

DE GERMAINE DE STAËL À GEORGE SAND : LA PLACE DES FEMMES PORTRAITISTES DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Fabienne Bercegol (Toulouse II)

Dans le sillage des *gender studies*, des études ont été menées ces dernières années sur la répartition sexuée des genres littéraires et ont montré la faible présence des femmes dans certains domaines. Le portrait littéraire pourrait bien être l'un de ces genres que notre tradition littéraire fait apparaître comme la chasse gardée d'auteurs masculins. C'est en tout cas la remarque que l'on peut se faire en regardant la table des matières des manuels actuels d'enseignement de la littérature française au lycée, qui ne donnent pas de portraits et plus généralement de descriptions composés par des femmes dans les chapitres consacrés à l'apprentissage de telles formes littéraires, dont ils vont le plus souvent chercher le modèle dans les romans réalistes ou naturalistes du XIX^e siècle. Le constat est identique si l'on se tourne vers les travaux universitaires, qu'il s'agisse d'anthologies ou des essais sur l'histoire et sur la théorie de la description qui ont fleuri à partir des années 1980, à la suite des études de Philippe Hamon. Fait significatif, l'anthologie qu'il a publiée chez Macula en 1991, *La Description littéraire, de l'Antiquité à Roland Barthes*, ne mentionne aucune femme parmi les philosophes, les pédagogues, les historiens de la littérature, les critiques, les écrivains qui « n'ont cessé de débattre de l'éternel rapport des mots et des choses » (4^e de couverture). Il en va pratiquement de même dans l'essai de Christof Schöch, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)* publié chez Garnier en 2011, puisqu'une seule femme, Mme Leprince de Beaumont, figure parmi la vingtaine de romanciers dont il ausculte la pratique descriptive. Cette absence des écrivaines dans les livres sur le fait descriptif peut sembler curieuse si l'on se souvient de la place qu'eurent les femmes dans le développement de la mode du portrait mondain, qui culmine entre 1656 et 1660, avec notamment la publication en 1659 par Mlle de Montpensier du *Recueil des portraits et éloges*¹. Il s'agit là d'une date importante dans l'histoire du genre, car si les mondains n'ont pas inventé la formule du portrait littéraire, ils le constituent véritablement en genre indépendant, en lui donnant la forme d'un portrait détaché. Certes, ce jeu de société connaît un rapide déclin, mais il lègue une forme, que récupèrent par exemple les mémorialistes, mais en réintégrant le portrait dont ils sont friands dans un récit. Sous leur plume, le portrait continue d'être considéré comme un morceau de bravoure, qui révèle la finesse d'observation de l'écrivain et son

¹ L'étude de référence sur cette pratique mondaine du portrait reste l'ouvrage de Jacqueline Plantié, *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Champion, 1994.

habileté stylistique. C'est du reste par leur galerie de portraits de leurs plus illustres contemporains que, du cardinal de Retz à Saint-Simon, les mémorialistes des siècles classiques nous sont le plus connus, et c'est cette maîtrise de la technique du portrait qui continue de leur valoir le plus d'éloges.

Or, nombreuses sont les femmes qui nous ont livré leur témoignage sur la société contemporaine en le coulant dans ce genre des mémoires traditionnellement accueillant à la pratique du portrait physique et moral, ou en l'insérant dans leur correspondance, autre type d'écrits où le portrait trouve aisément sa place. *L'Anthologie du portrait* donnée par Cioran chez Gallimard en 1996 nous le rappelle. Certes, Cioran explique que son projet est né de son désir de rendre hommage à Saint-Simon, dont le talent lui semble précisément être d'abord illustré par l'adresse incomparable dont il fait preuve dans la composition de ses portraits. Mais son anthologie a le mérite de montrer que, de Saint-Simon à Tocqueville, les hommes ne sont pas les seuls à avoir su s'affirmer dans cet « art si ardu de *fixer* un personnage, d'en dévoiler les mystères attachants ou ténébreux² ». Environ un quart des portraits qu'il sélectionne ont été composés par des femmes, auteurs de correspondances ou de récits de souvenirs. Sont ainsi cités les lettres ou les mémoires de Mme Staal-Delaunay, de Mme du Deffand, de Mme de Genlis, de Mme Vigée-Lebrun, de Mme de Staël, de Mme de Rémusat et de la comtesse de Boigne. On découvre dans ces extraits leur parfaite maîtrise de la composition du portrait tant au physique qu'au moral, leur capacité à rendre les particularités amusantes ou surprenantes d'un visage, leur adresse à faire ressortir les travers d'une personnalité mais aussi à sonder la complexité d'une intériorité. Ainsi en va-t-il du portrait caricatural de M. Le Pelletier de Morfontaine par Mme Vigée-Lebrun, décidément aussi habile à la plume qu'au pinceau. Avec un art consommé du croquis amusant et de l'anecdote piquante qui donne au portrait la verve et la validité d'un témoignage, elle raille ses ridicules vestimentaires, ses infirmités physiques, et surtout sa fatuité, sa prétention de plaire aux femmes, en dépit de l'évidence du caractère repoussant de son corps malodorant :

