Remarquée par Louis Feuillade, il la fit tourner dans *Les Deux Gamines* et *Parisette*. Elle tourna ensuite sous la houlette d'Henri Fescourt dans *Les Misérables*.

47 Jean de Mirbel, « Au château de la Roche-Mauprat », *Cinémagazine*, 28 mai 1926, n° 22, p. 442.

48 Luis Buñuel (1900-1983) est passé à la postérité grâce au *Chien andalou*, au *Journal d'une femme de chambre* ou bien encore à *Belle de jour*. Or, c'est avec *Mauprat* qu'il fit ses premières armes cinématographiques. Ce jeune Espagnol monté à Paris s'était inscrit au cours que Jean Epstein venait d'ouvrir. C'est ainsi que ce dernier l'entraîna dans le tournage de ce roman. Luis Buñuel conte rapidement cet épisode de son existence dans son autobiographie intitulée *Mon dernier soupir* (Paris, Laffont, 1982, p. 106-107) : « Aux meilleurs d'entre nous, il promettait de petits rôles dans ses films. Au moment de mon inscription, il finissait *Les Aventures de Robert Macaire* et il était trop tard pour qu'il me prît avec lui. Après le film, je me rendis un jour en autobus aux studios Albatros, à Montreuil-sous-Bois, sachant qu'il préparait un autre film, *Mauprat*. Il me reçut et je lui dis : « Écoutez, je sais que vous allez faire un film. Le cinéma m'intéresse beaucoup mais, techniquement, je n'y connais rien. Je ne peux guère vous être utile. D'un autre



alors poser sa caméra en Berry. Il faut préciser que la première intention du jeune réalisateur avait été quelque peu différente. Il devait initialement réaliser son film en Alsace. Mais André Antoine, l'homme du Théâtre-Libre devenu réalisateur, lança la polémique le 1<sup>er</sup> mai dans *Le Journal*. La presse berrichonne reprit rapidement l'information. *L'Écho de l'Indre* du 7 mai 1926 déplorait la chose dans un entrefilet publié dans la rubrique « Faits de la semaine » :



Deux pages de la  
plaquette-programme de  
*Mauprat* de Jean Epstein  
(coll. Claire Le Guillou).



---

côté, je ne demande pas d'argent. Alors prenez-moi pour balayer le décor, pour faire les courses, pour n'importe quoi." Il accepta. Le tournage de *Mauprat* (à Paris, mais aussi à Romorantin et à Châteauroux) fut ma première expérience cinématographique. Dans ce film, j'ai fait un peu de tout, même une cascade. Incarnant, au cours d'une scène de bataille, un gendarme du temps de Louis XV (ou XVI) je devais recevoir une balle, en haut d'un mur, et tomber d'une hauteur d'environ trois mètres. On disposa un matelas sur le sol pour amortir la chute mais je me fis mal tout de même. [...] Le caméraman – Albert Duverger – travaillait seul, sans assistant. Il devait changer lui-même les magasins, faire les tirages. Sans changer de rythme, il tournait lui-même la manivelle. Epstein me tenait un peu à l'écart, peut-être en raison de ma tendance à faire rire les acteurs. » Voir par exemple à son sujet, Charles Tresson, *Luis Buñuel*, Paris, Éditions de l'Étoile et *Cahiers du cinéma*, 1995.

On annonce que M. Jean Epstein va réaliser un film tiré du roman de George Sand, *Mauprat*. On est surpris que pour cette réalisation le metteur en scène éprouve le besoin d'aller sur les bords du Rhin chercher des paysages, lorsqu'il serait plus naturel de filmer les lieux mêmes où se déroule le roman de la *Bonne Dame*.

Jean de Mirbel fit le point sur cette « affaire » dans un article intitulé « Au château de la Roche-Mauprat » dans le *Cinémagazine* du 28 mai 1926 :

Le 1<sup>er</sup> mai, Antoine, sur la foi d'une information partiellement exacte, dans un article du *Journal*, reprochait à Jean Epstein de songer à tourner les extérieurs de *Mauprat* ailleurs que dans le Berry. Quelques jours plus tard, Antoine, fort courtoisement, rectifiait son opinion, mais depuis c'est une grave question et qui agite vivement les érudits, de La Châtre à Châteauroux, de savoir quel fut, parmi les châteaux du Berry, celui où George Sand a voulu situer l'action de *Mauprat*, Châteaubrun, sur les bords escarpés de la Creuse, a ses partisans.

D'autres, et non des moindres (notamment Mme Lauth Sand), croient au château du Plaix Jolliey ou Play Golliard ! Enfin, des Berrichons, justement passionnés des charmes de leur patrie, s'étonnent toujours qu'on aille cinématographier des ruines non authentiques situées dans une autre région de la France ; mais il faut comprendre que dans cette mise en images du roman de George Sand, la vérité scénique doit passer avant la vérité archéologique. Et puisque les Films Jean Epstein vont utiliser largement les plus beaux sites berrichons, il faut au moins leur reconnaître le droit artistique de tourner ailleurs quelques détails de ruines qui donnent l'atmosphère de *Mauprat* mieux que d'autres châteaux trop restaurés. Pour être vraisemblable, le cinéma a souvent besoin d'être plus vrai que la vérité.

Le rôle d'Aurore Sand ne se limita pas à indiquer le lieu de l'action de *Mauprat*. Elle fit réellement en sorte que le tournage ait lieu en terres sandiennes. Jean Epstein signale d'ailleurs que cette requête impérieuse eut quelque incidence sur son film : « Madame Aurore Sand a insisté de telle sorte que j'ai été obligé de tout tourner dans le Berry, où je n'ai pas trouvé

ce que je voulais<sup>49</sup>. » Cependant, au risque de déplaire à Aurore Sand, il choisit comme repaire des brigands Mauprat, le château de Châteaubrun. En revanche, c'est peut-être pour lui complaire et aplanir leur relation qu'il réalisa un documentaire intitulé « Au pays de George Sand », malheureusement perdu. Comme Hugues Lapaire, Aurore Sand désirait maintenir une certaine orthodoxie folkloriste ou tout du moins un ancrage régionaliste. Or, le fait d'avoir initialement planifié le tournage dans une autre région de France indique qu'Epstein ne concevait pas du tout *Mauprat* comme un roman « berrichon ». Après avoir suivi pas à pas le choix de la distribution, les problèmes du lieu de tournage et après avoir interviewé les acteurs, la critique prononça son verdict sur la qualité de ce film : c'était un bon film, voire un excellent film. Edmond Épardaud, pour ne citer que lui, chante les louanges de « l'intellectuel intelligent qu'est Epstein » :

Au premier abord nous ne voyons dans *Mauprat*, roman que la jolie aventure. Epstein nous en révèle les plus subtils parfums de poésie sentimentale, de paysage, d'honnête vertu. Et c'est tout un charmant dix-huitième siècle provincial, composé de belles manières, de grandes traditions domestiques et délégués préjugés que l'illustrateur nous fait voir à travers la prose de la romantique Sand. Jamais nous n'avons si bien compris la formule du cinéma, art de la nuance et du détail. C'est par la fragmentation de son sujet en légères touches rythmées et colorées, en courtes notations psychologiques, qu'Epstein parvient à nous donner le goût de l'aventure et de l'anecdote. Il symbolise la première et esthétique la seconde. Son souci intelligent du détail, non pas des qualités premières des êtres et des choses, élève le sujet au-delà du fait extérieur pour toucher et exprimer le fait humain. Cette méthode qui n'est en somme que de la psychanalyse appliquée au domaine des images est assez particulière à Jean Epstein. Elle lui permet de traiter ce qu'on pourrait appeler les sous-genres littéraires, romans d'imagination et d'aventures, sans tomber dans la vulgarité ou la niaiserie. Et c'est infiniment séduisant d'assister à cette sorte de réhabilitation du récit par le cinéma. [...].

Epstein a composé un film où toutes les notes sont réunies, sentimentale, tragique, comique. Quelques lenteurs dans le déroule-

---

49 Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 249.

ment des faits et l'enchaînement des circonstances enlèvent peut-être parfois du rythme à l'action, mais avec quelle habileté Epstein sait attraper son sujet, l'éteindre, le presser pour lui faire rendre son maximum d'intensité et d'intérêt<sup>50</sup> !

Ce film, indépendamment de sa qualité cinématographique, a un statut particulier dans la cinématographie sandienne, et pas uniquement parce que c'est l'un des seuls réellement passé à la postérité et visible de nos jours grâce à sa récente édition en DVD<sup>51</sup>. La sortie de ce film est à appréhender dans un double contexte. Elle s'inscrivait dans le mouvement de commémoration du cinquantième anniversaire de la mort de la romancière. En cette année 1926, suite aux dons effectués par Aurore Sand, le musée Carnavalet inaugurait une salle George Sand<sup>52</sup>. Aurore Sand avait également fondé en 1926 l'Association des Amis de George Sand afin de « faire connaître l'œuvre de George Sand et honorer sa mémoire<sup>53</sup> ». Divers événements pour commémorer le cinquantième anniversaire de la mort de la romancière furent organisés. La célébration du 13 juin au jardin du Luxembourg a particulièrement retenu notre attention. Si l'on en croit Maurice Dauray, Germaine Dulac y aurait prononcé une allocution où elle évoquait « George Sand cinégraphiste » :

Onze féministes des plus notoires et des plus fougueusement féministes, prirent la parole. La première, Mme Germaine Dulac,

50 « *Mauprat* de Jean Epstein », *Cinéa*, 1<sup>er</sup> novembre 1926, p. 13-14.

51 Jean Epstein, *Première vague*, Potemkine films, Agnès B. DVD et la cinémathèque française, 2014, 2 DVD.

52 *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, 22 mai 1926, p. 2464.

53 *Journal officiel*, 15 février 1927, p. 2000. Le bureau de cette association, dont le siège se situait 11, rue de Bagneux dans le 6<sup>e</sup> arrondissement de Paris, se composait de : Jean de Pirrefeu, J. Robiquet, Albert Bernet, Hugues Lapaire, Jules Bertaut, Raymond Lécuyer, Albert Morancé, Gérard d'Houville (pseudonyme de Marie de Hérédia, fille du poète des *Trophées* et femme d'Henri de Régner), Andrée Corthis, Lucie Deladrue-Mardrus, Marcelle Tinayre, Titayna, Gabrielle Réval, Baronne de Bromont, Hélène Schitz, Mme Étienne Clémentel, J. Baradue, Cuberger, L. Loviot. Cette association créa un *Grand prix George Sand* en 1930 d'une somme de 2000 francs, qui fut décerné la première fois en 1932 à Mme Harlor pour *Arielle, fille des champs*. Selon toute vraisemblance l'association périclita à la fin des années 1930, lors de la Seconde guerre mondiale. Si l'on en croit un entrefilet du journal *Chantecler*, cette association ne remplissait guère les buts qu'elle s'était assignés : « Fondé par Mme Aurore Sand, le Club George Sand s'occupe beaucoup plus de Mme Aurore Sand que de George Sand. » ([non signé], « Le chic club », 17 juin 1934).

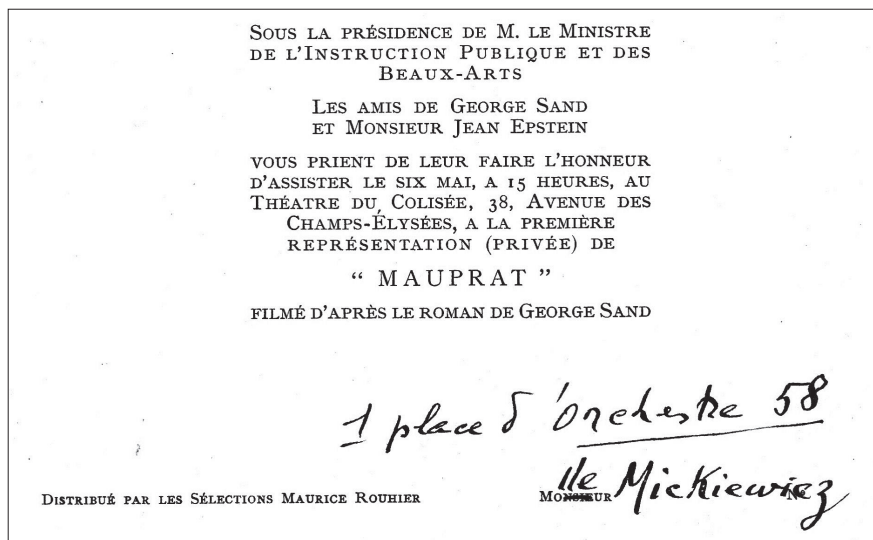
découvrit George Sand cinégraphiste, pourquoi faut-il, *bone Deus*, que les cinéastes qui ont réalisé la *Petite Fadette* et la *Mare au Diable* au septième art, aient tiré d'aussi superbes pauvretés. Souhaitons que *Mauprat* les rachète, *Mauprat* qui est bien le seul roman de George Sand dont on puisse espérer un bon film<sup>54</sup>.

Ces quelques lignes montrent combien le film de Jean Epstein était attendu par les sandiens. La sortie du film se fit l'année suivante. Ainsi, le 6 mai 1927, lors de la sortie du film en avant-première à Paris, c'est non seulement le réalisateur, mais aussi les Amis de George Sand qui conviaient de nombreux invités à une projection privée au Théâtre du Colisée. À cette occasion fut distribuée aux spectateurs une jolie plaquette-programme. Ce fascicule de quinze pages, édité par les bons soins de diffuseur Maurice Rouhier, est enrichi de quinze illustrations tirées du film. *Mauprat* fut aussi présenté en « quasi » avant-première en Berry, mais en la circonstance La Châtre, la sous-préfecture, fut abandonnée au profit de la préfecture de département de l'Indre, c'est-à-dire Châteauroux :

*Mauprat*, le film de M. Jean Epstein, a été présenté à l'Apollo les 27-28-29 mai dernier. Cette série de représentation, la première en province, avait été inaugurée le vendredi 27 par une soirée de gala sous le patronage des Amis de George Sand. Mme Aurore Lauth-Sand, répondant à l'invitation de notre directeur [Maurice Dau-ray] avait tenu à venir présider cette soirée. M. Hugues Lapaire, dans une très littéraire causerie, présenta le film. Il montra la différence d'état d'âme de George Sand écrivant *Indiana* et *Mauprat*, l'opposition entre les deux œuvres, preuve d'un apaisement après un rude orage intérieur. Très applaudi, M. Hugues Lapaire invita les assistants à se joindre à la Société des Amis de George Sand. Le film de *Mauprat*, riche en images locales et en belles scènes dramatiques a été fort goûté du public<sup>55</sup>.

54 « Le Cinquantenaire de George Sand à Paris (13 juin) », *Le Gargaillois*, juillet 1926, n° 16, p. 4. *A priori* le texte de ce discours serait conservé dans le fonds Dulac de la cinémathèque de Paris (DULAC 561-B58, 35 f. dactylographiées avec des annotations manuscrites).

55 « La vie berrichonne. *Mauprat* », *Le Gargaillois*, juin 1927, n° 27, p. 40. Pour ses projections, voir également « Une première à Châteauroux », *Le Gargaillois*, mai 1927, n° 26, p. 25.



Invitation pour la projection privée de Mauprat le 6 mai 1927 (coll. Claire Le Guillou).

La sortie de ce film s'inscrivait par ailleurs dans les célébrations organisées pour le « centenaire du Romantisme ». La *Revue Belge du Cinéma* signalait ce fait dans un article intitulé « *Mauprat* et la Comédie-Française » publié le 13 février 1927 :

La Comédie-Française promet de fêter brillamment le Centenaire du Romantisme. Il appartient à la Cinématographie française qui a trouvé dans les œuvres de ses grands écrivains une source inépuisable pour ses adaptations « écranesques », de donner à cette manifestation littéraire un éclatant témoignage de solidarité. C'est à cette fin que le groupe Fournier-Pathé Consortium envisage de se joindre à ce mouvement en sortant dans ces nombreux établissements parisiens une œuvre digne de cet événement. Les vues du puissant groupe semblent être sérieusement orientées sur *Mauprat* que Jean Epstein a tiré du célèbre roman de George Sand et magistralement interprété par Sandra Milowanoff, Maurice Schutz et Nino Costantini.

