

## George Sand en bandes dessinées. Représentations d'une figure littéraire et adaptation du roman "Indiana"

**Auteur :** Vingerhoets, Camille

**Promoteur(s) :** Habrand, Tanguy

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

**Année académique :** 2023-2024

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/21807>

---

### Avertissement à l'attention des usagers :

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---



Département de Langues et  
de Littératures françaises et romanes

## **George Sand en bandes dessinées**

Représentations d'une figure littéraire et adaptation du roman *Indiana*

Mémoire présenté par VINGERHOETS Camille  
en vue de l'obtention du grade de  
Master en Édition et Métiers du livre

Promoteurs : Tanguy Habrand et Denis Saint-Amand

Lecteur : Laurent Demoulin

Année académique 2023/2024



## Remerciements

Les premières personnes que je me dois de remercier sont mes parents qui m'ont soutenue dans ma volonté de reprendre des études en Langues et littératures romanes malgré mon âge (vingt-et-un ans) et le fait que je disposais déjà d'un diplôme.

Durant ces cinq années, j'ai également pu compter sur le support des autres membres de ma famille maternelle, qui n'ont jamais douté de moi et m'ont rendu bon nombre de services afin de me libérer du temps d'étude.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers mes deux promoteurs, M. Tanguy Habrand et M. Denis Saint-Amand. Ceux-ci m'ont orienté vers un sujet général qui m'a tout de suite plu, la représentation des auteurs romantiques en bandes dessinées, avant de m'accorder leur confiance quand j'ai décidé de me focaliser sur George Sand. Leurs conseils avisés en termes de sources secondaires m'ont permis de travailler directement à partir d'articles et d'ouvrages faisant autorité dans les milieux concernés. Grâce à leurs encouragements, j'ai surtout gardé foi en mon projet de bout en bout.

J'aurais sans doute également perdu pied sans la présence de mes condisciples namurois et liégeois qui ont rendu mon expérience universitaire hors du commun ; ils m'ont aussi tiré vers le haut par leur exemple et leur aide. Je remercie aussi mes amis issus d'autres horizons ainsi que mes anciens colocataires qui n'ont jamais manqué de me fournir un soutien moral quand j'en avais besoin. C'est d'ailleurs l'un de ces derniers qui m'a offert la bande dessinée *George Sand : ma vie à Nohant* pour mon anniversaire.

J'aimerais finalement témoigner ma gratitude envers Nicolas Robert qui a relu mon mémoire intégralement.

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
---------------------------	----------

**CHAPITRE PREMIER :  
GEORGE SAND : FIGURATION ET RÉCEPTION À TRAVERS LE TEMPS**

<b>1.1. Figuration .....</b>	<b>6</b>
1.1.1. Figuration au XIX <sup>e</sup> siècle .....	6
1.1.1.1. Brigitte Pierson et Thérèse Jacques .....	6
1.1.1.2. Félicité des Touches .....	10
1.1.1.3. Valentine, Lélia et Lucrezia Floriani .....	12
1.1.1.4. Indiana ; la première « bande dessinée » sur George Sand .....	14
1.1.2. George Sand au cinéma .....	16
<b>1.2. Réception critique .....</b>	<b>18</b>
1.2.1. Réception aux XIX <sup>e</sup> et XX <sup>e</sup> siècles .....	18
1.2.2. Réception de la fin du XX <sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui .....	20
1.2.3. Dans le futur : une recanonisation ? .....	23
<b>1.3. Conclusion.....</b>	<b>25</b>

**CHAPITRE II :  
LES BANDES DESSINÉES BIOGRAPHIQUES DE GEORGE SAND**

<b>2.1. La création du champ de la bande dessinée .....</b>	<b>27</b>
2.1.1. Entre autonomie et décroisement .....	29
2.1.2. Le roman graphique .....	30
<b>2.2. La bande dessinée biographique .....</b>	<b>31</b>
2.2.1. Le troisième tournant de la bande dessinée .....	31
2.2.2. Le contexte éditorial .....	33
2.2.3. Une figuration de l'institution littéraire romantique .....	35
<b>2.3. Les biographies de George Sand en bandes dessinées.....</b>	<b>37</b>
2.3.1. L'histoire d'une vie .....	37
2.3.2. Présentation du corpus .....	38
2.3.2.1. Le dernier visiteur de George Sand .....	39