Cette figure déjà assez comique était entourée d'une coiffure tellement étrange, qu'en la voyant pour la première fois, j'éclatai de rire. C'était une immense perruque fiscale dont le toupet s'élevait en pointe comme un pain de sucre accompagné de longues boucles, qui tombait sur les épaules et qui était poudrée à blanc. Ce n'est pas tout. M. Le Pelletier avait de fatales infirmités qu'il ne devait pas à son âge avancé, mais à une malheureuse nature : il était obligé de tenir sans cesse dans sa bouche des pastilles odorantes et de se garder de parler aux gens de fort près. Il prenait plusieurs bains de pieds dans le jour, il en prenait même la nuit et portait constamment deux paires de souliers à doubles semelles. Tant de précautions n'empêchaient point qu'il ne fût impossible de rester près de lui dans une voiture fermée ; j'en ai fait une fois la triste expérience, ainsi que ma belle-sœur, en revenant de Morfontaine³.

² Cioran, « Avertissement », p. 7.

³ *Ibid.*, p. 146.

Les portraits souvent acérés qu'insère Mme de Boigne dans ses *Mémoires* ont également les honneurs de cette anthologie. Elle aussi se révèle particulièrement douée pour cerner une personnalité dans toutes ses facettes au fur et à mesure de ses rencontres avec elle, donc pour observer son comportement en société mais aussi pour sonder ses sentiments, et parfois ses blessures les plus secrètes. On note le soin qu'elle porte à ses descriptions physiques, nées de l'envie de saisir l'originalité d'une apparence et de rendre avec le plus de justesse possible l'effet produit, surtout lorsqu'il évolue. C'est le cas du portrait de Mme de Staël, qu'elle croise à Lyon à l'occasion d'une pièce où jouait Talma et dont elle cherche à fixer la fascination qu'elle a exercée sur elle en dépit, ou à cause, de la bizarrerie de sa mise :

Au premier abord, elle m'avait semblé laide et ridicule. Une grosse figure rouge, sans fraîcheur, coiffée de cheveux qu'elle appelait pittoresquement arrangés, c'est-à-dire mal peignés ; point de fichu, une tunique de mousseline blanche fort décolletée, les bras et les épaules nus, ni châle, ni écharpe, ni voile d'aucune espèce : tout cela faisait une singulière apparition dans une chambre d'auberge à midi. Elle tenait un petit rameau de feuillage qu'elle tournait constamment entre ses doigts. Il était destiné, je crois, à faire remarquer une très belle main, mais il achevait l'étrangeté de son costume. Au bout d'une heure, j'étais sous le charme et, pendant son intelligente jouissance du débit de Talma, en examinant le jeu de sa physionomie, je me surpris à la trouver presque belle⁴.

De tels morceaux réunis par Cioran sont de nature à prouver qu'il existe bien un corpus de portraits rédigés par des femmes dans lequel on peut aller puiser dès lors que l'on souhaite illustrer cette pratique descriptive dans ce qu'elle a eu de meilleur. Ils nous invitent à nous interroger sur la rareté d'une telle démarche et sur les raisons du peu de visibilité du portrait au féminin, en général exclu des manuels ou des ouvrages censés retracer la genèse du genre et en proposer des modèles. Et très vite, l'on en vient à penser que l'on est sans doute ici face à un paradoxe semblable à celui relevé récemment par Florence Lotterie dans son stimulant essai sur *Le Genre des Lumières*, consacré à la figure de la femme philosophe au XVIII^e siècle. Florence Lotterie y observe qu'en dépit de l'« importance numérique et idéologique dans les textes [...] des figures féminines posées comme “philosophes” », celles-ci demeurent peu visibles dans le discours critique traditionnel tel qu'il a été notamment nourri par le grand ouvrage de Pierre Fauchery sur *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle*, parce qu'au nom d'un certain idéal féminin qui valorise le personnage pathétique de la femme vouée à la souffrance amoureuse, on a surtout mené l'enquête dans le champ du romanesque « sensible » et on a laissé de côté des pans entiers de la littérature des Lumières – de la culture libertine par exemple – qui auraient donné une tout autre image de la présence féminine, en mettant au jour ce qu'elle propose d'appeler « les *fictions de la femme*

⁴ *Ibid.*, p. 240.