Delphine Gleizes commente ainsi le fait que l'on ait pu envisager d'associer *Mauprat* à ce centenaire :

Le Centenaire du Romantisme, fêté par la Comédie-Française en 1927, sous l'administration d'Emile Fabre, fit naturellement l'objet d'une instrumentalisation par le pouvoir. Dans un contexte politique troublé, les officiels du gouvernement, Edouard Henriot en tête, assistent aux premières représentations, comme pour mieux souligner dans la célébration l'acte fondateur que constituait pour la république et la pensée politique l'avènement du romantisme. Rien d'étonnant donc, dans ce contexte, que l'hypothèse d'annexer le *Mauprat* d'Epstein à cet événement ait été envisagée. De par son sujet – la lame de fond de la Révolution française – et de par l'auteur dont il s'inspirait – George Sand – il s'inscrivait parfaitement dans le discours de circonstance qui devait être tenu. Une célébration consensuelle donc, à laquelle participe un cinéma bon gré mal gré instrumentalisé<sup>56</sup>.

Ce fut également l'occasion pour Calmann-Lévy de tirer son épingle du jeu et de profiter de la célébrité du film pour donner un énième souffle à ce roman publié en 1837. La Bnf possède d'ailleurs dans ses fonds des affiches-réclames destinées à faire la promotion d'une nouvelle réédition. En voici le texte : « Cette célèbre œuvre de notre plus grande romancière française a inspiré à Jean Epstein sa splendide superproduction cinématographique. » La maison Calmann-Lévy ne se contenta pas de lancer une vaste campagne nationale, elle entendait faire de même dans certains pays francophones, et plus particulièrement en Belgique. La *Revue Belge du Cinéma*, dans un article intitulé « Autour de *Mauprat*. Vers un gros effort de publicité ? » également publié le 13 février 1927, s'en faisait l'écho :

Nous croyons savoir que l'éditeur du volume envisage avec le concessionnaire du film que Jean Epstein a tiré du célèbre roman avec le concours de Sandra Milowanoff et Maurice Schutz une entente pour effectuer en Belgique une puissante propagande simultanément sur le volume et sur le film, par la voie de 4 000 librairies et aubettes qui sont desservies par le puissant service de

---

56 Delphine Gleizes, « L'adaptation cinématographique : un événement littéraire à retardement », dans Corinne et Éric Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle ?* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 305.

la librairie et des publications. Si les négociations sont appelées à devoir aboutir nous assisterons là à une publicité énorme dont les exploitants cinématographiques sont appelés en premier lieu à devoir bénéficier.

Les exploitants cinématographiques ne furent peut-être pas les seuls à en bénéficier. Il serait donc intéressant d'avoir accès aux chiffres de ventes de Calmann-Lévy pour *Mauprat* à la fin de ces années 1920.

### ***Conclusion... provisoire***

En définitive, le cinéma sandien – et tout spécialement le cinéma muet – constitue une espèce de *terra incognita*, un domaine vierge de tout visionnage ou presque. Il ne faudrait pas seulement retrouver un titre de film, ni les articles consacrés à sa sortie, mais surtout savoir où il est conservé et avoir la possibilité d'en obtenir une copie. Il serait également nécessaire que les milieux sandiens aient à l'esprit que de telles productions existent. Les publications de Jo Vareille, de Gérard Coulon ou d'Anne-Marie Baron sont demeurées trop confidentielles. C'est ainsi que Georges Buisson pouvait confier en toute bonne foi à Maud Brunaud pour son livre *Le Berry à l'affiche* que « le cinéma n'existe pas pour George Sand. Balzac ou Maupassant sont des auteurs très appréciés des cinéastes. Beaucoup de leurs romans ont été adaptés sur petit ou cran écran. George Sand, elle, n'est pas même considérée comme un auteur majeur. [...] Les grands réalisateurs ne lui manifestent aucun intérêt. C'est une véritable injustice. » Maud Brunaud poursuivait son propos en commentant les dires de l'ancien conservateur du domaine de Nohant : « Après une recherche approfondie, force est de constater que M. Buisson a raison. Si le premier long-métrage tourné en Berry – c'était en 1921 – est une adaptation de *La Petite Fadette*, le cinéma s'est révélé très peu touché par le caractère ou les romans de *La Bonne Dame de Nohant*<sup>57</sup>. » En réalité, une recherche approfondie aurait mené l'auteur du *Berry à l'affiche* à quelques découvertes. Une telle recherche, qui n'est pas loin de s'apparenter à une quête, a quelque chose d'excitant, mais elle permettrait surtout d'envisager la réception de George Sand au début du XX<sup>e</sup> siècle sous un jour nouveau.

Il faudrait partir du principe qu'il n'est guère envisageable de travail en esthétique de la réception au XXI<sup>e</sup> siècle sans prendre en considération le cinéma.

---

57 Maud Brunaud, *Le Berry à l'affiche*, Romorantin, Communication-Presses-Édition, 2011, p. 108.



Dès lors, en partant de ce postulat, il est possible d'avancer quelques éléments de conclusion et de formuler quelques interrogations. À l'heure où le biopic règne en maître, on peut être surpris par le fait qu'aucun cinéaste du muet ne se soit emparé réellement de la vie de la romancière, alors même qu'elle était (et est encore) jugée extrêmement romanesque et que d'aucuns n'hésitaient pas à prétendre que son existence était son meilleur roman. Anne-Marie Baron donne trois raisons qui expliquent l'engouement cinématographique actuel pour l'existence de la romancière :

La première raison du succès de ses biographies est sans doute à chercher du côté romanesque. Une vie sociale hors normes, une grande indépendance, des amours tumultueuses, une carrière littéraire et politique brillante font de George Sand une véritable héroïne de roman-feuilleton, d'autant plus intéressante qu'elle a réussi à transformer une enfance malheureuse en une vie réussie au-delà de toute espérance. Voilà de quoi fournir au public des salles obscures des images identificatoires de choix. La seconde raison est sociale, c'est son caractère précurseur. Elle incarne avant la lettre la femme moderne du XX<sup>e</sup> siècle, qui se réalise mieux dans ses actes et ses œuvres que dans ses rôles d'épouse et de mère. Le fait est qu'elle ait aussi été une mère attentive la rend encore plus actuelle et conforme au modèle de la *superwoman* des années 2000, qui se veut à la fois *career-woman*, mère de famille et *sex-symbol*. La femme d'aujourd'hui se reconnaît en elle. Enfin, la troisième raison est d'ordre historique et culturel : elle a côtoyé tout ce qui comptait au XIX<sup>e</sup> siècle comme hommes d'exception, en littérature, en musique, en peinture et en politique, et a été l'égale des plus grands. Quelle plus belle affiche peut-on imaginer que de réunir Balzac, Flaubert, Chopin, Delacroix, Pierre Leroux<sup>58</sup> ?

Justement l'affiche était beaucoup trop « belle » pour les réalisateurs des trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. L'aspect scandaleux et polémique de sa vie pouvait assurément paraître rédhibitoire. Porter à l'écran une femme émancipée, incarnant les valeurs du socialisme, avait, selon toute vraisemblance, de quoi effrayer les producteurs et les distributeurs. On peut également être surpris par le fait que les œuvres de la romancière aient

---

58 Anne-Marie Baron, *Romans français du XIX<sup>e</sup> siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008, p. 60.

finalement été si peu adaptées à l'écran, alors même que les réalisateurs avaient une certaine propension à réaliser des adaptations littéraires et que les œuvres d'Hugo<sup>59</sup> ou de Balzac furent très tôt et très largement adaptées au cinéma. Le nombre d'adaptations est en réalité un bon indice de la postérité littéraire d'un auteur. Or, en France, les adaptations de l'œuvre de Sand furent non seulement tardives, mais également peu nombreuses. *A priori*, cela correspond à l'état de son lectorat. Ainsi, seulement onze ans après la mort de la romancière, Elme Caro, pour ouvrir son livre consacré à la romancière, faisait le constat suivant :

« On ne lit plus George Sand », nous dit-on. Soit ; mais, ne fût-ce que pour l'honneur de la langue française, on reviendra, nous le croyons, sinon à toute l'œuvre, du moins à une partie de cette œuvre épurée par le temps, triée avec soin par le goût public, supérieure aux vicissitudes et aux caprices de l'opinion<sup>60</sup>.

Le propos est identique sous la plume du tristement célèbre Édouard Drumont qui, quant à lui, clôt son chapitre consacré à George Sand dans *Les Tréteaux du succès. Figures de bronze ou statues de neige* en s'interrogeant sur la réception de son œuvre au XX<sup>e</sup> siècle :

Que restera-t-il de George Sand en 1950 ? Je vois ses romans alors dans une bibliothèque de province. Quelque visiteur furetant dans les rayons, cherchant un ouvrage pour l'aider à s'endormir, prend un volume au hasard ; il est saisi par ce parfum particulier aux vieux livres, il retrouve peut-être quelque feuille desséchée mises en guise de signet, et il est à la fois surpris et ravi de ce rococo demeuré jeune par endroits<sup>61</sup>...

De fait, sa visibilité cinématographique renvoie à sa vitalité littéraire posthume. George Sand n'était pas considérée à cette époque comme un des auteurs majeurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Une affiche Pathé sortie dans l'entre deux guerres en dit là-dessus plus qu'un long discours. Dix médaillons d'écrivain

59 Voir par exemple Mireille Gamel et Michel Serceau (dir.), *Le Victor Hugo des cinéastes*, Condé-sur-Noireau, CinémAction, 2006.

60 Elme-Marie Caro, *George Sand*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1904, 3<sup>e</sup> édition, p. 5.

61 Édouard Drumont, *Les Tréteaux du succès. Figures de bronze ou statues de neige*, Paris, Ernest Flammarion, 1900, p. 98.

sont représentés sous le titre suivant : « Tous les chefs-d'œuvre. Les meilleurs auteurs. Les plus grands artistes au cinématographe. » Le futur spectateur pouvaient alors contempler le visage de Dante, Shakespeare, Goethe, Schiller, Dickens, Tolstoï, Hugo, Balzac, Dumas et Zola<sup>62</sup>. George Sand n'y figure pas. Les choses semblent avoir été quelque peu différentes hors de France. Il apparaît nettement que ses œuvres intéressèrent en premier lieu des réalisateurs étrangers, américains notamment. Mais, il faut noter que les adaptations étrangères des romans sandiens ne bénéficièrent pas de diffusion en France. Jules Bertaut pouvait ainsi écrire en 1921 que *La Petite Fadette* de Chaplin-Adam était la première transposition d'une œuvre de la romancière. Finalement, et quel que soit le continent, seuls ses romans champêtres sont réellement demeurés vivaces dans l'esprit des lecteurs de ce premier quart du XX<sup>e</sup> siècle. Il y a à cela plusieurs explications. Le cinéma, art commercial, était enclin à choisir des œuvres célèbres, susceptibles d'attirer un large public. Tel le avait été la démarche de Raphaël Adam et de Pierre Caron. À cette époque, les gens qui fréquentaient les salles obscures étaient essentiellement des citadins, ce qui explique un certain engouement pour un « cinéma paysan », qui les renvoyait soit à leur origine rurale, soit à un certain « exotisme<sup>63</sup> ». De plus, ce genre de productions s'inscrivait dans le contexte idéologique du « relèvement de la France » et de « l'esprit français », que devait illustrer le cinéma national. Ce type de romans offraient en outre aux réalisateurs des perspectives esthétiques intéressantes, les obligeant à jouer entre les intérieurs et les extérieurs et à donner corps aux paysages si bien décrits par George Sand.

Quant à savoir si l'œuvre de la romancière possède une dimension cinématographique, le chroniqueur de la rubrique « Les films de la semaine » de la revue *Cinémagazine* répondait à cette question le 3 juin 1927 :

Peu nombreux sont les cinégraphistes qui aient entrepris de réaliser des romans de Georges [*sic*] Sand. Nous avons applaudi déjà à l'écran *La Petite Fadette* et *La Mare au Diable*, mais ces comédies pastorales étaient, parmi l'œuvre de la châtelaine de Nohant, les plus faciles à adapter, celles où le public pouvait à la fois être ému par l'action romanesque et charmée par la beauté des paysages.

62 Michel Marie, *Le Cinéma muet*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 76.

63 Voir à ce sujet, Christian Bosséno (dir.), *Cinéma paysans*, Paris, L'Harmattan, 1981 et Guy Hennebelle et Marcel Oms (dir.), *Champs-contrechamps : le cinéma rural en Europe*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.

Plus arides était, à la lecture, *Mauprat*, sujet romantique au plus haut point.

Si l'on en croit ce critique et si l'on prend en considération le peu de films tirés de ses œuvres, il faudrait inévitablement conclure que l'écriture de la romancière n'était pas assez cinématographique. En revanche, d'autres, comme Edmond Eparaud ou Lucien Wahl, percevaient chez la romancière une tendance à l'écriture cinématographique :

On sait que quelques esprits novateurs ont préconisé la composition de scénarios destinés à se fondre, pour ainsi dire, avec de la musique déjà connue. André Obey a imaginé de véritables accompagnements visuels pour du Debussy entre autres, précisant ce que seraient les images, mesure par mesure. Or, notre excellent confrère a un devancier ou plutôt une devancière. J'étonnerai tous mes lecteurs, comme je le fus moi-même en m'en apercevant, quand je leur dirai que George Sand a rédigé un scénario cinématographique complet – essentiellement visuel. En effet, dans les pages posthumes que Mme Aurore Sand vient de publier, je viens de lire, précédées de la date « 6 avril 1833 », sept pages bien pleines qui ne laissent aucun doute à cet égard. Elles commencent par ces mots : « Voici la vision que j'ai eue pendant la Neuvième Symphonie de Beethoven ». Suit un scénario minutieux, parfait, que je défie n'importe quel cinématographe de mieux préciser. Faute de place, je n'en citerai que peu de phrases ; elles suffiront à vous convaincre. Ceci : « ... D'abord, j'ai vu une plainte immense, absolument vide et sans accidents, c'était une bruyère, je crois, un sol aride sans troupeaux et sans hommes. J'étais couché par terre et brisé de fatigue. J'essayais d'abord, mais en vain, de me lever, mais peu à peu je me mis sur mes genoux, puis je me trouvais debout et la face levée vers le ciel. Le ciel était sombre au-dessus de ma tête. Il y avait de la brume partout... » Etc. etc. Plus loin : « ... Mais à mesure que je fuyais plus rapide vers les lueurs trompeuses, les horizons reculaient leur vaste enceinte. Les lueurs s'éteignaient quand je croyais les atteindre et reparaissaient bien loin perdues dans un vague sans bornes... » Le scénario, que je ne puis résumer, indique une suite coordonnée d'images toujours mouvantes où l'auditeur de Beethoven se voit lutter désespérément contre les puissances naturelles qui font de lui un esclave, puis redevenir libre, s'élevant vers un air pur,

vers le ciel. La variété des impressions ordonnées par les tableaux féériques y est surprenante et George Sand même y semble jouer avec le noir et le blanc. Que dis-je, « semble » ? Elle indique le noir qui enveloppe le personnage central et qui se dissipe ensuite, elle note les étoiles bleuâtres, les pénombres et les ombres, les luminosités, toutes les nuances d'éclairage. Cette symphonie visuelle – car c'en est une – obéit à la symphonie musicale, car George Sand, qui ne peut lui donner une fin telle que nos habitudes le désirent, écrit avec probité ces dernières lignes : « Le ciel s'entrouvit et j'entendis la voix d'En Haut qui disait : "Venez, mes frères, entrez dans le repos", mais je ne vis rien, car la symphonie finissait. » Et je suis bien sûr que, si quelque cinégraphiste osait traduire exactement au cinéma le scénario de la romantique et claire George Sand, de nombreux spectateurs crieraient au dadaïsme, au non-sens où à la fumisterie. George Sand serait considérée aujourd'hui comme une scénariste d'écran trop avancée<sup>64</sup> !