2.3.2.2.	George Sand, ma vie à Nohant .....	41
2.3.2.3.	George Sand, fille du siècle .....	45
2.3.2.4.	Technique et style .....	49
2.3.3.	Narration et polyphonie.....	50
2.3.3.1.	Les instances énonciatives du récit en séquences d'images.....	50
2.3.3.2.	Niveaux énonciatifs et Histoire de ma vie .....	52
2.3.3.3.	Les citations .....	53
2.3.4.	Analyse séquentielle des quatre bandes dessinées .....	54
2.3.4.1.	Découpage .....	54
2.3.4.2.	Choix du moment .....	56
2.3.4.3.	Récitatifs et phylactères .....	57
<b>2.4.</b>	<b>Conclusion.....</b>	<b>60</b>

### CHAPITRE III : UNE ADAPTATION D'*INDIANA*

<b>3.1.</b>	<b>L'adaptation.....</b>	<b>65</b>
3.1.1.	Théorie .....	65
3.1.2.	L'adaptation en bande dessinée : généralités .....	66
3.1.3.	Médiation, figuration et traduction .....	67
3.1.4.	Typologie des adaptations .....	69
<b>3.2.</b>	<b>Indiana de George Sand .....</b>	<b>71</b>
3.2.1.	Le roman .....	71
3.2.2.	Influences esthétiques .....	72
3.2.2.1.	Entre réalisme et idéalisme .....	72
3.2.2.2.	Romantisme .....	73
3.2.3.	Idéologies .....	75
3.2.4.	Narration .....	77
3.2.4.1.	Généralités .....	77
3.2.4.2.	Un narrateur masculin patriarcal.....	79
3.2.5.	Une quête d'écriture .....	81
<b>3.3.</b>	<b>Indiana de Bouilhac et Catel.....</b>	<b>83</b>
3.3.1.	L'introduction.....	83
3.3.2.	Une adaptation fidèle .....	84

3.3.3.	Réalisme et rythme.....	86
3.3.4.	Narration .....	88
3.3.5.	La conclusion .....	91
3.3.5.1.	George Sand et le mal du siècle.....	91
3.3.5.2.	Indiana comme représentation de George Sand.....	94
<b>3.4.</b>	<b>Conclusion.....</b>	<b>95</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>		<b>100</b>
<b>Bibliographie.....</b>		<b>104</b>
	Bibliographie primaire .....	104
	Bibliographie secondaire .....	105
<b>ANNEXES .....</b>		<b>109</b>

## Introduction

Dans le cadre de ce travail de fin d'études, nous nous intéresserons à la représentation de la vie et des œuvres de George Sand en bandes dessinées. Pour ce faire, nous analyserons les albums *George Sand, fille du siècle* par Kim Consigny et Séverine Vidal (2021), *George Sand, ma vie à Nohant* par Chantal Van den Heuvel et Nina Jacqmin (2021), *Le dernier visiteur de George Sand* par Rodolphe et Marc-Renier (2006) et *Indiana* par Bouilhac et Catel (2023).

Comme beaucoup de lecteurs et lectrices de George Sand, j'ai découvert l'œuvre de celle-ci en lisant *Du côté de chez Swann* où le narrateur évoque *François le Champi* comme un roman ayant bercé son enfance. Après avoir lu l'ouvrage, je n'ai ressenti qu'un enthousiasme modéré ; j'en suis arrivée à la conclusion, somme toute assez réductrice, que la correspondance de l'auteure était sans doute plus intéressante à lire. Je ne sais plus pour quelle raison j'ai pensé une chose pareille ; sans doute quelqu'un m'en a-t-il fait la remarque et j'ai imprimé ce fait sans plus le remettre en question. Étrangement, je n'ai pas eu l'occasion de changer d'avis durant mon bachelier en Langues et littératures romanes : en effet, ses livres ne faisaient pas partie des listes de lecture. En parallèle, j'ai commencé à éprouver un intérêt sans bornes pour Virginia Woolf qui possède pourtant de nombreux points communs avec la romancière française : les deux femmes, en plus de porter des vêtements masculins, partageaient l'idée d'une « bisexualité intellectuelle<sup>1</sup> » selon l'expression d'Isabelle Naginski. J'ai par ailleurs appris de cette dernière que l'autrice de *François le Champi* avait influencé les sœurs Brontë<sup>2</sup>, que je ne pourrais admirer davantage. C'est finalement en lisant *Indiana* et *Histoire de ma vie* à l'occasion de la rédaction de ce mémoire que j'ai découvert cette romancière que tout me prédestinait

- 
1. Isabelle HOOG NAGINSKI, *George Sand. L'écriture ou la vie*, trad. Nadine DORMOY, Paris, Honoré Champion, 1999, coll. « Romantisme et Modernités », p. 24.
  2. Naomi SCHOR, « L'idéalisme dans le roman. Pour la recanonisation de Sand », dans Damien ZANONE (dir.), *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 430.