*philosophe*⁵ ». De même, il se pourrait bien que l'effacement des femmes dans les galeries de portraits littéraires soit dû au fait qu'en dépit de la réalité diversifiée de leur production, celle-ci ait été majoritairement rangée par les historiens de la littérature dans une catégorie, celle du roman sentimental, jugée peu propice à la description et de toute façon méprisée, donc écartée des discours en charge de définir le canon. On le sait, l'association femme-roman a été perçue comme un lieu commun dès le XVII^e siècle, parce que l'on s'est persuadé que les femmes en étaient les premières lectrices et surtout les auteurs les plus fréquents. Or, comme nous le rappelle Martine Reid dans son essai *Des femmes en littérature* publié chez Belin en 2010, un tel discours relève d'une « construction critique⁶ » qui ne correspond pas à la réalité de la proportion des femmes parmi les auteurs de romans. De même, dans les divers articles qu'elle a consacrés à la production romanesque de la fin des Lumières, Shelly Charles montre comment la critique a contribué à ce moment-là à imposer l'idée que les femmes dominaient ce domaine, alors que « les romans féminins ne représentent [...] guère plus du quart des œuvres publiées⁷ ».

Ainsi les femmes ont été cantonnées dans un genre littéraire, le roman sentimental, censé leur correspondre en raison de la priorité accordée aux affaires de cœur, aux stratégies matrimoniales, à la vie familiale, bref à ce qui est perçu comme étant au centre de leur vie repliée sur l'amour et sur le quotidien du foyer. Or, l'histoire littéraire nous a pendant longtemps transmis une image négative de ce genre sentimental, assimilé au mauvais roman qui pêche par l'invraisemblance d'intrigues extravagantes souvent mal composées et par les maladresses d'un style emphatique. On lui reproche volontiers d'avoir sacrifié toute ambition esthétique à l'exploitation outrancière de la vie affective et à la production d'émotions à tout prix, et d'être devenu une réserve de situations narratives et de personnages indéfiniment repris, sans le moindre souci de renouvellement. La matière descriptive de ces romans est alors particulièrement ciblée, dans la mesure où l'on prétend ne pouvoir trouver dans les portraits qu'ils contiennent qu'une succession de clichés servant toujours à rendre la beauté parfaite et la pureté morale des héros et des héroïnes en des termes convenus. D'où peu à peu la relégation de ces romans dans ce que la critique moderne a appelé la paralittérature⁸, l'évanouissement du genre et son déclasserment à partir de 1830, sous la forme de l'instrumentalisation de ses codes sous la plume d'écrivains reconnus, puis sous la forme de leur

⁵ Florence Lotteric, *Le Genre des Lumières. Femme et philosophe au XVIII^e siècle*, Garnier, 2013, p. 12-13.

⁶ Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Belin, 2010, p. 148.

⁷ Voir son article, « "Le domaine des femmes" : roman et écriture féminine dans la critique du tournant des Lumières », dans *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, sous la dir. de M. Reid, Paris, Champion, 2011, p. 85-100.

⁸ Il est par exemple significatif que Daniel Fondanèche consacre un chapitre au « roman sentimental » et au « roman d'amour » dans son livre *Paralittératures* publié chez Vuibert en 2005.

récupération par le roman populaire et finalement par le roman rose au XX^e siècle⁹. Désormais pensée comme le contre-modèle, la littérature sentimentale apparaît comme l'héritage que le grand roman réaliste doit renier, ou au moins dissimuler, pour gagner en dignité. Et cela vaut notamment pour la description, que cette écriture sentimentale aurait négligée ou ramenée à une production sérielle, faite de stéréotypes. Zola ne disait pas autre chose lorsque, faisant à grands traits l'histoire de la description à travers les siècles, il trouve dans le roman du XVII^e siècle « des personnages qui sont de simples mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace », puis, « avec les romans du XVIII^e siècle », une introduction de la nature, « mais dans des dissertations philosophiques ou dans des partis pris d'émotion idyllique », et enfin « l'emploi scientifique de la description [...] dans le roman moderne », grâce à des écrivains comme Balzac, Flaubert, les Goncourt qui parviennent à en « régler » le « rôle exact¹⁰ ».