George Sand dadaïste ! Faute de reprendre à notre compte la conclusion de Lucien Wahl, nous nous contenterons de souligner que toutes les adaptations furent réalisées par des cinéastes non pas avant-gardistes mais qui jouissaient en leur temps d'une jolie notoriété, pour ne pas dire célébrité, dans leur pays respectif. Les acteurs en question étaient aussi des vedettes ou tout au moins de acteurs reconnus du cinéma muet. Ces films ne peuvent donc pas être qualifiés de productions de seconde zone. Ils furent commentés à leur sortie, voire salués par la critique. Certains obtinrent même un beau succès commercial, susceptible peut-être d'inciter les spectateurs à la lecture. Il faudrait maintenant aborder les années 1930 et étudier le cinéma parlant, ainsi que les productions télévisuelles. Mais cela est en quelque sorte une autre histoire, qu'il est nécessaire de poursuivre en d'autres pages.

CLAIRE LE GUILLOU

---

<sup>64</sup> Lucien Wahl, « Un scénario cinématographique de George Sand », *Cinémagazine*, 4 juin 1926. Signalons que cet article fut commenté dans un article intitulé « Un scénario de George Sand » publié dans *L'Humanité* du 11 juin 1926, p. 4.



# Recessions



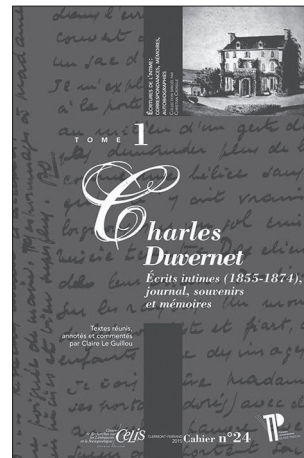


# Éditions

**Charles Duvernet, *Écrits intimes (1855-1874)***  
*Journal, souvenirs et mémoires*, textes réunis,  
annotés et commentés par Claire Le Guillou,  
CELIS, Cahier n°24, Presses universitaires  
Blaise Pascal, 2015, 2 tomes, 954 p., 35 € les  
deux tomes. Ouvrage publié avec l'aide de  
l'Association *Les Amis de George Sand*.

Les familiers de George Sand rencontrent très souvent, dans sa correspondance, ses agendas comme dans son autobiographie Charles Duvernet, qui fut un ami très proche, jusqu'à sa disparition en 1874. Mais que connaît-on de cet homme sinon l'image que nous en donne son amie dans ces œuvres ? Fut-il seulement ce propriétaire terrien, soucieux de préserver et d'agrandir ce qu'il avait reçu de son père ? ou encore un ami à qui Sand s'adresse fréquemment – ses lettres adressées au couple Duvernet viennent, en nombre, immédiatement après celles adressées à son fils – mais dont on ne connaît que rarement les réponses ? Pourtant cet homme a laissé derrière lui des documents rédigés tout au long de sa vie dont on trouve quelques fragments cités par George Lubin et utilisés par les historiens de la période dans laquelle il vécut.

Les documents retrouvés à La Châtre se composent de huit textes que Claire Le Guillou baptise « récits » et choisit de présenter dans un ordre



chronologique en dépit de certains chevauchements comme elle s'en explique en présentant ces textes (15-65). Charles Duvernet commença à écrire ces cahiers en 1855 puis les dicta, en raison d'une cécité qui deviendra totale à partir de 1858. Tout d'abord un *Journal* (1855 à 1858), puis *Souvenirs de ma vie* qui couvrent la période 1820-1863. Viennent ensuite : *Ma vie politique, Souvenirs et études 1866, Le Coudray* qui retrace l'histoire de son domaine, *George Sand. Son séjour. Octobre 1870, Quelques pages sur les événements de 1870 et 1871* et enfin, ultime écrit, *Mes dernières volontés*, dicté en 1873 un an avant sa disparition. Lorsque que l'on saura que ces documents n'étaient destinés qu'à sa descendance, on comprend, dès lors, pourquoi Claire Le Guillou a préféré ce titre *Écrits intimes* à tout autre.

Ce très riche ensemble nous fait approcher la personnalité et connaître les réactions d'un homme ayant vécu les fractures que furent les révolutions, 1830, 1848, le coup d'état de 1851, les changements de régime, monarchie, République et un Second Empire disparu avec la capitulation de Sedan pour faire place à une nouvelle République, la Troisième, menacée par les prétendants monarchistes avant de l'être par les événements tragiques de la Commune.

Pourtant il se présente comme un homme qui ne fait pas de politique. Ce n'est pas pour autant qu'il la délaisse. Le cens qu'il acquitte pour les biens qu'il a hérités de son père le fait électeur durant la monarchie de juillet et, compte tenu du faible nombre des électeurs – de l'ordre de 200 dans chaque circonscription de l'Indre – il devient un personnage dont les candidats à la députation sollicitent le suffrage. Il nous entretient dès lors des manœuvres, souvent douteuses, des uns et des autres au plan local pour obtenir son soutien ; comme celles du maire de la Châtre, Delavau, qu'il nous présente comme un opportuniste prêt à toutes les compromissions pour conserver sa place de maire puis de député de l'arrondissement de La Châtre, au point d'utiliser le curé comme agent électoral. Il s'agit là d'une contribution importante à la connaissance d'un moment d'histoire régionale encore insuffisamment étudié. Republicain convaincu, Charles Duvernet et ses amis, Fleury, Planet et d'autres, rallient très tôt et avec enthousiasme l'avocat républicain Michel de Bourges et l'accompagnent dans ces mouvements d'opposition à la monarchie censitaire que furent les premiers banquets démocrates, à La Châtre, à Guéret et jusqu'à Limoges. Son témoignage, ici, apparaît d'autant plus intéressant qu'il complète et authentifie une lettre, encore inédite, de Planet qui, un peu plus tard, confiait à Michel, au nom de ses amis, leur déception de le voir, à la suite d'échecs électoraux répétés, renoncer à une action politique

qu'ils avaient soutenue avec foi. En mars 1848 il accompagnera George Sand à l'Hôtel de ville de Paris, le jour où elle obtiendra du gouvernement provisoire l'annulation du décret qui nommait le même Michel commissaire de la République pour le département du Cher. Là encore le récit qu'il donne de cette intervention, niée publiquement par Sand, est très précieux pour la connaissance des faits. De même les détails inédits qu'il nous donne à propos des journaux lancés avec ses amis berrichons et le soutien de Sand, *L'Eclaireur de l'Indre* en 1844 puis l'éphémère *Travailleur de l'Indre* en 1849, victime immédiate de la réaction. Aux débuts de la deuxième République il témoigne de la difficulté d'occuper des fonctions officielles lorsque l'on se revendique comme républicain. La réaction locale en effet, tant à La Châtre où il est nommé sous-commissaire qu'à Ribérac où il sera responsable de la Recette du département de la Dordogne, le harcèle au point de l'obliger à renoncer à ces responsabilités. Il se retire alors de toute action politique sans pour autant renoncer à ses idées. Au lendemain du coup d'Etat de décembre 1851 il ne sera pas inquiété mais aidera ses amis en difficulté à s'exiler pour éviter d'être arrêtés.

Dès lors il revient à ses passions, le théâtre et l'écriture, et ces documents sont riches en informations inédites sur ces domaines : les activités de son propre théâtre, sa participation à celui de Nohant, l'enthousiasme qui préside à la création continue de ces spectacles, mais aussi son travail de romancier, sans doute non reconnu, mais cependant parfois publié. Sa cécité, complète depuis 1856, ne l'empêche pas de poursuivre ses activités d'homme de lettres et de diariste en dictant, jusqu'à sa mort survenue en 1874, récits et pensées à un intermédiaire.

L'intérêt de ces documents porte également sur la qualité des rapports entretenus continûment de 1828 à 1874 avec son amie et voisine. Outre des relations de voisinage et leur collaboration en matière de théâtre – il arrive aux époux Duvernet de séjourner plusieurs jours à Nohant pour la mise au point d'une représentation basée sur un argument de Sand mais développée par les comédiens eux-mêmes – il participe à la vie de son amie, fréquente ses proches et ses invités. Ainsi disposons-nous d'une série de tableaux et de jugements généralement positifs car il parle peu de ceux qu'il n'apprécie pas. Il préfère Augustine Brault à Solange, reste critique vis-à-vis de Maurice à qui il reproche une attitude jugée pour le moins complaisante et intéressée sous l'Empire, admire Louis Blanc et Edgar Quinet, se montre ébloui par le talent de Pauline Viardot. Toutefois, bien qu'il lui accorde un certain talent,

il n'éprouve aucune estime pour Leroux, notant vers 1843 : « Je n'ai jamais eu qu'une triste opinion sur l'homme et sa moralité. » (I, 154)

Cependant George Sand, qu'il admire sincèrement, reste le personnage central de ses écrits : admiration et amitié qui n'interdisent pas un jugement parfois critique. Ainsi lorsqu'il relate le séjour de Sand et de sa famille en octobre 1870 dans sa maison castraise alors qu'une épidémie de variole l'a éloignée de Nohant. Ce récit se montre particulièrement riche d'informations, mais aussi chargé d'émotion : Duvernet, aveugle, causant avec son amie chaque soir au coin du feu, alors que les autres convives se sont retirés, des événements dramatiques qu'ils vivent alors – les Prussiens ne sont pas si loin –, de leurs « appréhensions » mais aussi de leurs « espoirs », des personnages rencontrés et fréquentés tout au long de leur vie. La religion et la politique ne sont pas de reste car, comme elle, il est anticlérical, laïc et républicain. Aussi est-il intéressant de noter ses réactions, quelques mois plus tard, lorsque son amie publiera le *Journal d'un Voyageur pendant la guerre*, où elle maltraite sans ménagement Gambetta et sa guerre à outrance, avant de présenter sous un jour peu favorable, sans toutefois le citer nommément, leur ami commun Alphonse Fleury. Il en fera le reproche à George Sand et évitera, dès lors, toute discussion politique avec son amie, alors que Fleury refusera désormais de la rencontrer. Ces réactions contribueront certainement, avec d'autres comme celle de Flaubert, à la publication des *Lettres à un(e) ami(e)* quelques mois plus tard où elle voulut rétablir sa vérité républicaine.

Cet ensemble de récits, commentaires et portraits de contemporains sont d'autant plus intéressants qu'ils émanent d'un homme dont il est difficile de suspecter la sincérité, un honnête homme qui raconte sans jamais se mettre en avant et les destinait, pour l'essentiel, à ses seuls descendants.

Tout au long de cet ouvrage Claire Le Guillou commente, explique, rectifie au besoin les erreurs de dates commises par l'auteur, croise ses récits et prises de positions avec ceux exprimés par d'autres témoins comme Sand elle-même ou encore Frédéric Girerd, dont Jérôme Lequime a publié il y a quelques années les écrits, mais qui disparut en 1859. Aussi la *Correspondance* comme les *Agendas* tenus par George Sand sont-ils précieux dans ce domaine. De nombreux encarts développent et replacent les événements évoqués dans le cadre de leur apparition. Certains sont de véritables études comme celui qui retrace la création de *L'Éclairteur de l'Indre* à laquelle Duvernet a participé. (I, 271-279). Ou encore « De l'éducation des demoiselles à La Châtre » (I, 362-364), « Clubs et sociétés secrètes en Berry », (I 337-338). Pour n'en citer que trois sur près de quatre-vingt.

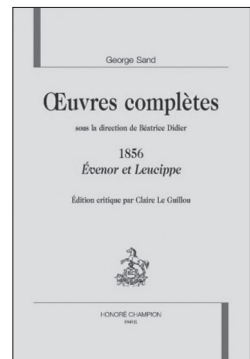
Le second tome de cet ouvrage comprend tout d'abord l'impressionnant appareil critique : 979 notes (II, 475-646). Ces notes, outre commentaires et précisions apportés aux événements, aux personnages cités par Duvernet, contiennent également de très nombreuses références bibliographiques qui feront le miel des chercheurs désireux d'approfondir tant la personnalité de l'honnête homme que fut Charles Duvernet et les rapports entretenus avec son amie que l'histoire berrichonne. Suivent des annexes : généalogie des familles des époux Duvernet, quelques correspondances, en particulier plusieurs lettres d'Alphonse Fleury à son ami, qui éclairent les sentiments de Fleury vis-à-vis de George Sand (II, 692-695), une bibliographie des œuvres de Duvernet, publiées comme inédites, qui confirme bien son activité d'écrivain. Enfin Claire Le Guillou a eu l'heureuse idée d'y ajouter un index très précieux des familiers et des fréquentations de Charles Duvernet qui complète et enrichit celui fourni en son temps par George Lubin dans son édition de la *Correspondance*.

En bref, cet ouvrage fera date et servira désormais de référence, non seulement aux familiers de George Sand mais plus généralement à tous ceux qui s'intéressent à cette époque si troublée. En écrivant son avant-propos Claire Le Guillou affichait son ambition : « Mon souhait en publiant ces *Écrits intimes* est de faire définitivement sortir de l'ombre ce fidèle ami de George Sand. » (I, 14). Cet objectif est largement dépassé car de cette « mosaïque autobiographique » (I, 19) Claire Le Guillou construit ici une biographie de Charles Duvernet et, par là, contribue à nourrir celle de George Sand.

BERNARD HAMON

**George Sand, Œuvres complètes, 1856, sous la direction de Béatrice Didier, *Évenor et Leucippe*, édition établie et présentée par Claire Le Guillou, Paris, Honoré Champion, 2016, 368 p., 65 €.**

« Œuvre particulièrement méconnue et foncièrement marginale dans le vaste corpus sandien » (p. 7), *Évenor et Leucippe* a connu une bien maigre fortune éditoriale et critique. Aucune présentation scientifique n'en ayant jamais accompagné les rares rééditions, c'est en véritable pionnière que Claire Le Guillou a abordé ce texte encore largement inexploré. Son travail d'édition critique, riche et précis, permet



d'appréhender plus sereinement un livre dont elle souligne à juste titre la déconcertante singularité.

*Évenor et Leucippe*, également intitulé *Les Amours de l'âge d'or*, n'est de l'aveu de leur auteure « ni une histoire, ni un roman, ni un poème proprement dit » (p. 27). À mi-chemin entre une œuvre d'imagination et une œuvre d'analyse scientifique et philosophique, cette fiction – nous adoptons le terme que Claire Le Guillou a jugé le moins mauvais pour « poser une étiquette sur cette œuvre » (p. 9) – est une vaste réécriture génésiaque. Dans une « Introduction » (p. 29-62) largement nourrie de la lecture de *Terre et Ciel* (1854), cosmogonie de Jean Reynaud, George Sand livre un récit de l'origine et de l'évolution du monde, des espèces et de l'homme. Les questions débattues, tout en s'inscrivant de plain-pied dans les débats épistémologique et théologique contemporains (les théories transformistes, le préadamisme, la perfectibilité), rejoignent une réflexion plus récurrente chez la romancière, qui oppose le positivisme scientifique et la vérité des faits aux rêveries et à la vérité d'induction. En l'absence de preuves scientifiques, George Sand s'emploie en effet à « remonter par la conscience » (p. 44) jusqu'aux origines de l'humanité, à « rentr[er] par l'imagination » (p. 46) dans un mythique âge d'or. Elle présente ainsi l'histoire d'Évenor et Leucippe et des premières sociétés comme le résultat d'« inductions romanesques » (p. 27) possible parmi d'autres, et dont la vérité, comme celle de tout grand mythe, réside moins dans la forme que dans l'esprit. La fable proprement dite (p. 63-202), émaillée de digressions plus ou moins spéculatives, s'apparente à un récit d'initiation au cours duquel la dive Téléia, dernière représentante d'une race antérieure aux hommes, transmet l'essence du message divin à Leucippe et à Évenor : l'Amour. Fort de la révélation divine, le couple-prêtre se voit investi de la mission d'évangéliser les hommes, parmi lesquels d'importantes dissensions sociales et politiques sèment déjà le trouble. Seul un petit nombre accepte la religion de l'Amour. Face à l'hostilité de leurs semblables, les détenteurs du nouvel évangile sont contraints de se réfugier dans l'Éden terrestre et de vivre en marge de l'humanité.