à aimer. Je comprends aujourd'hui que j'avais été aveuglée par des préjugés vieux de deux cents ans.

En ce qui concerne le second pan de ce mémoire, la bande dessinée, il s'agissait en réalité du point de départ dans ma recherche de sujet d'analyse : mon premier bachelier en Illustration à l'École supérieure de Saint-Luc, à Liège, m'a naturellement sensibilisée au neuvième art et je désirais étudier ses rapports avec la littérature « classique ». À l'image de George Sand, il s'agit d'une discipline qui commence seulement à obtenir la légitimité symbolique qu'elle mérite. Cet art s'ouvre également de plus en plus aux femmes et aux questions liées à la féminité. L'intérêt de cette corrélation tombe également sous le sens quand nous nous rappelons que l'invention de la bande dessinée, telle que nous la concevons aujourd'hui, est contemporaine de l'activité littéraire de Sand ; celle-ci a par ailleurs été représentée dans un récit en séquences d'images dessiné par Musset, comme nous le verrons dans le premier chapitre.

Mis-à-part *Le Dernier Visiteur de George Sand*, les bandes dessinées de notre corpus ont été publiées récemment, en particulier l'adaptation de Catel et Bouilhac qui date d'à peine un an. Il n'y a donc pas encore eu d'étude sur le sujet.

Notre bibliographie se divise en quatre axes : les études académiques concernant George Sand, les romans et les biographies (textuelles ou filmiques) de celle-ci, les ouvrages de théorisation de la bande dessinée ainsi que les écrits jetant des ponts entre ce médium et la littérature scripturaire, et, finalement, les bandes dessinées « littéraires » et « biographiques » en elles-mêmes.

Dans le monde académique, George Sand jouit actuellement d'une reconnaissance solide. Son œuvre fait régulièrement l'objet de thèses de doctorat, ce qui est assez significatif sur le plan symbolique car généralement les chercheurs utilisent un auteur pour se faire valoir et construire une carrière dans la communauté scientifique<sup>3</sup>. En plus des nombreuses revues qui accueillent des articles dédiés à l'autrice (Sabine Loucif et David A. Powell en dénombrent 80 de 1990 à 1999<sup>4</sup>), le monde scientifique bénéficie de l'apport de deux revues (française et américaine) spécialisées, *Les amis de George Sand*

---

3. Sabine LOUCIF et David A. POWELL, « Bibliographie George Sand – 1990-1999. Les études sandiennes aujourd'hui : perspectives croisées », dans Éric BORDAS (dir.), *George Sand, écritures et représentations*, Paris, Eurédit, 2004, p. 244.

4. *Ibid.*

et *George Sand studies*, fait assez rare qui mérite donc d'être mentionné<sup>5</sup>. En outre, Louif et Powell constatent que l'échantillon des œuvres analysées s'est progressivement agrandi jusqu'à inclure toutes les époques de rédaction<sup>6</sup>.

Aux États-Unis, depuis le centenaire de la mort de l'auteure en 1976<sup>7</sup>, les travaux à son sujet florissent ; elle devient ainsi rapidement l'un des écrivains français les plus étudiés sur le continent<sup>8</sup>. Les chercheurs notent toutefois une tendance plus prononcée en Amérique qu'en France à évoquer Sand au sein de « women studies » ou de « gender studies » comparant diverses femmes écrivains entre elles, ce qui peut passer pour de la discrimination positive<sup>9</sup>. Cependant, du fait de nombreuses collaborations entre les deux pays, les sujets d'études tendent aujourd'hui à se niveler.

Parmi les travaux d'importance ayant paru depuis le tournant des années 2000, il nous faut mentionner le *Dictionnaire George Sand*, par les spécialistes Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière, pourvu de 181 articles avec une classification thématique. La monographie de l'Américaine Isabelle Naginski, déjà évoquée plus haut, a également permis une relecture de romans issus de toutes les périodes, excepté la dernière (celle des romans champêtres), étudiés pour eux-seuls et non, comme c'est souvent le cas, dans une approche biographique ou comparative avec d'autres auteurs. Un autre acteur incontournable de l'investigation des œuvres de George Sand est Damien Zanone, professeur à l'Université catholique de Louvain. Ce présent travail s'appuiera d'ailleurs sur plusieurs textes réunis par ses soins dans l'ouvrage collectif *George Sand et l'idéal* (2017). Finalement, l'ouvrage dirigé par Éric Bordas, maître de conférences parisien, *George Sand : Écritures et représentations* (2004) nous sera d'une grande aide.