Il faut y revenir, la conséquence de cette histoire littéraire qui a sans doute trop nettement séparé la littérature sentimentale de la littérature réaliste et qui a conclu au triomphe du roman réaliste masculin à partir de 1830 est l'éviction de la scène littéraire des femmes auteurs et plus particulièrement, leur disqualification en matière d'art descriptif. La sélection des corpus de portraits des manuels tout comme les travaux universitaires sur le genre descriptif reflètent cette situation et entérinent l'idée que l'on a commencé à savoir décrire seulement dans le roman réaliste du XIX^e siècle. Si l'on peut regretter que Christof Schöch en soit resté dans son récent essai à l'étude d'un corpus trop masculin, on doit lui reconnaître le mérite d'avoir bien posé le problème, en soulignant d'emblée que « l'époque des Lumières, et plus particulièrement la seconde moitié du XVIII^e siècle, constitue pour l'histoire de l'écriture descriptive dans le roman un moment d'épanouissement décisif », ce qui ne l'empêche pas d'être « négligé[e] par la critique » qui, lorsqu'elle s'est mise à explorer ce champ, « l'a fait en se fondant avant tout sur la pratique descriptive du roman du XIX^e siècle¹¹ ». Et Christof Schöch prend l'exemple de Philippe Hamon, « qui s'est très tôt attaché à dégager, dans une perspective spécifiquement littéraire, la poétique du “descriptif” dans le roman du XIX^e siècle, mettant l'accent sur les signaux démarcatifs de la description, sur les compétences de lecture spécifique qu'elle exige ainsi que sur les modalités d'articulation entre description et narration¹² ». Ces travaux ont bien sûr leur pertinence, mais ils ont eu pour effet néfaste de faire coïncider la définition de la description, et du portrait en particulier, avec un type possible de leur réalisation qui correspondait aux exigences de l'esthétique

⁹ Voir sur ce point l'essai d'Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM, 1999, ainsi que le volume collectif *Métamorphoses du roman sentimental XIX^e-XXI^e siècles*, sous la dir. de F. Bercegol et de H. Meter, à paraître chez Garnier.

¹⁰ Zola, « De la description » [1880], cité par Christof Schöch, *op. cit.*, p. 67.

¹¹ Christof Schöch, *op. cit.*, p. 7.

¹² *Ibid.*, p. 9.

réaliste, et donc d'occulter et de discréditer des pratiques différentes de la description. Ils ont permis de mettre au point des grilles d'analyse efficaces dans le cadre d'un certain régime de rapport au réel, mais sans doute moins adaptées à d'autres esthétiques, qui sont du coup sorties du champ d'investigation. Or, comme le constate encore Christof Schöch à propos des romans des Lumières sur lesquels il travaille, « le fonctionnement de l'écriture descriptive n'[y] est pas simplement une version moins complète ou moins cohérente des stratégies descriptives que l'on trouve dans le roman du XIX^e siècle. Au contraire, l'écriture descriptive au XVIII^e siècle se trouve prise dans une situation particulière engendrant des enjeux et des stratégies d'écriture qui lui sont propres ». Et par exemple, il constate combien il importe, pour pouvoir exploiter son corpus, de rompre avec « l'idée » exclusive de la description comme « “morceau” textuel clairement délimité et identifiable », comme « représentation de référents statiques [...] avec un arrêt du temps de l'histoire qui provoque une pause narrative », pour prendre en compte, à côté de tels « *passages descriptifs* » attestés, un « *discours descriptif* » qui ne s'oppose pas à la narration, qui peut y être imbriqué d'autant plus facilement qu'il peut renvoyer à un référent dynamique, et qui a pour but principal, dans le sillage de l'*ekphrasis* grecque, de produire un effet d'évidence¹³. D'où l'importance de continuer certes à s'intéresser aux stratégies de légitimation de la description dans le tissu narratif, comme cela a été fait pour les textes du XIX^e siècle, mais aussi de formuler une définition plus souple de la description, qui ne la restreigne pas forcément à des extraits bien circonscrits, et surtout de la penser dans ses relations à la peinture dans un siècle où l'on sait combien se retrouve questionnée la tradition de *l'ut pictura poesis*.