Le livre s'ouvre directement sur un commentaire (p. 7-24) de la fiction, Claire Le Guillou choisissant de reléguer la genèse de l'œuvre à la fin de l'ouvrage. Concise, cette présentation affronte d'abord le trouble générique qui fait d'*Évenor et Leucippe* une « œuvre inclassable » (p. 8), avant d'examiner l'« Introduction » et les multiples itinéraires de lecture qu'elle programme. La position de George Sand au sein du débat sur l'évolution qui oppose Cuvier à Geoffroy Saint-Hilaire est fort à propos explicitée : en optant pour

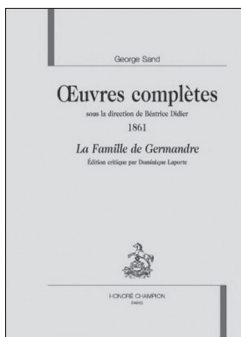
un « évolutionnisme réincarnatif » (p. 12) proche des théories (marginales) de Jean Reynaud, la romancière fait le choix d'une « théorie médiane » (p. 12) qui renvoie les tenants du fixisme et du transformisme dos à dos. La majorité du commentaire, savant et pertinent, porte sur la fable proprement dite, dont la géographie symbolique, l'onomastique et la structure sont étudiées. Le parcours initiatique des protagonistes et ses différentes étapes sont analysés à l'aide de Ballanche, ses *Essais de palingénésie sociale* innervant le texte à de nombreux niveaux. Le parcours s'achève par une brève mise en perspective de l'œuvre dans le corpus théologique sandien, et si nous sommes convaincu avec Claire Le Guillou qu'*Évenor et Leucippe* « éclaire d'un jour nouveau d'autres œuvres sandiennes » (p. 23), de futurs travaux doivent encore le démontrer. Le *Poème de Myrza* (1835), qualifié par Isabelle Hoog Naginski d'« improvisation sur les origines de l'espèce humaine » et de « Genèse au féminin » (*George Sand mythographe*, p. 89), appelle tout particulièrement une comparaison.

Le relevé des variantes impressionne par sa rigueur et sa précision. Soucieuse de « transcrire la réalité spatiale du manuscrit » (p. 205), Claire Le Guillou a mis au point un système de codage d'une douzaine de signes qui renseignent sur le degré de lisibilité des biffures, la strate de correction à laquelle elles appartiennent et leur localisation (ligne, interligne, marge). De longs fragments du manuscrit ainsi codé sont donnés à lire, suivant l'idée que le mouvement de l'écriture est mieux perceptible à l'échelle de la phrase ou du paragraphe. L'ampleur du relevé (p. 206-282) ne s'explique pas seulement par cette préférence pour de longues citations : les pages vierges de correction sont très rares et le manuscrit témoigne d'une relecture attentive (pour laquelle George Sand a recouru à Émile Aucante), de profonds remaniements et de larges réécritures. Ces choix aboutissent à une transposition quasi parfaite du manuscrit, mais rendent la lecture des variantes souvent difficile, d'autant plus que les autres volumes des *Œuvres complètes* n'ont pas adopté ce système de transcription : comme tout code, celui-ci exige un véritable effort de d'appropriation et de déchiffrement.

Sous le titre « Genèse et réception » (p. 283-355), Claire Le Guillou présente pour finir toutes les informations relatives à l'histoire du texte. À travers la correspondance et les agendas, les transformations successives de l'œuvre et les vicissitudes de la création sont révélées : *Évenor et Leucippe* devait constituer à l'origine le premier volume d'un ouvrage en dix parties, *Les Amants illustres*, dont chacune était censée livrer la biographie d'un couple d'amants fameux, depuis les premiers temps des hommes jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette œuvre commandée par l'éditeur Philippe Collier, trop ambitieuse, se limitera aux amants de l'âge d'or. Les influences et les sources de l'œuvre sont scrupuleusement

recensées, commentées et hiérarchisées ; précisons que les notes de bas de page les épinglaient déjà au fil du texte, témoignant d'une lecture serrée des ouvrages qui ont fourni à George Sand sa matière historique, philosophique et scientifique. La figure de Pierre Leroux ayant rapidement occulté celle de Jean Reynaud dans la réception critique de l'œuvre, Claire Le Guillou fait le choix de ne pas revenir sur l'influence du philosophe de Boussac, par ailleurs mieux connue. Des influences plus anciennes, telles la pensée de Rousseau ou celle des saint-simoniens, avec lesquelles la fiction dialogue de près, sont identifiées sans faire l'objet de développements, laissant la voie ouverte à de futures études. L'histoire de la réception fait état du mauvais accueil du public et de la désertion de la critique : de rares exceptions près, l'œuvre fut longtemps jugée de manière « cruelle, mordante et ironique » (p. 324) ; elle ne fait l'objet d'une relative bienveillance que depuis sa redécouverte dans les années 1970. Cette rubrique est extrêmement documentée et fait office d'annexes, l'intégralité des entrefilets, articles et parties d'ouvrages portant sur l'œuvre ayant été publiés du vivant de l'auteur étant reproduits (et traduits, le cas échéant, de l'anglais ou de l'italien). La liste des éditions de l'œuvre témoigne d'un long abandon, et les récentes rééditions dont elle a fait l'objet (Hachette Livre BNF, 2013 ; éditions Paléo, 2014) traduisent bien plus selon nous la redécouverte de George Sand que celle d'*Évenor et Leucippe*. La bibliographie critique, quant à elle, apparaît sans surprise d'une grande pauvreté et atteste de la difficile réception de ce texte à propos duquel Claire Le Guillou préfère d'ailleurs mettre en garde ses futurs lecteurs : *Évenor et Leucippe* n'est pas un roman, « le lecteur doit donc se départir de toute attente romanesque lorsqu'il aborde cette œuvre et la lire pour ce qu'elle est : une théogonie, le livre d'une croyante, un "Évangile éternel". » (p. 327)

GUILLAUME MILET



***La Famille de Germandre*, édition critique par Dominique Laporte, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Honoré Champion, 2014, 320 p., 80 euros.**

*La Famille de Germandre* est un roman tout à fait original au regard du reste de l'œuvre sandienne. Il suffit d'un bref résumé pour s'en persuader. À la suite du décès du marquis Symphorien de Germandre,



tous ses héritiers se retrouvent au début du mois de juillet 1808 dans son château du Bourbonnais pour assister à la lecture de son testament. Mais, en la circonstance, hériter est loin d'être une simple formalité. Le « vieux sphinx » qu'était le marquis « avait emporté avec lui la plus terrible de ses énigmes, celle de sa succession ». Pour hériter, il faudra réussir à ouvrir une boîte surmontée d'un sphinx. En dépit de l'histoire particulièrement séduisante de cette œuvre, lors de sa parution, en 1861, la presse n'en dit mot ou presque et les sandiens ont jusqu'à maintenant fort peu étudié ce texte, exception faite toutefois de Dominique Laporte. Ainsi, la présente réédition n'est autre que la première réédition de *La Famille de Germandre* depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dominique Laporte a eu soin de signer une présentation de près de soixante pages. On peut regretter qu'à l'instar des autres éditeurs qui ont participé aux *Œuvres complètes* chez Champion, Dominique Laporte n'ait pas fait figurer de titres dans sa présentation, ce qui aurait assurément faciliter la lecture de son exposé riche et foisonnant. Son commentaire retrace dans un premier temps avec précision la genèse de ce roman. En spécialiste du théâtre, Dominique Laporte s'attache à souligner l'origine théâtrale de ce roman et à analyser les différentes tentatives sandiennes d'en faire à nouveau une pièce de théâtre. Il met ainsi tout spécialement en lumière « la relation de ce roman avec le genre théâtral de George Sand » et par voie de conséquence s'intéresse au problème de la « forme dialoguée ». Il décrypte ensuite le rôle de la nature et dégage les aspects initiatiques mis en scène dans cette œuvre. L'épreuve du sphinx, qui doit désigner l'heureux héritier, lui permet de poser le problème des rapports de la romancière avec la littérature scientifique. Il étudie finalement les enjeux de cette succession d'un point de vue politique, posant le problème de l'égalité et de la liberté, ainsi que celui de l'altérité entre aristocratie et paysannerie.

Dominique Laporte a très largement annoté *La Famille de Germandre*, trop, seraient tentés d'écrire certains. Il faut cependant avoir à l'esprit que lorsque l'on rédige la première édition critique d'une œuvre, il est légitime d'avoir le souci de l'exhaustivité. Cet élan explique assurément qu'en plusieurs endroits les notes puissent occuper les deux tiers de la page (voir p.72, p. 73, p. 75, p. 79 et p. 82). Si la longueur de ces notes parasite quelque peu la lecture, cela ne signifie pas pour autant qu'elles ne s'avéraient pas nécessaire. En revanche, faire figurer régulièrement en note la définition de certains termes, tel que le mot « manoir » (note 2, p. 67), n'était peut-être pas indispensable. L'établissement des variantes fait montre d'un travail tout autant scrupuleux que celui effectué pour l'annotation du texte. La remarque 4 consacrée aux contrefaçons donne en outre des informations intéressantes sur la diffusion

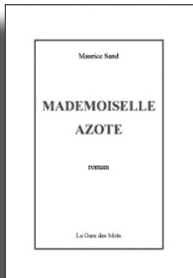
de l'œuvre de la romancière outre-Atlantique. Toujours désireux de fournir le travail le plus complet possible, Dominique Laporte a également conçu une partie documentaire, essentiellement constituée d'articles contemporains de *La Famille de Germandre* et empruntés pour l'essentiel à *L'Illustration*, au *Monde illustré* et au *Magasin pittoresque*. Ils viennent expliciter, illustrer ou contextualiser certains aspects du roman et de sa présentation.

Dans ce contexte, la bibliographie paraît curieusement peu fournie. Mais, connaissant la rigueur du travail de Dominique Laporte, il est difficile de penser qu'il a fait preuve ici d'incurie. Il omet cependant de signaler l'absence ou presque de réception de cette œuvre. Faute de faire figurer en bibliographie les deux seuls articles français consacrés à *La Famille de Germandre* lors de sa parution, il les reproduit dans ses « Documents » (p. 315). Dominique Laporte aurait pu ajouter toutefois le compte rendu du *North American Review*, publié en octobre 1862 (vol. 95, n° 197, p. 654). Indiquons *in fine* que Dominique Laporte est l'un des rares contributeurs des *Cœuvres complètes* à faire figurer une rubrique « traductions » dans sa bibliographie. Il signale deux traductions, l'une hongroise et l'autre japonaise. Ajoutons à cette liste, les éditions suivantes : *Die Familie von Germandre*, Wien, H. Markgraf & Comp., 1862, traduit en allemand par A. Scarneo ; *La Familia de Germandre*, Madrid, Centro general de administración, 1866, traduit en espagnol par D.- J.- F. Saenz de Urraca ; *The Germandre Family*, Philadelphie, G. Barrie & son, 1901, traduit en anglais par George Burnham Ives et *La Famiglia di Germandre*, Rome, Palombi, 1946, traduit par G. Bianchi. Cette initiative doit donc être saluée et elle mériterait d'être généralisée aux autres volumes des *Cœuvres complètes* de George Sand.

CLAIRE LE GUILLOU

**Solange Clésinger-Sand, Jacques Bruneau, Paris, L'Harmattan, 2013, 328 p., 26 euros.**

**Maurice Sand, Mademoiselle Azote, Sarzay, La Gare des Mots, 2014, 103 p., 15 euros.**



Depuis une vingtaine d'années, Maurice et Solange Sand ont suscité un certain intérêt. Plusieurs ouvrages en attestent : Bertrand Tillier, *Maurice Sand marionnettiste*, Tusson, Du Lérot, 1992 ; Bertrand Tillier, *Maurice Sand à « sa » conquête de l'édition*, Tusson,



Du Lérot, 1992 ; Bernadette Chovelon, *George Sand et Solange, Mère et fille*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1994 ; Michelle Tricot, *Solange, Fille de George Sand*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Christine Chambaz-Bertrand, *George Sand était leur mère*, Paris, Le Jardin d'essai, 2007 ; Christiane Sand et Sylvie Delaigue-Moins, *Maurice Sand, fils de George*, Vendœuvres-Paris, Lancosme éditeur et Éditions du Patrimoine, 2010. Dans le même temps, certaines de leurs œuvres ont bénéficié d'une réédition. Citons ainsi de Maurice Sand : *Le Théâtre des Marionnettes* (Paris, Les éditions Jeanne Laffitte, 1994) ; *Six mille lieues à toute vapeur* (Paris, Guénégaud, 2000) ; *Callirhoé* (Limoges, Les Ardents éditeurs, 2009) En 2014, vint le tour de *Mademoiselle Azote*.

Cette réédition est aussi le premier livre de la bibliothèque de La Gare des Mots, jeune maison d'édition berrichonne. La même année, La Gare des mots faisait également paraître l'opuscule qu'Alice Fleury, alias Henry Gréville, avait consacré à Maurice Sand (Versailles, Cerf et fils, 1889). En janvier 2015, un second volume a vu le jour. Il s'agit d'un ouvrage de Christophe Grandemange – par ailleurs directeur de la dite maison d'édition – consacré justement à Henry Gréville, dont le chapitre IX s'intitule « Les Marionnettes de Maurice Sand ». On doit également à Christophe Grandemange *Gabrielle Sand, un ange de sérénité* (Saint-Cyr-sur-Loire, Alan Sutton, 2008) ainsi qu'un volume d'iconographie sandienne destiné au grand public (Saint-Avertin, Alan Sutton, 2013). En la circonstance, il ne s'agit pas de discuter de la qualité littéraire de l'œuvre de Maurice Sand. À l'instar de *Callirhoé* et de *La Fille du singe* (Paris, Ollendorff, 1886), ce court roman atteste d'une certaine originalité et d'un goût très prononcé pour les sciences. Rééditer *Mademoiselle Azote* était en soi une excellente initiative. Cette parution offre aux Sandiens un texte qui n'est pas actuellement accessible sur Gallica, ni sur aucun autre support numérique. Malheureusement, cette réédition est une réédition « brute » qui ne bénéficie d'aucun appareil critique. Le lecteur n'y trouvera ni présentation, ni préface, ni postface, ni note. On ne peut donc émettre ici que de profonds regrets.

Il en va différemment pour la réédition – ou plutôt pour le *reprint* - de *Jacques Bruneau* de Solange Clésinger-Sand chez L'Harmattan en 2013. Sylvie Camet, professeure de littérature comparée à l'Université de Lorraine et spécialiste des familles d'écrivains, a pris soin de rédiger une préface de douze pages. La préfacière ne retrace pas l'existence de Solange Sand, et n'opte pas non plus pour une approche par trop « psycho-biographisante ». Elle souligne en revanche que cette œuvre pose bel et bien la question de la filiation, de la transmission et de l'éducation. Ce roman brosse en effet la vie de Maria Tasca, fille d'une célèbre cantatrice, et ses difficultés à exister à l'ombre de sa mère. Par ricochet,

se pose le problème de la réception de cette œuvre, immanquablement lue à la lumière de l'œuvre sandienne. Sylvie Camet retrace rapidement les relations entre Solange Sand et sa mère et le rôle joué par la romancière dans sa volonté d'écrire des romans et plus particulièrement celui-ci. Elle en conclut que « chaque ligne écrite par Solange Sand devient ainsi la marque d'une désobéissance. Fille d'écrivain, paradoxalement, elle se révolte dans l'écriture. » Sylvie Camet montre que, finalement, malgré son titre, « le vrai sujet [de ce roman] est d'être une femme qui tente de chanter, d'écrire, d'exister, et ne peut aller au bout de son vouloir parce qu'elle est une femme justement. » Et Solange Sand n'a en effet publié que deux romans. On attend dès lors tout naturellement que les éditions L'Harmattan rééditent, dans la collection « Les Introuvables », *Carl Robert*, dûment préfacé et peut-être même annoté.