En ce qui concerne la bande dessinée, les ouvrages de théorie commencent à émerger dans les années 80 et 90, notamment sous l'impulsion des Américains Will Eisner et de Scott McCloud. Les livres de ce dernier, *L'art invisible* (1993) et *Faire de la bande dessinée* (2006), nous permettront notamment d'analyser le rapport texte-image des cases des albums issus de notre corpus. Ce travail ne pouvait non plus passer à côté de l'éminent Benoît Peeters, scénariste des *Cités obscures*, professeur au Collège de France, éditeur

---

5. *Ibid.*, p. 259.

6. *Ibid.*, p. 257.

7. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 9.

8. S. LOUCIF et D. POWELL, *op. cit.*, p. 243.

9. *Ibid.*, p. 254.

des Impressions Nouvelles et spécialiste d'Hergé. Notre étude s'appuiera en partie sur son essai *Lire la bande dessinée* paru chez Champs Arts en 2010. La Recherche francophone compte également parmi ses membres l'incontournable Thierry Groensteen dont les nombreux travaux nous aideront non seulement à identifier les politiques éditoriales actuelles, mais aussi à comprendre certains mécanismes de la narration graphique.

En plus de ces études préliminaires, qui nous serviront surtout comme outils analytiques, nous nous pencherons sur des travaux questionnant les rapports entre le champ de la littérature et celui de la bande dessinée. Les analyses du chapitre trois s'inspireront ainsi des théories sur l'adaptation, d'abord au sens large avec Gérard Genette puis dans sa forme séquentielle et graphique avec Jan Baetens. Enfin, s'ils n'existent pas d'études actuelles sur les bandes dessinées mentionnant George Sand, nous avons pu compter sur les analyses de Denis Saint-Amand concernant les albums rendant hommage à d'autres auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Verlaine, Flaubert et Rimbaud.

Ce mémoire est structuré en trois parties :

Pour commencer, un chapitre introductif évoquera la représentation de George Sand ainsi que la réception de ses œuvres à travers le temps. Cette section est inspirée de travaux aux thématiques semblables, comme l'ouvrage collectif de 2022, *La Reine Christine et ses fictions*, dirigé par Florence Fix et Corinne François-Denève, où sont analysées les diverses fictionnalisations de cette figure historique, depuis la pièce de théâtre de Dumas jusqu'au film *La Reine Garçon* de 2015. Ce parallèle nous semble d'autant plus pertinent étant donné les nombreux points communs entre la romancière française et la reine suédoise, en particulier leur position vis-à-vis du mariage et le fait qu'elles étaient perçues toutes deux comme des êtres androgynes. Cette partie doit surtout beaucoup au mémoire d'Andreina Romero Montiel intitulé *George Sand dans la fiction : représentations imaginaires d'un personnage littéraire* (2008) dont ce travail se veut la continuité. L'étudiante canadienne avait basé son étude, d'une part sur les livres *La Confession d'un enfant du siècle* et *Elle et Lui*, d'autre part sur les films parus dans les années 90 : *Les Enfants du siècle* et *Impromptu*. Cette approche croisée lui a permis d'établir des rapports entre les représentations du XIX<sup>e</sup> siècle et celles issues de notre temps. Ce chapitre permettra aussi d'évoquer la première histoire en estampes figurant George Sand.

La deuxième partie, quant à elle, sera consacrée à l'étude des trois bandes dessinées biographiques : *Le dernier visiteur de George Sand*, *George Sand : ma vie à Nohant* et *George Sand : fille du siècle*. Une partie théorique dévolue à la question du décroisement du champ de la bande dessinée vers d'autres champs artistiques précédera la présentation des œuvres à proprement parler. La forme des albums sera étudiée autant que le fond.