De la même manière, pour donner de la visibilité à la pratique descriptive des femmes, il faudrait mieux prendre en compte la diversité de leur production, se libérer d'une histoire littéraire qui a trop longtemps dévalorisé le genre sentimental dans lequel elles sont censées s'être illustrées, et surtout se donner les outils théoriques qui permettent d'appréhender le fait descriptif dans une esthétique qui n'a pas les mêmes impératifs que la littérature réaliste à laquelle ce dernier a été associé. La réception de l'œuvre de Mme de Staël est ainsi représentative des failles d'un discours critique qui a très tôt conclu à son incompetence en matière d'écriture descriptive, parce qu'on l'a abusivement réduite à sa part romanesque, que ses fictions ont souffert de la grille biographique à travers laquelle on les a lues et de l'absence de théorie descriptive adaptée à la réalité de leur pratique. Il est par exemple significatif que Cioran lui rende hommage en tant que portraitiste, mais en exhumant le portrait de Talleyrand qu'il trouve dans *Dix années d'exil*, ce qui suppose déjà de bien vouloir se souvenir qu'elle n'a pas écrit que des romans réputés pour leur pauvreté descriptive. Et de fait, la citation du long portrait de Talleyrand permet de révéler le talent qui est le sien dans

¹³ *Ibid.*, p. 12-14.

la caractérisation de la conversation de cet homme, dont elle a contribué à faire un mythe, mais dont elle s'applique ici à faire ressortir les limites. De fait, si elle lui reconnaît de l'esprit et « une grâce de bon goût tout à fait inimitable » qui lui donne une séduction irrésistible, elle note par exemple qu'il évite « la discussion dans laquelle il trahirait en fait d'instruction solide ce qui lui manque » et qu'il ne peut y suppléer « par de l'éloquence, parce qu'il faut du mouvement d'âme pour être éloquent, et que c'est un homme maître de lui-même au point qu'il ne le serait plus de s'abandonner quand il le voudrait ». Elle tient ensuite à faire remarquer qu'il n'a pas « de facilité d'expression, parce qu'il faut écrire facilement pour bien parler, et que cet homme, si spirituel d'ailleurs, n'est pas en état de composer une seule des pages qu'il a publiées sous son nom¹⁴ ». La maîtrise de l'art de la conversation que Mme de Staël possédait au plus haut point transparait dans ce jugement plein de finesse qui remet à sa place un homme qui l'a beaucoup déçue, mais cette expérience de la vie en société, ici précieuse pour évaluer le discours et les manières d'un politique, l'a par ailleurs desservie auprès de critiques qui ont conclu que son attachement à la vie mondaine l'avait rendue insensible aux charmes du paysage et qu'en elle, le goût dominant des idées, du raisonnement, avait tué toute véritable émotion artistique et avait nui à la qualité de son style¹⁵. Dans un article repris dans son essai sur *L'Écriture-femme* publié en 1981, Béatrice Didier s'est attelée à détruire cette légende répétée par les biographes d'une femme qui « n'aurait su vivre que dans un salon » et qui n'aurait pas su peindre les pays dans lesquels elle voyageait, en montrant au contraire combien « l'Italie a littéralement ouvert les yeux de Germaine » et lui a permis d'acquérir, « avec une grande maîtrise romanesque, un art de la description » qui se déploie dans *Corinne ou l'Italie*¹⁶. Mais il est vrai que le style reste relativement sobre et que ces descriptions, qui ne font jamais diversion, visent surtout à dégager un itinéraire symbolique dans le roman. Il faut de même reconnaître que ces descriptions peuvent déconcerter car, comme le constatait Christof Schöch dans son corpus de romans, elles sont difficiles à extraire de leur contexte narratif et sont traversées d'intrusions argumentatives qui font passer au second plan le souci du pittoresque, en l'annexant à un projet didactique.