CLAIRE LE GUILLOU

**George Sand, Œuvres complètes sous la direction de Béatrice Didier : Le Diable à Paris (1845-1846). Le Diable aux Champs (1857), édition critique établie par Jeanne Goldin, Paris, Honoré Champion, 2015.**

La présentation générale ouvrant ce volume recense les figures du diable qui traversent l'œuvre sandienne, de *Mouny-Robin* (1841) au *Drac* (1861), de *Consuelo* (1842) à *Mademoiselle la Quintinie* (1863). Démonologie fragmentée dont les facettes se regroupent autour de deux pôles : attrait de la merveilleosité d'une part, souvent teintée d'une poésie ancrée dans le terroir berrichon (*Légendes rustiques*), examen philosophique d'autre part, qui renvoie le diable et l'enfer au rang des fables inventées par les prêtres pour intimider et soumettre leurs ouailles. L'omniprésente créature reste pourtant insaisissable : « Oui, nous sommes de rudes métaphysiciens ! Nous ne pouvons pas seulement nous expliquer ce que c'est que le diable », dit *Le Diable aux Champs* (p. 531). Le lecteur se demandera ce qui incite à réunir en un seul volume celui des villes et celui des champs : coïncidence fortuite des titres ou véritable affinité d'inspiration ? Mais une première réponse émane de George Sand elle-même. Sollicitée par P.-J. Hetzel pour contribuer au *Diable à Paris* avec un texte bref – trop bref pour ses habitudes – qu'elle peine à livrer, elle lance : « Votre Paris me désespère [...]. Si vous faisiez *Le Diable aux champs*, je ne serais point embarrassée » (1844). Intuition d'un programme qui sera mis en œuvre à plus de dix ans d'intervalle, quoique dans un genre tout différent.

*Le Diable à Paris* désigne d'abord un recueil collectif et illustré, édité par Hetzel en livraisons d'abord (1844), puis en deux volumes (1845-1846) dont les collaborateurs (Nodier, Nerval, Balzac, etc.) traitent tous de « Paris et les Parisiens ». Comme Sand le fera observer, le statut de la publication est hybride : « en droit c'est un livre paraissant par livraisons », mais « chaque livraison n'est pas un recueil » (p. 44). Sans être un journal non plus, *Le Diable à Paris* relève en fait du journalisme littéraire : sujets d'actualité et plume légère sont de mise dans le projet éditorial. Si l'on excepte la réédition procurée par J. Seebacher en 2004 (éd. Mille et une nuits), les trois articles signés par Sand, souvent repris séparément pour compléter tel ou tel volume de ses œuvres, n'avaient plus été reproduits de façon groupée depuis 1857.

La tonalité satirique du premier article, *Coup d'œil général sur Paris*, manifeste la conscience sociale d'un écrivain que révoltent les inégalités régnant dans la « ville du luxe et de la misère » (p. 35) : « monstrueux contraste » à dénoncer entre deux sphères qui se partagent l'espace urbain, « ce monde d'oisifs qui marche dans l'or, dans la soie, dans la fourrure et dans la broderie » côtoyant « ces haillons vivants qu'on appelle la lie du peuple » (p. 30). Le deuxième article, *Les Mères de famille* dans le beau monde, prolonge cette veine satirique et la colore de burlesque : le regard acéré et le verbe caustique de l'auteur se concentrent sur un bal aristocratique, épinglant des mères vieillissantes, des filles maussades, des tantes ridicules dont le luxe vestimentaire rehausse la décrépitude et la laideur. Car les flétrissures de l'âge sont bien moindres que les ravages du mauvais goût qui s'applique vainement à les déguiser. Si l'artiste épris du beau véritable sait qu'« il n'y a rien de laid dans la nature » (p. 56), les gens du monde croient devoir la farder quand elle refuse de se plier à leurs normes étroites. Chacun peut méditer une leçon qui met l'art à la portée de tous : « Tout être humain est l'artiste de sa propre personne au moral et au physique » (p. 56).

Troisième des contributions sandiennes au recueil de Hetzel, *la Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris* rend compte de l'exposition montrée salle Valentino par le peintre américain George Catlin (1796-1872), venu en France avec son musée itinérant (toiles, objets) et en compagnie de douze Indiens Ioways. Ceux-ci furent reçus par Louis-Philippe et se produisirent devant les Parisiens avec leurs costumes et leurs danses. L'article écrit par Sand répond au succès populaire de l'exposition. Mais son point de vue se distingue par le refus du pittoresque gratuit et de l'exotisme facile : « Je ne suis pas journaliste, ni faiseur de réclames. J'ai besoin d'un côté sérieux pour écrire [...] », annonce-t-elle. Aussi va-t-elle se documenter pour « y voir clair

dans ce côté sérieux » (p. 67), visitant plusieurs fois la *Galerie indienne* du peintre, consultant non seulement le riche *Catalogue raisonné* de l'exposition et la Notice d'Alexandre Vattemare (impresario des Indiens), mais aussi les écrits issus des voyages de Catlin, plus « un grand ouvrage autre [...] sur ces mêmes races de sauvages » et vraisemblablement d'autres sources livresques (p. 70). De ses observations et de ses lectures où elle puise maints détails sur les mœurs de « ces peuplades dites sauvages, et qu'il faudrait plutôt désigner par le nom d'hommes primitifs » (p. 83), sortent les deux lettres composant l'article et adressées fictivement à Jules Néraud. La romancière s'y montre sensible au discours social et écologique de Catlin, à la nécessité de fixer par écrit la physionomie intellectuelle et morale de peuples « qui n'ont pas d'histoire » (p. 95) et menacés d'extinction. Les notes infrapaginales de J. Goldin, complétées par les annexes finales, constituent une somme érudite sur Catlin voyageur, peintre, ethnographe et collectionneur, sur l'exposition parisienne, ses sources américaines et sa réception française qu'illustrent d'autres articles (Gautier, Nerval, Baudelaire, Champfleury, et même un certain Raoul de Verneuil dont le ton badin contraste avec la gravité émue de Sand). Les variantes du manuscrit attestent le soin avec lequel elle élaborait son étude, consciente de son intérêt ethnologique, artistique et humain : à travers les ratures et les corrections J. Goldin repère une hésitation à décrire « les traits distinctifs de la race » (p. 128), une difficulté à « analyser l'esthétique étrange des dessins » (p. 129), le souci de justesse dans l'appréhension de l'altérité. Les éditions ultérieures ayant coupé dans certaines notes rédigées par Sand, J. Goldin voit confirmé son choix d'opter pour la version originale de ces textes plutôt que pour la dernière publiée du vivant de l'auteur (p. 21).

Changement d'époque, de contexte et de registre d'écriture avec *Le Diable aux Champs*, composé à l'automne 1851, publié en 1855 dans la *Revue de Paris* avant d'être repris en volume en 1857. Le texte final garde la forme d'abord annoncée, « une espèce de comédie monstre ou roman dialogué », mais son contenu a été remanié dans l'intervalle. Sand voulait écrire un « roman d'actualité » situé en 1851, mais l'actualité politique bouscule son projet : après le coup d'Etat inaugurant le second Empire, « des lois nouvelles ont réglé les attributions de la presse » (p. 567) et entravent sa liberté d'expression. Une passionnante préface qu'elle laissa inédite montre l'ambition initiale d'un « ouvrage frivole », mais non dénué de « valeur historique » puisque Sand s'y proposait d'« écrire pour ainsi dire sous la dictée de son siècle » (p. 568), de recueillir les idées en circulation dans toutes les

couches de la société sur trois sujets majeurs - propriété, famille, religion. Or la voici contrainte à se censurer, et jusqu'au dernier moment elle va retoucher son manuscrit. Confrontant celui-ci et le texte édité, J. Goldin repère les endroits où l'écrivain émousse ses piques anticatholiques et anticléricales (p. 217-221). Tâtonnements similaires sur les questions socio-politiques (p. 223-227) : elle rature, raccourcit, édulcore. La transcription des variantes faite par J. Goldin (p. 561-594), d'autant plus délicate qu'il y eut plusieurs campagnes de correction et que la pagination du manuscrit n'est pas homogène, offre un modèle d'exigence, tant dans l'établissement des procédures que dans le commentaire qui accompagne pas à pas ce relevé. Ayant dû faire des choix, J. Goldin qualifie modestement cette transcription d'« incomplète et imparfaite », alors qu'elle livre une foule de données permettant d'observer « le travail d'écriture longtemps mésestimé de George Sand » (p. 566). Son analyse des variantes de ponctuation, problème récurrent dans l'édition sandienne, lui permet d'observer que l'auteur du manuscrit privilégie la fluidité et la vitesse du discours, alors que les protes (revue, éditions en volume) tendent plutôt à souligner ses articulations logiques ou syntaxiques. Sand note les dialogues comme s'ils devaient être entendus plutôt que lus et ponctue au gré de l'intonation qu'elle a en tête : ceci renforce la composante théâtrale du roman, que la présentation de l'éditrice explore au niveau du découpage, du langage et des thèmes.

La division des scènes fait ainsi l'objet d'une étude minutieuse (p. 238-241) détectant les facteurs qui jouent sur l'arbitrage entre scènes et tableaux, et mettant en évidence le « travail de liaison » (p. 241) fourni pour renforcer la cohésion de la structure : vu le grand nombre des personnages et la disparate des sujets abordés, endiguer le risque d'éparpillement s'impose à l'écrivain comme une nécessité. Le diable du titre trouve ici l'une de ses justifications, puisqu'il assure un « lien ludique » (p. 199) entre les matériaux remués par Sand. On hésite à qualifier de « petit roman » (p. 256) un texte si foisonnant d'idées, si fertile en variétés linguistiques (J. Goldin passe cet aspect au crible, notamment tout ce qui concerne le parler berrichon) et en trouvailles scéniques, tels les chœurs d'animaux concluant chaque partie ou le dialogue des marionnettes pendues au mur (p. 556-558). Le théâtre est enfin un thème majeur de cette œuvre largement inspirée des activités de Nohant, et surtout de l'art des marionnettes pratiqué dans ses murs depuis 1846. L'action s'organise justement autour des préparatifs d'un spectacle : ils constituent le fil principal, à ceci près que le diable est celui qui emmêle les fils, « qui brouille toujours les cartes et qui joue sa partie au milieu de toutes

nos agitations » (p. 431). Les modèles de plusieurs personnages se trouvent parmi les amis de Maurice (Eugène Lambert, Alexandre-Damien Manceau, Emile Aucante) et autres familiers d'une maison où « nous menons une vie de cabotins, Nohant n'est plus Nohant, c'est un théâtre » (Sand, octobre 1851). S'appuyant sur les agendas et sur la correspondance, J. Goldin reconstitue cette épaisseur vécue d'une fiction où l'auteur ne craint pas d'introduire des revenants de papier, tels Ralph Brown sorti d'Indiana, Jacques du roman éponyme, Pierre et Germain de *La Mare au diable* : est-il d'autres personnages reparaissant dans le corpus sandien ?

Carrefour des thèmes favoris de l'écrivain (la société, les arts, la condition féminine, l'amour, la marche de l'humanité vers le progrès, etc.), *Le Diable aux Champs* bruisse aussi d'échos venus de l'actualité récente et des publications contemporaines : les Vésuviennes, la lorette, les quakers (p. 365), l'électricité (p. 558), la vaccination... Tandis que *Mont-Revêche* (1852), autre roman plutôt négligé jusqu'à nos jours, passe en 1855 dans la *Revue de Paris* pour « un des meilleurs romans de la seconde manière » (p. 598) de Sand, *Le Diable aux Champs* tisse des liens entre toutes les époques de sa création. La critique française du temps resta silencieuse sur ce titre (p. 254-255) et l'on ignore s'il fut traduit ou commenté à l'étranger. Toujours est-il que l'édition pleine d'enseignements établie par J. Goldin (où l'on ne trouve à regretter que moult coquilles et virgules intempestives) s'avère indispensable à quiconque voudra dorénavant se pencher sur ce texte effervescent.

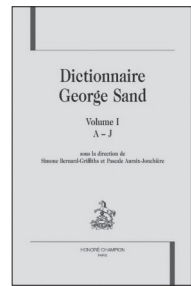
FRANÇOISE GENEVRAY



# Études

***Dictionnaire George Sand*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière, Paris, Champion, 2015, 2 vol, 1260 p.**

Les explications fournies dans la préface par les deux coordinatrices donnent la mesure de l'immense chantier qu'a constitué la préparation de ce dictionnaire, où il a fallu pas moins de 84 collaborateurs pour rédiger les 181 entrées par œuvre et les 143 entrées thématiques. On peut d'emblée affirmer que les directrices de cet impressionnant mais aussi passionnant dictionnaire ont relevé avec succès tous les défis qui se présentaient à elles, à commencer par le pari réussi de proposer un tour d'horizon complet de l'œuvre abondante et protéiforme de George Sand, dont aucune facette n'est laissée de côté. De titre en titre, la possibilité nous est donnée de redécouvrir la totalité de sa production, romans, contes, théâtre, œuvre autobiographique, mais aussi correspondance, dans des rubriques toujours très bien informées qui rappellent la date de publication, indiquent où se trouvent les manuscrits, puis proposent une analyse et un commentaire souvent très fourni de l'œuvre, avant de conclure par la mention des éditions et par une bibliographie développée. Des entrées par genres viennent utilement compléter ce quadrillage de l'œuvre foisonnante de George Sand ; elles en illustrent la diversité, mais aussi la tendance à se jouer des frontières établies par la tradition littéraire. Certaines, par leur longueur et par leur amplitude, se présentent comme autant de petits essais qui, à partir du cas de George Sand, revisitent l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle et développent



une véritable poétique des genres. Ainsi en va-t-il de la présentation par Béatrice Didier des textes autobiographiques de George Sand : elle part des critères éditoriaux retenus pour la délimitation de ce corpus et propose à partir de là une réflexion stimulante sur la diversité des écritures du Moi au XIX<sup>e</sup> siècle, et donc sur la difficulté à cerner ce qui relève du champ de l'intime. On pourrait en dire de même de la copieuse entrée « Correspondance » rédigée par Brigitte Diaz, qui présente avec finesse les particularités de la pratique épistolaire de George Sand, partagée entre sentiment d'incompétence, méfiance, et mépris d'une forme d'expression dans laquelle elle ne veut voir qu'un succédané de la conversation, et pourtant inlassable rédactrice de lettres dont elle exploite toutes les fonctions possibles, dans la vie privée comme dans la vie professionnelle, pour s'initier à l'observation ainsi qu'à l'expression de son Moi et se former à l'écriture, puis plus tard pour échanger avec ses pairs sur la littérature et pour mener une action militante. Au-delà du tour de force que représente la présentation en quelques pages du volumineux massif de ces lettres, on apprécie que Brigitte Diaz en profite pour cerner la spécificité de la correspondance d'écrivain, où se réfléchit la genèse de l'œuvre et où l'on voit se construire peu à peu une posture d'auteur avec ses stratégies tenant compte de l'état du champ littéraire. Une notice « Épistolaire » également rédigée par Brigitte Diaz complète à propos ce tableau, en faisant le point sur les usages de la lettre dans la fiction, dans l'écriture de soi et dans les essais critiques.

