



HAL
open science

De la médiocrité au sublime : quand le vêtement de La Marquise se fait transcendance

Catherine Negovanovic

► **To cite this version:**

Catherine Negovanovic. De la médiocrité au sublime : quand le vêtement de La Marquise se fait transcendance. Cahiers George Sand, 2016. hal-02994422

HAL Id: hal-02994422

<https://hal.science/hal-02994422>

Submitted on 7 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**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 marquise¹ », 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 position² ». Fait indéniable donc, mais non moins étrange pour une nouvelle apparemment sans prétention³ 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 *Indiana* puis *Valentine* ont suscité un engouement sans pareil, allant jusqu'à éclipser

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, in George Sand, *Correspondance*, tome II, 1832-juin 1835, édition critique Georges Lubin, 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, *Œuvres 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).

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 poudre⁴ », 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] conforme⁵ ». 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 blasé⁶ », 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 qui, dit-on, avaient fait le désespoir de la princesse de

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

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

6 George Sand, *Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 11.

Lamballe⁷ ». 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 vie⁸ » 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 temps⁹ ». Apparaissant de surcroît, selon ses propres dires, « tout à fait bête », lestée d'une « nullité de [...] caractère », et ayant « toujours eu peu d'esprit¹⁰ », 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 vivante¹¹ », et ourdissant « d'infâmes complots¹² », 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

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 13.

lucidité de la marquise mettant au jour l’effroyable condition des femmes, dont l’« éducation claustrale » finit « d’engourdir [d]es facultés déjà¹³ » 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 séduisante¹⁴ », enlisé dans une matérialité définitive et affligeante car « toujours occupé à satisfaire quelque appétit physique¹⁵ », cependant sans vilénie 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 bouffantes¹⁶ », 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’idée¹⁷ », elle n’est pas dupe vis-à-vis de ce qu’elle nomme « le costume des femmes¹⁸ », 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 cygnes¹⁹ » ; les autres, « en équilibre dans de jolies mules à talons », marchaient « avec la précaution dédaigneuse d’une bergeronnette au bord d’un

13 *Ibid.*, p. 11.

14 *Ibid.*, p. 13.

15 *Ibid.*, p. 14.

16 *Ibid.*, p. 20.

17 *Id.*

18 *Id.*

19 *Id.*

ruisseau²⁰ ». Se saisissant, en outre, du principe que l'hydre mondaine existe et se nourrit de ce qu'elle suscite dans le regard 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 perles²¹.

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]²² », ou encore et surtout Léléo 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-puissant²³ ». 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

²⁰ *Id.*

²¹ *Id.*

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 17.

partage la vedette avec le comédien. En raison 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^e 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 homme²⁴ ». Lélío 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 horriblement²⁵ » ; autant dire un rien-du-tout. Et pourtant, Lélío 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 montrer²⁶ », se lamente-t-elle en se remémorant l'avant-rencontre avec Lélío ; « cette nouvelle fut un coup mortel pour moi²⁷ », 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

24 *Id.*

25 *Ibid.*, p. 22.

26 *Ibid.*, p. 12.

27 *Ibid.*, p. 26.

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 vers l'autre²⁸ », 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 Lélío 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 confidence 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 Lélío, 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'illusion²⁹ », 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 piège

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ *Ibid.*, présentation, p. V.

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 Lelio, 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 Lelio en compensation de tous les triomphes qu'on lui déniait à Paris³⁰.

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.³¹

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 « d'un jeune proviseur de collègue aspirant à la prêtrise³² », ou se vêt simplement de la plus ordinaire de ses tenues, 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

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

³¹ *Ibid.*, p. 24.

³² *Ibid.*, p. 21.

Lélio 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 voilée³³ », se présente à la maison de la rue de Valois, prêtée à Lélio par le duc de ***, et est conduite à travers la « mystérieuse demeure³⁴ » 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 79³⁵ 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 Lélio à la marquise présente dans son style, son rythme et sa ferveur, des similitudes avec la lettre 35³⁶ du vicomte de Valmont à Mme de Tourvel.

Mais Lélio n'est pas Valmont et, alors que tout le récit prépare à une scène de séduction effective et consommée, nous découvrons un personnage aux antipodes de celui pour lequel le décor a été planté. Contre toute attente, Lélio 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 modèle³⁷ ». Se jetant aux genoux de la marquise, dans « son

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.

37 George Sand, *Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 32.

pourpoint espagnol de satin blanc, [avec] ses nœuds d'épaule et de jarrettière [...] en ruban rouge cerise, un court manteau, de même couleur, [...] jeté sur son épaule³⁸ », il semble tout droit descendu du ciel. Et sa toque de plumes sur laquelle « brill[e] une rosace de diamants³⁹ » 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 !⁴⁰ », 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 âme⁴¹ ». 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 !⁴² ». Ce qui pourrait s'apparenter à une stratégie de séduction trouve son démenti presque aussitôt, car quoique la marquise soit subjuguée, « Lélío ne s'enhardit point⁴³ ». 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 jamais⁴⁴ ». 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 Lélío : « ma nature elle-même vient d'être transformée en une autre qui m'était inconnue⁴⁵ ». 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.

38 *Id.*

39 *Id.*

40 *Id.*

41 *Ibid.*, p. 26.

42 *Ibid.*, p. 32.

43 *Id.*

44 *Ibid.*, p. 33.

45 *Id.*

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'écroule⁴⁶ » 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] paralysé⁴⁷ ». 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.

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] habits⁴⁸ », choisit de ne poser

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

sur ses cheveux « aucun ornement⁴⁹ » 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 soir⁵⁰.

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 neige⁵¹ », baignés dans une « clarté mate et douce⁵² », et les « meubles de velours blanc⁵³ ». Lieux et vêtements se répondent créant ainsi, non pas une « pièce destinée à servir de temple aux galants mystères⁵⁴ », 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. Bientôt, « pâles et vêtues de blanc, et chastement drapées toutes deux⁵⁵ », mortelle et déesse s'assimilent invitant la 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 mienne⁵⁶ ».

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 Léo. Ainsi

49 *Id.*

50 *Id.*

51 *Ibid.*, p. 31.

52 *Id.*

53 *Id.*

54 *Id.*

55 *Id.*

56 *Id.*

apparaît-il beau « comme les anges⁵⁷ », 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 et aiguisant leurs perceptions. 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 Léléo, « son cou brun, qui se perdait dans la molle blancheur de sa collerette⁵⁸ » ; un amour qui s'enhardit aussi, en sollicitant les sens, quand « touchant le satin de son habit [et] respirant le parfum de ses cheveux⁵⁹ », elle frissonne, jette ses « deux bras autour de lui⁶⁰ » 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 Léléo, « pénétrante⁶¹ », 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 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.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

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

Université Paris-Sorbonne – CRLC (EA 4510)