Ces particularités, qui rendent chez Staël la description « problématique¹⁷ » et qui expliquent sans doute qu'elle ne soit pas jugée suffisamment exemplaire du genre pour être citée lorsqu'il s'agit de l'illustrer, je les ai retrouvées lorsque j'ai consacré un article à l'art du portrait dans *Corinne ou*

¹⁴ Cioran, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵ Voir sur ce point l'article de Béatrice Bomel-Rainelli, « Sentimentalité et intellectualité : le paradoxe de Madame de Staël dans les manuels d'histoire littéraire », *Cahiers staëliens*, n° 53, 2002, p. 105-128.

¹⁶ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, PUF, 1981, p. 111-129.

¹⁷ Selon le titre d'un article de Katja Dal Bo', « La description problématique dans *Corinne* », *Cahiers staëliens*, n°43, 1991-1992, p. 63-84.

*l'Italie*¹⁸. Certes, il est aisé de constater que Mme de Staël se soucie peu de donner une caractérisation détaillée du physique des personnages et que, lorsqu'elle s'y risque, elle n'évite pas les clichés. Mais en rester là serait une erreur, car, il faut le souligner, les portraits abondent dans ce roman et témoignent, au moins autant que le portrait de Talleyrand déjà cité, de ses dons d'analyste dès lors qu'il s'agit de cerner une personnalité. La figure de la brillante salonnière à laquelle le souvenir de Mme de Staël reste associé avait du reste déjà conduit Sainte-Beuve, par exemple, à remarquer la présence de « portraits » dans ses romans, mais ils valaient seulement à ses yeux comme « peintures du monde » qui avaient tout au plus le mérite de ne pas gâter la fermeté nouvelle de style et de composition¹⁹. Il n'empêche, en rappelant la vive curiosité suscitée chez ses contemporains par ces portraits à clé, dont on se plaisait à retrouver les modèles, Talleyrand, pour M. de Maltigues, Barante, pour Oswald, Mme de Staël elle-même pour Corinne, Sainte-Beuve confirmait au moins leur qualité de ressemblance, donc d'exactitude et de pénétration, et rendait finalement hommage à l'auteur, en la rattachant à la lignée des femmes-écrivains du Grand Siècle, qui avaient assuré le triomphe du portrait mondain²⁰. J'ai voulu pour ma part montrer que le roman intégrait une réflexion critique sur l'art du portrait qui prouvait que Mme de Staël avait pensé ses exigences et ses difficultés, en s'efforçant par exemple toujours d'en légitimer la présence et en se montrant soucieuse d'éviter la baisse de vitesse narrative que provoque la description par l'introduction de bribes de récit et de dialogues dans les portraits. Je me suis rendu compte qu'elle était aussi à l'aise dans le portrait en pied que dans le portrait fragmenté, dans la description statique que dans la description cinétique, et qu'elle se distinguait encore par son utilisation virtuose de la fonction focalisante du portrait. Cette maîtrise technique lui permet de jouer du pouvoir cataphorique du portrait pour l'intégrer dans un réseau d'événements et de réflexions qui ont pour but d'annoncer le drame. Mais Mme de Staël dote ses portraits de nouvelles fonctions, par exemple en se servant des portraits croisés de Corinne pris en charge par des admirateurs de diverses nationalités, pour poursuivre son enquête sur les stéréotypes nationaux et surtout pour alimenter le débat sur la condition de la femme, plus particulièrement sur celle de la femme de génie. Les études féminines qui se sont emparées de ce roman ces dernières années ont montré tout le profit qu'il y avait à tirer de ces portraits, notamment de celui de Corinne au bal, pour comprendre le potentiel subversif de cette affirmation publique et glorieuse du moi féminin, de cette mise en spectacle de son désir et de sa capacité à créer, puisque la danse de Corinne participe d'un art total, qui emprunte à la

¹⁸ « Mme de Staël portraitiste dans *Corinne ou l'Italie* », dans *Mme de Staël*, Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999, sous la dir. de Michel Delon et Françoise Mélonio, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 31-54.

¹⁹ Sainte-Beuve, « Madame de Staël », dans *Portraits de femmes*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1998, p. 207.

²⁰ Parallèle poursuivi depuis par exemple par H. Osterman Borowitz dans son article, « The Unconfessed "Précieuse". Mme de Staël's Debt to Mlle de Scudéry », dans *The Impact of Art on French Literature*, Newark, University of Delaware Press, 1985, p. 34-55.

peinture, à la sculpture et qui met en jeu les mêmes facultés d'imagination et de communication que l'improvisation²¹. De tels portraits ont contribué à faire que le roman devienne ce « texte-mère capable d'engendrer toute une communauté idéologique sans frontières et de promouvoir un modèle féminin d'autorité esthétique, culturelle, sociale et politique²² ». Ils sont aujourd'hui exploités dans la perspective des *queer studies* pour montrer comment Corinne brouille le genre, trouble les représentations stéréotypées du masculin et du féminin, alimente « l'angoisse d'une dévirilisation de l'arène publique », en se donnant ainsi en représentation²³.