La poétique romanesque de George Sand est exposée par Lucienne Frappier-Mazur dans une rubrique synthétique qui fait le point sur la construction du personnage, les procédés de sa typification et de son idéalisation, puis qui analyse en détail dans une perspective narratologique la grammaire du récit sandien (« Romanesque (technique) »). Il en va de même pour l'esthétique et pour la pratique théâtrales de George Sand, dont l'originalité et la modernité sont fort bien mises en valeur par Shira Malkin (« Poétique théâtrale et théâtralité ») ou par Olivier Bara, par exemple lorsqu'il présente le théâtre de société assidûment pratiqué par George Sand et par ses proches à Nohant, dans lequel il voit l'une des formes de contestation de la scène officielle sous le Second Empire (« *Théâtre de Nohant* »). D'une notice à l'autre se dessinent les grandes lignes de la réflexion sandienne sur le théâtre, axée sur la promotion de l'improvisation par le biais de la redécouverte de la *commedia dell'arte*, sur l'idéal d'une marionnette-acteur, sur la formation et sur le jeu du comédien et plus généralement, sur la valorisation des métiers du théâtre. Le souci de s'appuyer sur les recherches les plus récentes qui ont conduit à la réhabilitation de domaines entiers de l'activité sandienne se poursuit dans

l'état des lieux très minutieux de la « critique littéraire » telle que l'a pratiquée George Sand que propose José-Luis Diaz, dans le but précisément d'effacer les jugements négatifs qui ont pendant longtemps occulté la singularité de la démarche sandienne et l'intérêt de ses prises de position. Passant en revue les « grandes tendances de la critique sandienne », José-Luis Diaz commente son refus du professionnalisme, son choix d'une critique « familière, voire [...] familiale » toujours très personnelle, plutôt bienveillante, mais toujours à visée pédagogique et toujours engagée, pour autant qu'elle prête la plus grande attention aux idées religieuses et sociales des écrivains. Ses idées en matière d'esthétique littéraire, son positionnement par rapport au champ littéraire, son besoin d'un dialogue de « maître » à « maître », sa définition du génie, déjà bien exposés ici, bénéficient encore d'autres éclairages dans les rubriques portant sur des catégories esthétiques dont elle a souvent donné une définition personnelle (c'est le cas pour le fantastique, comme le rappelle Jeanne Brunereau) ou par rapport auxquelles elle a situé sa poétique et plus généralement construit sa conception de l'existence : ce rôle structurant est celui du couple « Idéalisme/Réalisme » dont Damien Zanone dégage excellemment la portée esthétique et philosophique. Les formes et les supports de cette intense activité réflexive, sur la littérature, mais aussi sur la société et sur la politique, ne sont pas oubliés : Anna Szabò analyse l'abondante production préfacielle de George Sand, tandis que Fanny Bérat-Esquier et Bernard Hamon nous entraînent à la découverte du « continent journalistique » (selon la formule de Marie-Ève Therenty) que constituent les multiples contributions de l'écrivaine à la presse en plein essor.

Le paysage intellectuel au sein duquel s'est formée George Sand prend forme à travers les nombreuses notices biographiques qui recensent ceux qui furent plus ou moins durablement ses maîtres en littérature (Byron, Goethe, Hoffmann, Rousseau, Senancour, etc.), mais aussi les contemporains avec lesquels elle a souvent eu des échanges épistolaires nourris sur la littérature et sur l'art (citons Balzac, Delacroix, Flaubert, Hugo, et dans une moindre mesure, Chateaubriand). Jean-Yves Mollier fait pour sa part le portrait d'une George Sand contemporaine des grandes mutations du monde de la librairie, portant la plus grande attention aux négociations avec les éditeurs et même tentée, pour mieux assurer la promotion de son œuvre, d'en confier la tâche à un agent littéraire (« Édition »). C'est un autre parcours de l'œuvre sandienne, en quête des singularités de son imaginaire, de ses goûts, de ses préoccupations les plus obsédantes, que proposent les nombreuses rubriques thématiques de ce Dictionnaire. Au fil de ces entrées, on découvre les préférences picturales et

musicales de Sand, et plus profondément, le rôle spirituel et sentimental qu'elle confère à la musique (« Musique », David A. Powell), mais aussi sa passion pour la botanique, pour la géologie et pour la minéralogie, ainsi que les contours de son « rêve monastique », décrit par Nicolas Courtinat comme un « rêve de refuge, rêve gothique, rêve de spiritualité, de retour sur soi, de paix intérieures », nourri du souvenir des années heureuses de l'enfance passées dans les murs du couvent des Dames Augustines à Paris. Plusieurs notices illustrent les audaces de Sand en matière de mœurs sexuelles qui lui ont valu sa réputation sulfureuse : en traquant les figures d'androgynes dans son œuvre, Pratima Prasad montre comment Sand anticipe sur les thèses de Michel Foucault en dénonçant « la violence disciplinaire de la modernité, qui restreint la liberté de l'individu à déterminer sa propre identité sexuelle », tandis que Catherine Nesci rappelle pour sa part combien est subversive, vu la distribution sexuée des espaces socio-culturels au XIX<sup>e</sup> siècle, la pratique sandienne de la flânerie travestie, finalement troquée, il est vrai, pour le bonheur de la promenade dans la campagne élevée au rang d'« idéal et forme poétiques » (« Flâneur, flâneuse, promeneuse »). Ces audaces se retrouvent dans le champ esthétique, par exemple à travers la valorisation sandienne du travail et de l'artisanat, qui bouscule les hiérarchies académiques et désacralisent le créateur (« Art et artisanat », par Nicole Savy). Une galerie de personnages types offre un autre moyen de voyager à travers l'œuvre sandienne et d'en repérer les constantes thématiques au service de son engagement social : défilent ainsi sous nos yeux artistes, comédiens, cantatrices, paysans, toutes les espèces d'aventuriers et de marginaux, enfants trouvés, homosexuels, sans oublier les êtres surnaturels, comme les fées si nombreuses dans cet univers, qui vivent à l'écart pour entretenir le mystère de leur être merveilleux mais qui font volontiers office de marraines, voire d'amantes et qui peuvent révéler des dons d'artistes, comme le montre Simone Bernard-Griffiths (« Fée »). Cette exploration de l'imaginaire sandien passe encore par le repérage des grandes figures mythiques de prédilection qui le structurent : Pascale Auraix-Jonchière et Isabelle Hoog Naginski s'y emploient dans des notices fouillées et parfaitement complémentaires, qui se rejoignent dans la mise au jour du syncrétisme religieux que recherche Sand et dans la connexion établie entre cette prodigieuse inventivité mythologique et les combats de l'écrivaine contre l'ordre social (« Mythes féminins », « Mythes masculins »).

Si toute une série de notices font le point sur la réception de l'œuvre de Sand à l'échelle européenne et même à l'échelle mondiale (dans les pays anglophones, en Russie et au Japon), si les adaptations cinématographiques (pour l'essentiel, des biographies filmées) sont commentées par Anne-Marie

Baron (« G. Sand à l'écran »), on peut par contre regretter l'absence d'une rubrique synthétique sur la postérité française de cette œuvre. Il faut donc croiser plusieurs notices pour recomposer l'histoire de cette fortune, et surtout de cette infortune critique, en partant des contemporains qui ont dénigré George Sand : Barbey d'Aurevilly, qui voyait en elle l'incarnation par excellence du bas-bleu honni, et surtout Baudelaire, qui lui voua une haine jamais assouvie (notices par Mathilde Bertrand et par Anne E. Berger). L'un des mérites de la notice de Damien Zanone sur le couple « Idéalisme/Réalisme » est également de montrer comment cette dichotomie à travers laquelle la tradition littéraire a fini par penser toute l'histoire du roman au XIX<sup>e</sup> siècle a fonctionné comme un piège qui ne pouvait que se retourner contre George Sand, réduite à incarner un idéalisme naïf dont les implications morales et la vocation sociale ont été perdues de vue. L'article « Féminisme » rédigé par Annabelle M. Rea souligne au contraire combien l'essor des *gender studies* dans les dernières décennies a relancé la recherche sur le corpus sandien.

Si la littérature et les arts ont la part belle dans ce dictionnaire, la pensée philosophique, politique et religieuse de George Sand est néanmoins loin d'être négligée. Michèle Hecquet rappelle l'intérêt de Sand pour la métaphysique puis pour la philosophie de l'histoire (« Philosophie »), et elle fait le point dans une autre notice sur les affinités de l'écrivaine avec les mouvements saint-simonien et socialiste, tout en insistant sur l'importance capitale de sa rencontre avec Pierre Leroux (« Saint-simonisme et socialisme »). Françoise Sylvos complète à sa manière ce propos en suivant la vulgarisation des doctrines utopiques dans le roman sandien (« Utopie »). Dans un article nourri, Bernard Hamon embrasse toute la production politique sandienne, dégage les principes généraux qui l'ont orientée et analyse la réaction de George Sand à toutes les crises historiques qu'elle a traversées. Le combat de cette dernière pour améliorer la place des femmes dans la société, et par contagion, pour lutter contre toutes les formes d'inégalité sociale, revit dans les notices consacrées par Alex Lascar à la dénonciation de la législation du « mariage » et au thème obsédant de la « mésalliance », considérée comme vecteur possible du rapprochement des classes sociales. Dans un article substantiel, Barbara Dimopoulou suit quant à elle l'évolution de l'image du peuple dans le corpus sandien : elle rappelle la part de l'histoire familiale dans cette volonté jamais abandonnée, en dépit des désillusions, d'épouser la cause du peuple, de réveiller son sens politique et de le faire voir sous un nouveau jour, en faisant de lui le modèle moral de l'homme idéal auquel elle rêve et en lui reconnaissant des dons d'artiste (« Peuple »). Plusieurs rubriques permettent enfin de cerner la pensée religieuse

de Sand dans toutes ses inflexions, qu'il s'agisse de son anticléricalisme virulent (Sophie Guermès), des sources complexes de son ésotérisme, que Gérard Chalaye présente comme une « véritable gnose romanesque et romantique à base d'hermétisme et d'illuminisme », de ses contacts avec la Franc-maçonnerie et de son intérêt pour les rituels initiatiques, souvent au cœur de ses intrigues romanesques (« Initiation et Franc-maçonnerie », par Simone Vierne).

Ce Dictionnaire remplit enfin parfaitement sa mission biographique en proposant une « Chronologie » très détaillée et donc très utile de la vie et de l'œuvre de George Sand (par Anna Szabò), puis en reconstituant le réseau d'ami(e)s (Marie d'Agoult, Pauline Viardot, Marie Dorval, Alexandre Dumas fils, les « Amis de jeunesse berrichons », etc.), d'amants (Chopin, Musset, Sandeau, etc.) et de proches (mari, enfants, parents, ancêtres, etc.) qui l'ont entourée tout au long de son existence. À la croisée de la création littéraire et du vécu personnel, deux notices établissent une typologie des figures paternelles (« Père », Anne-Claire Vermeille-Tessier) et des multiples « Figures maternelles » présentes dans l'œuvre, des liens affectifs qui se nouent entre les mères et leurs enfants, pouvant parfois aller jusqu'à l'inceste : Lucienne Frappier-Mazur met l'accent sur la sacralisation du personnage de la mère dont l'amour, volontiers doté de pouvoirs surnaturels, est donné comme le modèle et la source de tous les autres. On ne s'étonnera pas de trouver dans ce Dictionnaire des notices très fouillées sur les lieux, Nohant, bien sûr (évoqué par Claire Le Guillou), auxquels est associé le nom de George Sand : ainsi Simone Bernard-Griffiths montre-t-elle comment le Berry a pu devenir l'observatoire de l'Histoire mouvementée de la France et le laboratoire de la pensée politique de l'écrivaine, avant de revenir longuement sur la « Poétique » de ce terroir, sur la géographie personnelle de Sand, sur son artialisation du paysage, sur la sociologie qu'elle élabore, sur les enjeux de son recours au dialecte berrichon, et sur l'exploitation littéraire de ses « curiosités ethnographiques ».

De page en page, c'est donc bien une « œuvre-vie » qui se révèle à nous, comme le voulaient les directrices de ce Dictionnaire, qui, espérons-le, sera reçu comme une invitation à se défaire des préjugés toujours existants et à redécouvrir George Sand, dont la personnalité reste fascinante et l'œuvre, très actuelle, dans tous ses combats.

FABIENNE BERCEGOL

**Brigitte Rastoueix-Guinot, *George Sand, Marie Dorval, Jules Sandeau, Histoire intime*, Paris, L'Harmattan, 2015, 167 p.**

Brigitte Rastoueix-Guinot n'en est pas à son premier ouvrage consacré à Jules Sandeau ou à George Sand. On lui doit ainsi *Jules Sandeau, le premier romancier académicien*, (Limoges, Pulim, 2003), *George Sand et la Creuse* (Saint-Paul, Lucien Souny, 2004) et plus récemment *George Sand et Jules Sandeau, parcours littéraire et amoureux* (Saint-Paul, Le Puy du Fraud Éditeur, 2012). Son dernier livre a le mérite de se lire comme un roman. Marqué par une volonté manifeste de vulgarisation, il s'adresse plutôt à un lectorat de non spécialistes. Malheureusement, un tel souhait – très louable au demeurant –, ne doit pas forcément exclure rigueur, précision et exactitude. Le texte est frappé de 95 notes, qui font apparaître les sources bibliographiques utilisées. Il est regrettable que les références bibliographiques n'aient pas été données de manière complète. Les numéros de pages ont ainsi été systématiquement omis. En outre, d'autres notes venant préciser les sources de certaines anecdotes auraient été les bienvenues, d'autant que les sources évoquées sont parfois sujettes à caution. Le *George Sand et ses amants* de Jean Davray publié en 1935 est ainsi à manier avec précaution. Par ailleurs, si certaines citations ne sont pas référencées avec précision, elles ne sont pas non plus forcément exactes. Tel est le cas des quelques lignes empruntées à Gaston Jollivet à la page 159. Dans le même ordre d'idées, faire figurer dans cet ouvrage une bibliographie en bonne et due forme aurait été nécessaire. Auraient pu alors apparaître dans cette rubrique quelques ouvrages consacrés à Marie Dorval, qu'il est malaisé de passer sous silence : Paul Hagenauer, *La Vie douloureuse de Marie Dorval*, Paris, Ed. de Navarre, 1972 ; Anna Gaylor, *Marie Dorval*, Paris, Flammarion, 1989 et surtout Bettina Knapp, *Marie Dorval*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2007. Il est en effet difficile d'oublier l'ouvrage de Bettina Knapp, universitaire américaine décédée en 2010 qui enseigna à Hunter College et au Graduate Center (City University of New-York). *A priori*, rien n'interdisait la présence d'une bibliographie, puisque des ouvrages consacrés à George Sand publiés précédemment chez L'Harmattan en comporte une. La chose se vérifie par exemple dans l'ouvrage de Françoise Genevray, *George Sand et ses contemporains russes* (2000) ou dans ceux de Bernard Hamon : *George Sand et la politique* (2001) et *George Sand face aux églises* (2005).

De fait, ce livre ne peut guère servir d'ouvrage de référence pour les chercheurs, qui auront plutôt intérêt à recourir à l'ouvrage de Simone André-Maurois, (*George Sand-Marie Dorval, correspondance inédite*, Paris, Gallimard,

1953) qui cite ses sources de façon systématique. Simone André-Maurois avait d'ailleurs eu le mérite en publiant la correspondance Sand-Dorval de poser sans fausse pudeur la question que bon nombre de lecteurs ont à l'esprit lorsqu'ils s'intéressent aux relations qui unissaient les deux femmes : « les lettres que voici confirment-elles, par leur contenu, les accusations d'Alfred de Vigny et d'Arsène Houssaye ? Honnêtement, je ne le pense pas. Certaines de ces lettres sont tendres, mais quoi ? Il y a un vocabulaire d'époque et les Romantiques déchaînés s'exprimaient sur un mode dont l'échelle harmonique n'est plus la nôtre... » (p. 197). De même, Shira Malkin qui a rédigé l'entrée Marie Dorval du *Dictionnaire George Sand* (Paris, Champion, 2015, t. 1, p. 347-349) ne se dérobe pas à la question. Faute de se prononcer comme avait pu le faire Simone André-Maurois, elle n'en conclut pas moins que « bien qu'il n'existe aucune preuve concluante que G. Sand et Marie Dorval aient été liées, il convient de préciser que c'est cette dernière qui, dans ses lettres à Vigny, fit planer un doute sur d'éventuels rapports (que Sand aurait initiés) entre elles, afin d'exciter la jalousie de son amant possessif [...] ». L'auteure du présent ouvrage fait état des nombreuses rumeurs de saphisme qui frappèrent les deux femmes à l'époque, mais il eut été peut-être souhaitable qu'elle fasse part à son lecteur de ses propres conclusions. Sous sa plume, il est question du « début de leur passion » (p. 139), de « leur liaison » (p.143). Mais, la chose n'est guère explicite. Sans vouloir faire une lecture à charge, l'auteure indique également à la page 141 qu'en 1848 « les échanges épistolaires entre George et Marie s'achèvent de la manière la plus noble et la plus pure. » Est-ce à dire implicitement que les amours saphiques soient impures ?

Indépendamment de cela, l'auteure mène son récit de manière claire et construite, qui permet une lecture aisée. Elle fait tout d'abord le récit d'histoires parallèles en retraçant rapidement la « naissance », puis le développement artistique de ses trois protagonistes. Il s'agit là d'un préambule indispensable pour bien comprendre l'histoire croisée et intime du trio de personnages du titre. En une dizaine de chapitres, elle conte ensuite leurs amours passionnées et orageuses de manière plaisante. Le reste de l'ouvrage met essentiellement l'accent sur le mariage de Jules Sandeau et sur la fin de l'existence de Marie Dorval, morte de chagrin et d'épuisement en 1849. Ces quelques chapitres, qui constituent le noyau dur de l'ouvrage, permettent de comprendre comment George Sand, Marie Dorval et Jules Sandeau traversèrent une partie des années 1830 et 1840. En revanche, le chapitre intitulé « Ce que révèle une correspondance » apparaît comme quelque peu plaqué et ce dans la mesure où la correspondance Sand-Dorval



a largement alimenté les chapitres précédents. En outre, il vint rompre l'ordre chronologique des événements. Un autre chapitre mérite aussi d'être discuté. Il s'agit du dernier, intitulé « Jules Sandeau et George Sand dans leurs œuvres respectives ». Par le passé, Brigitte Rastoueix-Guinot avait déjà consacré à ce sujet un chapitre dans *Jules Sandeau, le premier romancier académicien* (p. 27-29) et deux chapitres dans *George Sand et Jules Sandeau, parcours littéraire et amoureux* (p. 75 à 83). Le lecteur qui connaît les autres publications de l'auteure aura peut-être une impression de déjà lu, même si, en la circonstance, l'auteure recadre quelque peu son propos. Quoi qu'il en soit ce chapitre, victime d'un effet catalogue, laisse le lecteur sur sa faim. Dix romans y sont cités, mais ils sont traités en à peine 7 pages. On peut regretter plus généralement que bon nombre de chapitres du présent ouvrage rappellent trop ceux de *George Sand et Jules Sandeau, parcours littéraire et amoureux*. Le dernier opus de Brigitte Rastoueix-Guinot apparaît dès lors comme la version développée de son livre précédent.

CLAIRE LE GUILLOU

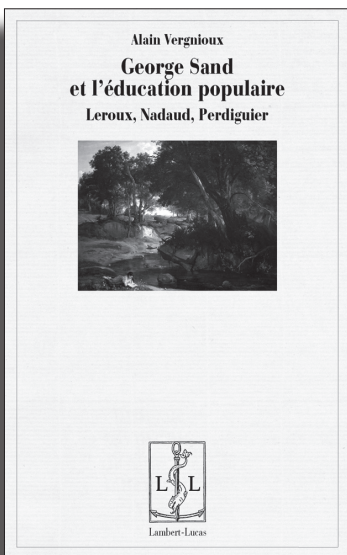
**Stéphane Lelièvre, *Lettres et Musique, L'Alchimie fantastique. La Musique dans les récits fantastiques du romantisme français (1830-1850)*, Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae, coll. « Musiques XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles », 2015, 371 p., 40 euros.**

Stéphane Lelièvre, spécialiste des rapports entre musique et littérature ainsi que d'E.T.A. Hoffmann, n'est pas tout à fait un inconnu des sandiens. On lui doit déjà deux articles consacrés à la romancière : « De *L'Élève de Presbourg* d'Illdephonse Luce à *Consuelo* de George Sand [...] », *Le dix-huitième siècle du dix-neuvième siècle : Opéra et classicisme et France d'Auber à Massenet*, Saint-Étienne, Presses Universitaire de Saint-Étienne, 2012, p. 69-94 et « Franz Liszt : un acteur essentiel de la rencontre d'E.T.A. Hoffmann et George Sand ? », *Studia Musicologia*, juin 2013, vol. 54 (2), p. 135-146. Il signe aujourd'hui une superbe anthologie qui rassemble des récits fantastiques du romantisme français mettant en scène la musique. L'œuvre de George Sand y occupe une



place de choix. Sur les quatorze textes réédités, deux sont empruntés à la romancière : *Histoire du Rêveur* et *Carl*. Ces textes sont précédés d'une notice sur l'auteur et d'une notice sur le texte qui éclairent parfaitement les textes donnés à lire. Certains Sandiens pourraient objecter qu'*Histoire du Rêveur* a été réédité il y a peu par Yves Chastagnaret (*George Sand avant Indiana*, Paris, Champion, 2008). Stéphane Lelièvre n'est pas sans ignorer la chose et sa réédition n'est en aucun cas un doublet de celle d'Yves Chastagnaret. Dans sa notice consacrée à *Histoire du Rêveur*, la manière dont il étudie les liens entre le texte de George Sand et celui d'Hoffmann est très convaincante et les notes de bas de page sont d'une grande qualité. Dans la notice consacrée à *Carl*, Stéphane Lelièvre souligne que ce récit est « l'un des textes les plus intéressants de cette anthologie » (p. 140). En l'espace de 7 pages, il offre une belle analyse d'un texte finalement peu connu des sandiens. Il s'attache à en montrer la grande originalité et « tout son prix » (p. 142). De fait, lire ces deux textes sandiens, aux côtés de ceux de Jules Janin, Théophile Gautier, Samuel-Henry Berthoud, Théophile de Ferrière, Charles Rabou, Frédéric Mab, Raymond Brucker et Alexandre Dumas, permet de mieux en saisir les particularités. Cet élégant volume est aussi l'occasion de remettre à l'honneur des auteurs largement oubliés et la lecture d'« Hoffmann et Paganini » nous rappelle – si besoin était – que Jules Janin ne fut pas seulement un terrible critique... qui se plût à éreinter George Sand.

CLAIRE LE GUILLOU



**Alain Vergnioux, *George Sand et l'éducation populaire, Leroux, Nadaud, Perdiguier*, Limoges, Lambert Lucas, 2014, 122 p., 15 euros.**

Les sandiens ont tous à l'esprit les actes du colloque *L'Éducation aux temps de George Sand* publiés en 1998 par Artois Presses Université. Alain Vergnioux s'inscrit dans la perspective de cette publication, à laquelle il fait d'ailleurs référence à plusieurs reprises, mais l'intérêt de son ouvrage réside d'abord dans le fait qu'il est écrit non pas par un spécialiste de George Sand mais par un spécialiste des sciences de l'éducation. À cet égard, le titre de cet ouvrage s'avère quelque peu trompeur pour le lectorat sandien. Il

laisse sous-entendre que l'ouvrage en question est principalement consacré à la romancière, or, George Sand est loin d'être l'objet exclusif de ce livre. Seule une petite vingtaine de pages lui sont exclusivement consacrées. Pour être plus conforme à son contenu, cet ouvrage aurait peut-être dû s'intituler *Leroux, Nadaud, Perdiguier, George Sand et l'éducation populaire*, car, en réalité, il y est tout autant question de Pierre Leroux, d'Agricol Perdiguier et de Martin Nadaud. Associer les noms de Pierre Leroux et d'Agricol Perdiguier à celui de la romancière est pourtant tout à fait légitime. Les liens d'amitié qu'elle a entretenus avec ces deux hommes peuvent justifier pleinement de les réunir en un même livre. Alain Vergnioux souligne d'ailleurs ce fait et le présente comme l'un des fils d'Ariane de son propos. La présence de Martin Nadaud peut paraître dès lors plus discutable. Dans la première partie de son livre, l'auteur retrace l'histoire de l'éducation populaire – de façon rapide, mais précise – et invite son lecteur à se plonger dans les différents ouvrages qui lui ont servi de sources et qu'il ne manque pas de citer. Il consacre ensuite une partie de son livre aux trois « figures emblématiques d'intellectuels issus des classes laborieuses ». Après avoir retracé les grandes lignes de l'existence de ces trois ouvriers d'exception, il analyse le rôle majeur qu'ils tinrent dans l'histoire de l'éducation populaire. Dans le cas de Pierre Leroux et d'Agricol Perdiguier, il fait également le point sur les relations qu'ils avaient tissées avec la romancière. La dernière partie de l'ouvrage est dévolue à la romancière, mais la dernière partie seulement... Nous regrettons que l'auteur n'ait pas poussé plus avant son analyse et ses commentaires. Quoiqu'il en soit, le livre d'Alain Vergnioux permet d'embrasser de concert quatre approches majeures de l'éducation populaire en ce XIX<sup>e</sup> siècle.

CLAIRE LE GUILLOU

**Vincent Robert, *La Petite-fille de la sorcière. Enquête sur la culture magique des campagnes au temps de George Sand*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, 319 p., 25 euros.**

On devait déjà à Vincent Robert, agrégé d'histoire qui enseigne l'histoire politique et culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, *Le Temps des banquets. Politiques et symboliques d'une génération, 1818-1848* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2010). Si dans cet ouvrage les banquets réformistes de La Châtre



étaient à peine cités, en revanche George Sand bénéficiait déjà d'une douzaine d'occurrences. Ce remarquable ouvrage avait obtenu en 2011 le prix des Rendez-vous de l'histoire de Blois, et nous serions tenté de décerner également un prix pour *La petite fille de la sorcière*.

Dans l'introduction, Vincent Robert commence par expliquer pourquoi la culture magique des campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle a été si peu étudiée par les historiens. La raison en est finalement relativement simple : le manque de sources. Le temps des procès en sorcellerie étant révolu, les archives judiciaires ont peu de renseignements à livrer à l'historien. Par ailleurs, les travaux des folkloristes ne constituent guère des sources fiables. Dès lors, à quelles sources se vouer ? À la littérature. De manière *a priori* paradoxale, Vincent Robert met en évidence que la fiction est une source de première main. Et pour le sujet qui l'occupe *La Petite Fadette* est une œuvre essentielle. Grâce à cette œuvre – et à quelques autres – Vincent Robert se propose de reconstituer cette culture magique des campagnes. Il part du principe que la lecture habituelle de *La Petite Fadette* – à savoir « un récit éminemment moral de la transformation d'une sauvageonne » – est réductrice, car « elle transforme somme toute en bluette champêtre, un tantinet patoisante, une histoire infiniment plus complexe, plus riche et plus violente, qui nous ouvre des aperçus singuliers sur le monde imaginaire des paysans d'alors. »

Dans une première partie intitulée « Précautions », il s'attache tout d'abord à résumer *La Petite Fadette* et à faire le point sur sa réception. Dans un second temps, il analyse les problèmes posés par le fait de recueillir la parole paysanne et surtout de la donner à lire. L'auteur clôt cette partie en mettant en lumière le principe de « dénégations » : bien que le chanteur affirme ne pas croire ou ne plus croire à toutes ses superstitions, Vincent Robert n'en invite pas moins son lecteur à « lire *La Petite Fadette* comme une affaire de sorcellerie » (p. 80).

Partant de ce postulat, il s'agit alors dans la deuxième partie de « décrypter », d'une manière très scrupuleuse, tous les éléments qui relèvent de la culture magique. Après s'être intéressé aux personnages de la Sagette, de la mère Fadet et de la baigneuse de la Clavière, Vincent Robert interroge le statut de la jeune héroïne. Si Fanchon Fadet n'est pas une sorcière, il « décode » tous les indices et les éléments qui laissent à penser le contraire ou qui font que les personnages du roman en sont persuadés. Il décrypte ensuite avec minutie une série d'épisodes du roman. De l'épisode du follet et de celui où Landry retrouve son frère en compagnie d'un agneau au bord de la rivière – qui sont particulièrement familiers aux sandiens – Vincent Robert dégage toute la dimension et la logique magiques et offre ainsi une lecture particulièrement originale et novatrice. Il

commente également des passages de l'œuvre qui ont été habituellement négligés, comme la guérison de Sylvinet. Il nous rappelle ainsi avec force que la romancière a une profonde connaissance du monde paysan et qu'elle en donne une vision interne, volontairement implicite : « Sand ne dit pas tout, elle ne dit jamais tout » (p. 267). De fait, Vincent Robert explicite ce que la romancière n'a pas écrit pas ou ce qu'elle s'est refusée à écrire. Il redonne toute sa cohérence et sa profondeur aux traces de cette culture magique auxquelles le lecteur-auditeur des campagnes du XIX<sup>e</sup> siècle ne pouvait être que sensible et qui aujourd'hui nous sont devenues étrangères et abscondes. Il démontre ainsi à plusieurs reprises que ce que nous serions tenter de prendre pour des « traits romanesques, anecdotiques ou psychologique » atteste en réalité de la part de George Sand « d'une connaissance fine des réalités rurales de l'époque » (p. 180). Par ricochet, il retisse donc pour le lecteur moderne une trame d'interprétation qui avait tendance à lui échapper.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage s'attache à analyser les raisons de la vivacité de cette culture magique. La diminution du nombre de curés et de desservants dans les paroisses rurales après la Révolution française explique très largement le peu de recul des croyances superstitieuses. En effet, dans ce contexte le sorcier et ses divers avatars « prennent en charge les besoins magiques auxquels l'Église ne veut pas, ne veut plus ou ne peut pas répondre. » (p. 206). L'auteur étudie ensuite les méthodes employées pour faire disparaître ce « règne de la superstition » et les discours politiques qui les accompagnent. Comment lutter contre ce signe manifeste d'arriération des campagnes ? Ainsi, faute de faire front contre ces superstitions, les démocrates socialistes de la Seconde République les utilisèrent pour alimenter la conscience politique des paysans et ainsi « phagocyter » de l'intérieur ces croyances. L'auteur va jusqu'à établir un parallèle surprenant entre la figure de Marianne et celle de la sorcière.

Dans les premières lignes de sa conclusion, l'auteur prend la peine de rappeler le but qu'il s'était assigné : « Peut-être le lecteur a-t-il eu le sentiment que l'enquête que nous avons menée n'était en définitive qu'un long commentaire d'un roman célèbre, qu'en prenant appui sur des aspérités du texte on reconstituait des réseaux de significations oubliées d'où ressortaient des structures mythiques sous-jacentes. Tel n'était pourtant pas le projet initial : il ne s'agissait pas de comprendre une œuvre littéraire, ou de s'interroger sur les mécanismes de la création chez un écrivain, mais de prendre George Sand pour guide dans le brouillard épais qui environne certains aspects de la culture paysanne. » (p. 287).

Le projet initial semble parfaitement atteint. Toutefois, il faudra excuser les sandiens qui ne liront cet ouvrage que comme « un long commentaire » de *La Petite Fadette*. La chose est particulièrement tentante, car Vincent Robert fait montre d'une très grande connaissance de l'œuvre de la romancière et des études sandiennes. Elle lui permet d'inscrire sa propre lecture sur l'échiquier de ces mêmes études et de proposer une interprétation novatrice de cette œuvre. Les sandiens qui auront à l'avenir la charge d'établir une édition critique de *La Petite Fadette*, mais aussi de *Jeanne* ou de *Mouny-Robin*, seront dans l'obligation de faire référence à l'ouvrage de Vincent Robert.

CLAIRE LE GUILLOU

**« George Sand, Tamaris et la Méditerranée », *Les Amis de La Seyne ancienne et moderne*, septembre 2015, n° 136, 56 p., 3 euros.**

Cette publication d'une cinquantaine de pages n'est autre que les actes du colloque intitulé « George Sand, Tamaris et la Méditerranée », qui s'est déroulé le 16 juin 2015 à la villa Tamaris-Pacha à La Seyne-sur-Mer. Cette nouvelle parution, qui relève de l'ouvrage de vulgarisation, témoigne à nouveau de l'intérêt que la romancière suscite dans la région du Var. On se souvient de la publication intitulée *Bicentenaire George Sand, Hommage varois* (Toulon, Alamo, 2005) et de la réédition de *Tamaris* due aux soins de Nathalie Bertrand (Hyères, Éditions Mémoire à lire, territoire à l'écoute, 2006). Les actes du colloque se composent de quatre communications. Nathalie Bicais dans « Le Tamaris de George Sand » retrace l'histoire de Tamaris, de La Seyne-sur-Mer et plus largement de la rade de Toulon, avant d'évoquer le roman de George Sand et la bastide qu'elle habita. Jean-Claude Autran, pour sa part, consacre son article à « La botanique dans l'œuvre de George Sand ». Il présente les différentes étapes de sa « formation » de botaniste et reproduit quelques pages de l'herbier de la romancière. Après avoir étudié dans cette perspective quelques œuvres de George Sand, il se focalise sur ses activités botaniques à Tamaris. Le troisième article, signé Gilbert Paoli, s'intitule « George Sand, un écrivain engagé ». Signalons seulement en la circonstance qu'il s'agit d'un sujet très vaste et surtout qui rompt l'unité thématique de cette publication. Ce petit volume se clôt sur un article de Bernard Hamon : « L'Italie de George Sand ». Il s'agit également d'un sujet particulièrement vaste. Cependant, Bernard Hamon, en l'espace de 14 pages, résume de façon claire les rapports que la romancière a entretenus avec ce pays.