Certes, ce roman fait figure d'exception à son époque par la force transgressive de son personnage de femme artiste, mais il y a fort à parier que l'étude des portraits se révélerait également féconde dans d'autres romans contemporains et postérieurs écrits par des femmes, dans la mesure où s'y poursuit la remise en cause des stéréotypes, notamment en matière de distribution des rôles sociaux et des fonctions dans le couple. Amélie Legrand a montré comment les romancières de l'Empire et de la Restauration étaient habiles à intégrer « apparemment les discours normatifs tout en les déplaçant pour laisser le lecteur au centre d'un faisceau de voix contradictoires sur lesquelles les interprétations successives choisiront d'insister différemment²⁴ ». En m'intéressant de mon côté aux portraits insérés par George Sand dans son roman *Le Meunier d'Angibault* (1845)²⁵, j'ai pu voir comment, loin d'assurer seulement la séduction de l'histoire d'amour, ils illustraient la façon dont elle renouvelle le genre du roman sentimental, en l'ouvrant sur la société de son temps et en lui conférant une dimension idéologique, au service d'une pensée politique dont elle espère des retombées pratiques. Les portraits témoignent de son projet d'insérer « le roman social dans le roman d'amour²⁶ », puisque c'est en pariant sur le pouvoir qu'a ce sentiment de lever toutes les barrières sociales et de rapprocher les classes que George Sand entend instaurer un monde meilleur. Dès l'incipit du roman, elle se sert ainsi du double portrait de ses héros, Marcelle et Lémor, pour cibler les préjugés qui bloquent l'évolution de la société et pour établir leur couple, en suggérant qu'ils sont faits l'un pour l'autre en dépit de leur différence de condition. Quant au terrible portrait de la Bricoline, devenue folle après avoir dû renoncer au jeune homme qu'elle aimait, il lui permet

²¹ Sur la scène glorieuse mais ambivalente de la danse, dans la mesure où elle annonce la retraite timorée d'Oswald, voir l'article de Karyna Szmurlo, « Le jeu et le discours féminin : la danse de l'héroïne staélienne », *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter 1986-1987, p. 1-13.

²² Karyna Szmurlo, « Pour un état des lieux de la recherche américaine : Germaine de Staël dans le discours de la modernité », *Cahiers staéliens*, n°57, 2006, p. 17.

²³ *Ibid.*

²⁴ Amélie Legrand, « Les ambiguïtés de l'exemplarité dans *La Femme auteur* de Félicité de Genlis et *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël », *Cahiers staéliens*, n° 63, 2013, p. 215-238. Voir également sa thèse à paraître chez Garnier, *Les Romancières sous la Restauration : réception, construction des identités de genre, histoire du roman* (Université Paris Sorbonne).

²⁵ Dans mon article, « George Sand portraitiste dans *Le Meunier d'Angibault* (1845) », *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, Angela Fabris / Willi Jung (Hg), Bonn University Press, 2012, p. 295-308.

²⁶ Catherine Mariette-Clot, « L'histoire du cœur dans les romans des années 1840 : réalisme ou utopie ? », dans *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Presses Universitaires de Caen, 2006, p. 282.

de dénoncer la brutalité d'un ordre social qui fait fi de la liberté des femmes et de poser la question du sort réservé aux fous, notamment celle de la pertinence de leur internement.

Quant à la pauvreté des portraits physiques souvent reprochée aux romancières du début du siècle, il faut insister sur le fait qu'il s'agit en l'occurrence moins d'une lacune liée à leur incapacité à peindre qu'un choix mûrement réfléchi, celui de privilégier l'expression de la réalité intérieure tout en se gardant, comme l'explique Mme de Staël dans *l'Essai sur les fictions*, des « détails minutieux » qui nuisent à l'intérêt et à la vraisemblance des romans²⁷. Corinne reprend à son compte dans le roman ce choix de s'en tenir à quelques traits expressifs lorsqu'elle condamne l'abus de l'ornement, puis loue les peintres qui parviennent à caractériser et à produire des impressions profondes à partir seulement d'une attitude, d'une expression judicieusement choisie²⁸. Cette sobriété est en outre dictée par l'esthétique de la grâce dont procède la plupart du temps la beauté des héroïnes dans de tels romans. Or cette grâce tout immatérielle, qui se situe au point de rencontre du corps et de l'âme, résiste à la description détaillée. Dès lors, si Mme de Staël se garde de trop préciser la beauté de ses personnages, si elle privilégie un vocabulaire au sens vague qui rapporte surtout l'effet de la séduction et si elle choisit le plus souvent de suggérer par l'analogie et par le symbole, c'est qu'elle sait qu'il est de la nature de la beauté gracieuse d'être insaisissable, imprévisible, énigmatique, et que l'essentiel de son agrément tient à ce « je ne sais quoi » irréductible à toute définition. Mais cela ne veut pas dire pour autant que ses personnages sont dénués de présence physique. Il y a bien au contraire dans ce roman comme dans les autres fictions contemporaines un abondant langage du corps qui reste encore certes très conventionnel, mais qui permet d'exprimer les émotions avec une énergie expressive remarquable. Seulement, ce langage du corps n'est pas forcément condensé en de longues séquences descriptives qui interrompent la narration. On le trouve plutôt disséminé dans un discours descriptif aux frontières plus floues, que l'on risque de laisser de côté si l'on s'obstine à ne rechercher que les portraits circonstanciés et bien délimités mis à la mode par le roman réaliste à partir des années 1830.

On peut donc penser que les romans dits sentimentaux écrits par des femmes au début du XIX^e siècle constituent un corpus privilégié pour mener l'enquête sur « la tension qui existe entre beauté et expressivité²⁹ », et ce d'autant plus que plane toujours sur eux le modèle de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Certes, les portraits n'y sont pas dépourvus de clichés, mais ils témoignent d'une réflexion sur les moyens de rendre l'émotion et sur la description de la beauté, tout particulièrement sur la difficulté à la singulariser sans l'annuler. Cette réflexion conduit les romancières à suivre le

²⁷ Mme de Staël, *Essai sur les fictions*, dans *Œuvres de jeunesse*, Paris, Desjonquères, 1997, p. 149-150.

²⁸ Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. S. Balayé, Gallimard, coll. Folio, 1985, p. 222-223. On peut également se souvenir que, visitant le Panthéon, elle apprécie de n'y presque point apercevoir « d'ornements de détail » et s'écrie alors : « en tout genre, nous autres modernes, nous disons trop » (p. 95).

²⁹ Selon la formule utilisée par les organisateurs de cet atelier dans leur texte de présentation.

conseil donné depuis l'Antiquité par les rhétoriciens de chercher plutôt à exprimer l'effet que produit la beauté, et donc à rendre compte de l'admiration qu'elle suscite. Elle les incite surtout à valoriser la beauté gracieuse, dont le propre est de pouvoir séduire malgré des défauts par la puissance mystérieuse de son attrait et donc par la force de son expressivité. Certes, ce type de beauté, théorisé au XVII^e siècle par le père Bouhours et défendu par la suite notamment par Marivaux et par Montesquieu, a aussi ses codes, mais le risque d'uniformité est diminué par le fait qu'il s'agit d'une beauté particulière, volontiers irrégulière, qui peut connaître plusieurs déclinaisons. De tels portraits se prêtent en outre très bien à l'étude de l'expressivité du physique, dans la mesure où les romancières parient sur la lisibilité du corps et se soucient surtout de suggérer la beauté intérieure dont le visage est censé se faire le miroir. Sans doute faut-il ajouter, pour ne pas retomber dans une vision réductrice des portraits composés par des femmes, qu'elles ne se sont pas contentées de décrire des êtres charmants et que leur production a épousé l'évolution de l'esthétique au XIX^e siècle. C'est ce que montrent fort bien les portraits insérés par George Sand dans *Le Meunier d'Angibault*, en illustrant la relativité du beau, selon ses réalisations locales, sociales et temporelles, mais aussi en participant à la promotion de la laideur initiée par les romantiques par le biais de la représentation du corps difforme de Bricolin et du corps informe de la folle, dont la force évocatrice est l'une des grandes réussites de ce roman³⁰.

³⁰ Voir pour plus de détails mon article déjà cité.