CLAIRE LE GUILLOU

# Périodiques

## Recensement d'articles publiés dans divers périodiques et ouvrages.

### 2014

- Victoire Feuillebois, « Du conteur au narrateur. L'imaginaire de la veillée chez Nikolai Gogol et George Sand », *Cahiers de littérature orale*, 2014, n° 75-76, p. 39-61.

- Catherine Masson, « Lupo Liverani, adaptation du *Damné pour doute* de Tirso de Molina et testament théosophique de George Sand », *Women in French Studies*, 2014, vol. 5, numéro spécial, p. 117-130.

- Philippe Mustière, « Étude psychocritique croisée de *Laura* de George Sand et de deux romans de Jules Verne », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 2014, vol. 68, n° 2, p. 195-206.

- Angels Santa Bañeres, « George Sand parle espagnol. La dame de Nohant et ses traducteurs », *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, 2014, n° 49, p. 89-96.

- Karen Turman, « Une vie errante : la Bohémienne et la Bohème dans *Consuelo* de George Sand », *Études Tsiganes*, 2014 (4), n° 52-53, p. 64-75.

### 2015

- Julie Anselmini, « Le roman et les sortilèges : réemplois du conte merveilleux chez George Sand et Jules Barbey d'Aurevilly », *Féeries, Études sur le conte merveilleux*, 2015 (12), p. 57-77.

- Pascale Auraix-Jonchières, « *La Reine Coax* (G. Sand, *Contes d'une grand-mère*), une écriture palimpseste », *Revista de teoria de la literatura y literatura comparada*, 2015, n° 23, p. 3-13.

- Hope Christiansen, « Plotting Suicide in George Sand's *Indiana* and Marie d'Agoult's *Nélida* », *Romance Studies*, 2015, vol. 33 (2), p. 131-140.

- Vicki De Vries, « *François le Champi* : A New Emile », *French Cultural Studies*, février 2015, vol. 26, n° 1, p. 3-16.

- Stéphane Gendron, « Noms de lieux du Bas-Berry et celtomanie chez George Sand et Maurice Sand », *Mode(s) en onomastique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 157-166.

- Marianne Lorenzi, « *L'Uscoque* de George Sand : les réécritures vénitiennes d'un pirate ionien du XVIe siècle », *Cahiers d'études italiennes*, 2015 (21), p. 197-207.

- Anne Marcoline, « George Sand and Music Ethnography in Nineteenth-Century France », *Nineteenth-Century Music Review*, décembre 2015, vol. 12 (2), p. 205-225.

- Paule Petitier, « Un merveilleux couleur du temps : merveilleux, fantastique et Histoire chez Nodier, Michelet et Sand », *Féeries, Études sur le conte merveilleux*, 2015 (12), p. 23-37.

- Patricia Rodrigues Costa, « George Sand no Brasil », *Belas Infêis*, 2015, vol. 4 (1), p. 257-288.

## 2016

- Manon Mathias, « 'L'esprit, le cœur et les bras' : Rethinking Art as Labour in George Sand », *The Modern Language Review*, janvier 2016, vol. 111 (1), p. 104-120.

- Annie Smart, « George Sand's réalisme vert, Toward an Ecocritical Reading of *Le Meunier d'Angibault* », *Ecocritical Approaches to Literature in French*, Idaho Falls, Lexington Books, 2016, p. 42 et sq.







# Vie de l'association



# Rapport d'activité de l'année 2015



Au 31 décembre 2015 l'association comptait 400 personnes inscrites sur la liste de adhérents. Sur ce nombre 310 adhérents étaient à jour de leur cotisation. Nous avons accueilli 31 nouveaux adhérents en 2015.

Le premier rendez-vous de l'année a eu lieu le samedi 24 janvier 2015, date à laquelle s'est tenue notre Assemblée Générale ordinaire à la Mairie du IX<sup>e</sup> arrondissement dans la salle du Conseil de 14h à 18h. L'Assemblée a ratifié la cooptation de Claire Le Guillou et d'Yves Le Gloannec au CA. Yves Le Gloannec prend la succession de Jean-Paul Petit-Perrin en tant que trésorier. L'Assemblée s'est clôturée par une conférence d'Evelyne Bloch-Dano, auteure de nombreux ouvrages sur la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et qui a publié en 2010 un essai intitulé *Le dernier amour de George Sand* (Grasset). Sa conférence – « George Sand ou l'éternel recommencement de la vie (1849-1865) » – revenant sur la dernière partie de la vie de George Sand a beaucoup intéressé le public présent.

Lundi 26 janvier s'est tenu au Musée de la vie Romantique le premier atelier de lecture de l'année, animé par Danièle Le Chevalier, qui portait sur *Le Meunier d'Angibault*. Les thèmes évoqués ont été les suivants : l'art des « petits portraits » ; la peinture de la Vallée-Noire ; la place des meuniers dans la société paysanne du XIX<sup>e</sup> siècle ; les classes sociales et leur langage ; la comparaison entre les deux couples du roman : Marcelle-Henri et Grand Louis-Rose ; les thèmes de l'eau et de la folie.

Mardi 12 mai, dans le cadre de l'exposition « George Sand et la photographie » qui s'est tenue au Château d'Ars et au Musée de La Châtre, a été projeté au cinéma Lux de La Châtre le film *George qui ?* de Michèle Rosier (1973). Claire Le Guillou, Danielle Bahiaoui et Yves Le Gloannec représentaient le Conseil d'Administration. Après la projection, un débat a permis aux spectateurs présents d'échanger leurs avis sur ce film très représentatif d'une époque (post 68) mais difficile d'accès pour ceux qui ne connaissent pas vraiment George Sand. La représentation féministe de George Sand bien dans l'esprit des années 70 a donné lieu à des débats. Pour ceux qui aimeraient voir ce film, nous signalons qu'il est possible de le regarder sur Internet (You Tube).

Le 23 mai une visite au cimetière de La Châtre, organisée en collaboration avec *Les Ammis du Vieux La Châtre*, a rassemblé une trentaine de participants. Cette visite nous a conduits de tombe en tombe sur les traces de George Sand par le biais de ses amis enterrés dans ce cimetière, certains très connus comme la famille Périgois-Néraud, la famille Decerfz-Fleury, la famille Vergne, la famille Duvernet, ou encore la famille Planet, et d'autres moins célèbres, tels

que Olympe de Viljoet, Maurice Daiguson, Ludre Gabillaud ou Claude Rouet. Elle nous a également permis d'évoquer l'« Affaire Fanchette » à travers le procureur du roi Rochoux. La visite s'est terminée sur la tombe de Marie Caillaud, la servante promue au grade de dame de compagnie et d'actrice principale du théâtre de Nohant, puis sacrifiée sur l'autel familial lorsqu'elle se retrouva enceinte.

Les 24 et 25 mai s'est déroulé le traditionnel week-end en Berry. Cette année le week-end portait sur les *Maîtres Sonneurs*, dernier roman de la série des romans champêtres. Le samedi, les membres présents se sont réunis autour d'une table ronde à la salle des fêtes de Vic pour mettre en commun leurs impressions et réflexions sur cette œuvre complexe. À 18h le groupe a été accueilli par les Thiaulins de Lignières dans leur château du Plaix, où s'est déroulée une soirée enchantée et hors du temps, grâce à la musique traditionnelle et la lecture de romans sandiens. Le dîner qui a suivi s'est fait au son des cornemuses qui ressemblaient sans doute à celles de José, de Huriel ou du Grand Bûcheux. Le lendemain, après une marche sur le chemin des muletiers, les participants ont pique-niqué au pied du « Gros Chêne bourru », majestueux et inchangé depuis deux cents ans. Emouvante rencontre avec ce passé que George Sand rend si proche et qui perdure dans ce Berry dont elle a si bien su comprendre l'âme.

Les 20 et 21 juin a eu lieu le « week-end musical ». Une quinzaine de membres de l'Association ont profité de l'offre que nous avons faite en partenariat avec « Musique au Pays de George Sand » pour participer à ce week-end lors du Festival de Nohant. Cette collaboration était judicieuse compte tenu du thème mis au programme cette année : « Chopin et George Sand – De Majorque à Nohant ». La causerie de cette rencontre a été assurée par Mme Rosa Capplonch-Ferra, Présidente du Festival Chopin de Valldemossa et co-Directrice des Musées de la Chartreuse de Valldemossa. Elle a commenté l'Album de voyage de Maurice Sand qui rassemble une collection de croquis réalisés durant leur séjour à Majorque. Rappelons que Mme Rosa Capplonch-Ferra est membre de notre Association. Au cours du grand récital du samedi soir le pianiste Coréen Kun Woo Paik a joué vingt quatre *Préludes* de Scriabine puis les vingt quatre *Préludes* de Chopin. Le dimanche matin le tremplin-découverte était consacré au pianiste Jean-Paul Gasparian, âgé de vingt ans, qui a joué trois sonates : de Beethoven, Chopin et Schumann. Et c'est le *Quatuor Modigliani* qui, avec le pianiste Eric Le Sage, a assuré le concert de musique de chambre du dimanche après-midi.

Du 29 juin au 1<sup>er</sup> Juillet s'est tenu à Vérone le XX<sup>e</sup> colloque International George Sand, dont le sujet portait sur : « George Sand et ses consœurs : la femme artiste et intellectuelle au XIX<sup>e</sup> siècle ». Cette grande manifestation sandienne qui a rassemblé des chercheurs de toutes les nationalités était organisée par Laura Colombo, professeure de littérature française à l'Université de Vérone et par Catherine Masson, présidente de la GSA. Sur ce sujet passionnant le colloque a rassemblé de très nombreux participants venus du monde entier. Ce fut l'occasion de constater combien les études sandiennes sont actives en France et à l'étranger. Plusieurs membres de *l'Association des Amis de George Sand* ont présenté une communication, notamment certains membres du CA : Olivier Bara, Brigitte Diaz, François Kerlouegan et Claire Le Guillou. Ce fut également l'occasion de fédérer de nouveaux adhérents.

Le 4<sup>e</sup> *Festival d'Acteurs en Berry* a eu lieu du vendredi 24 juillet au samedi 15 août, organisé par Jean-Paul Zennacker fondateur du « Domaine de l'acteur dans le Cher ». Cette année ce festival était consacré à George Sand. Danielle Bahiaoui a participé à une série d'animations tout au long du festival : lectures spectacles (« Sand l'a écrit, un siècle après ils l'ont chanté » ; « Les petites gens d'ici et d'ailleurs ») ; films rencontres (*Les Beaux messieurs de Bois Doré*) ; exposition (« George Sand et le théâtre ») en collaboration avec les Archives départementales et le Musée de La Châtre ; conférences-débats dont une a porté sur la Correspondance Sand-Hugo, avec Danièle Gasiglia. Le festival a été réalisé en partenariat avec la *Société des Amis de Victor Hugo* et *l'Association des Amis de George Sand*. Il s'est clôturé par la création théâtrale de *Mauprat*, le samedi 15 août à 22h30 à la salle des fêtes de Châteaumeillant dans le Cher. Grâce à ce Festival nous avons pu faire connaître l'Association et nous avons suscité quelques adhésions. Le vendredi 14 août s'est déroulée une visite nocturne musicale et littéraire de la Maison de Nohant. C'était la 7<sup>e</sup> manifestation que Danielle Bahiaoui organisait et, comme les précédentes, elle s'est terminée par un dîner à « La Petite Fadette ».

En septembre, Claire Le Guillou a organisé une deuxième rendez-vous cinématographique dans le cadre du programme « George Sand et le cinéma ». Le samedi 4 septembre a été projeté à Sainte-Sévère à la *Maison de Jour de Fête* le film de J.-P. Carrière *La Petite Fadette*. Le public a été nombreux pour les deux séances prévues. La projection a été suivie d'un débat. D'autres projections seront organisées à Paris, et Claire Le Guillou est en train de rechercher une salle et des dates.

Le samedi 17 octobre la Réunion de Rentrée de l'association s'est tenue à La Châtre. Cette journée, particulièrement riche, a débuté le matin par

l'inauguration des nouveaux locaux du secrétariat de l'association mis à notre disposition par la ville de La Châtre. L'adjointe à la culture, Mme Patricia Vilches-Pardo, a prononcé un discours de bienvenue devant une assemblée d'une soixantaine de personnes avant de dévoiler la plaque indiquant officiellement notre présence en ces lieux. L'inauguration a été suivie d'un apéritif berrichon que M. Nicolas Forissier, maire de la ville, a honoré de sa présence. Après un repas qui a rassemblé une trentaine d'adhérents, la réunion de rentrée s'est déroulée à la Chapelle des Capucins. Brigitte Diaz, présidente de l'association, a dans un premier temps dressé le bilan des activités de l'année et des diverses manifestations sandiennes auxquelles l'association a collaboré. Elle a notamment évoqué le XX<sup>e</sup> colloque International George Sand – « George Sand et ses consœurs : la femme artiste et intellectuelle au XIX<sup>e</sup> siècle » – qui s'est tenu en juin 2016 à Vérone. Elle a présenté deux prochains colloques sur George Sand dans lesquels l'association est partie prenante. Tout d'abord le colloque « George Sand et les sciences de la Vie de la Terre », organisé par Martine Watrelot et soutenu par l'*Association des amis de George Sand*. Ce colloque, qui aura lieu à Bourges du 20 au 22 octobre 2016, aura pour corollaire l'exposition « George Sand au muséum » qui se tiendra au Muséum de Bourges du 15 septembre au 30 novembre 2016. En juin 2017 le XXI<sup>e</sup> colloque international sur George Sand – « George Sand et le monde des objets » – sera organisé par Pascale Auraix-Jonchière, Catherine Masson (GSA) et Brigitte Diaz et il se déroulera en partie à Clermont-Ferrand et en partie à Nohant. Vanessa Weinling – directrice du Service culturel à la mairie de La Châtre et directrice adjointe Musée George Sand – a ensuite présenté une conférence portant sur « George Sand et la mémoire collective ». À travers la présentation d'archives et de documents iconographiques, Vanessa Weinling a retracé admirablement quelques chapitres de l'histoire de la postérité de George Sand saisis à travers les cérémonies de célébrations nationales. La journée de rentrée s'est poursuivie par une visite guidée du Musée George Sand et la Vallée noire par sa conservatrice, Annick Dussault, qui a présenté plus particulièrement la salle George Sand, nouvellement restaurée et repensée. Après avoir retracé l'historique du lieu et l'histoire des collections, Annick Dussault a rappelé que le Musée menait une réelle politique d'enrichissement des fonds sandiens. Le manuscrit des *Beaux messieurs de Bois-Doré* et quelques lettres autographes, exposés pour l'occasion, illustraient exemplairement ses propos. La journée s'est clôturée en soirée par une visite nocturne et musicale de Nohant. Dans le salon du château, la lecture d'extraits d'*Histoire de ma Vie* entra en résonance avec les pièces musicales de Chopin interprétées

au piano par Jean-Pierre Baudon et chantées par Cécile Baudon, tous deux membres du Conservatoire d'Amiens. La réussite de cette journée a permis de nouer des échanges féconds entre adhérents venus de fort loin, comme Amy Parker, adhérente résidant au Canada (Toronto).

Le 5 décembre 2015 une visite de l'exposition *Visages de l'Effroi, Violence et Fantastique de David à Delacroix* a eu lieu au **Musée de la Vie Romantique**.