Finalement, dans la dernière section, nous examinerons l'adaptation d'*Indiana*, le premier roman de George Sand, par Catel et Bouilhac. Nous définirons le concept d'« adaptation » en tentant d'évacuer certaines idées reçues et perceptions classicistes. Nous enchaînerons avec une typologie des transpositions possibles illustrées avec des exemples de bandes dessinées « littéraires ». Après avoir présenté le roman de 1832, nous synthétiserons les débats critiques à son encontre ainsi que ses différentes interprétations. Cela nous permettra de comparer les lectures possibles et de vérifier celles que les bédéistes, influencées par les valeurs symboliques d'aujourd'hui, ont choisi de représenter.

Nos objectifs sont multiples : dans un premier temps, comprendre en quoi les médiums et les idéaux culturels d'aujourd'hui impactent la perception que l'on a de l'autrice ; dans un second temps, jeter un regard neuf sur les productions de cette dernière ainsi que sur sa vie, ceci afin de la libérer de stigmatisations ayant résisté au temps ; ensuite, analyser la place de la bande dessinée au sein du champ de la littérature, en remettant en question la dominance symbolique de la seconde sur la première ; enfin, analyser les stratégies propres au neuvième art dans la transposition d'un roman et, ce faisant, lister les avantages et les inconvénients inhérents à ce processus.

## Chapitre premier :

### George Sand : figuration et réception à travers le temps

#### 1.1. *Figuration*

##### 1.1.1. **Figuration au XIX<sup>e</sup> siècle**

###### 1.1.1.1. *Brigitte Pierson et Thérèse Jacques*

Amantine Aurore Lucile Dupin de Francueil, ou George Sand, est une autrice majeure du XIX<sup>e</sup> siècle. Malgré sa notoriété, peu d'adaptations de ses œuvres ont vu le jour, à l'inverse de ses biographies cinématographiques et picturales qui sont nombreuses. Alain Vaillant a bien cerné le problème :

Plutôt que de prendre au sérieux l'œuvre de George Sand, c'est sur sa vie, très tôt, qu'on a détourné l'attention, sur ses amants (Musset, Chopin...) et sur ses accessoires (ses pipes et ses cigares...)¹.

En réalité, l'autrice fascinait déjà de son vivant : son mode de vie exceptionnel ainsi que son tempérament excentrique alimentaient à la fois commérages et légendes.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, époque de l'encensement de l'individualité et de la subjectivité, les récits autobiographiques, mettant en lumière l'esprit de compagnonnage propre aux romantiques, prospéraient. Ainsi, les premières représentations fictionnelles de l'autrice sont contemporaines de son activité mondaine et littéraire. Certains de ses proches comme Jules Sandeau (*fig. 1*), le partenaire romantique et collaborateur littéraire avec lequel Aurore fit ses débuts à Paris, Alfred de Musset et Honoré de Balzac, se sont en effet attachés à brosser son portrait dans leurs romans. George apparaît notamment sous les traits de Brigitte Pierson dans *La Confession d'un enfant du siècle* (1836). De fait, dans une lettre datant du 30 avril 1834, Musset annonce à son amante son intention de raconter leur histoire :

---

1. Alain VAILLANT, *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 360

Je m'en vais faire un roman. J'ai bien envie d'écrire notre histoire : il me semble que cela me guérirait et m'élèverait le cœur. Je voudrais te bâtir un autel, fût-ce avec mes os<sup>2</sup> [...]

Par ailleurs, certains extraits de leur correspondance semblent avoir été remoulés dans l'ouvrage :

Songe à cela, je n'ai que toi, j'ai tout nié, tout blasphémé, je doute de tout, hormis de toi<sup>3</sup>.

Je n'avais vécu que par cette femme ; douter d'elle, c'était douter de tout ; la maudire, tout renier ; la perdre, tout détruire<sup>4</sup>.

Octave a dix-neuf ans quand il découvre que sa maîtresse lui est infidèle. Entraîné par son ami libertin Desgenais, il se réfugie dans la débauche. À la mort de son père, il change radicalement de mode de vie et décide de déménager dans la maison paternelle située dans un village de province. Il rencontre alors, au détour d'un chemin, une femme de six ans son aînée (comme dans la réalité) caressant un chevreau. Il accompagne celle-ci alors qu'elle visite une malade lors d'une nuit orageuse. George Sand elle-même, quand elle était enfant, secondait son précepteur quand il soignait les paysans du Berry.

À partir de là, les deux personnages ne se quitteront plus, Octave se rendant chez Brigitte tous les jours. Cependant, le jeune homme se laisse rapidement entraîner par une jalousie ardente qui le rend agressif envers sa compagne, laquelle devient froide et résignée. Le héros découvre le testament de sa maîtresse dans lequel elle note son intention de tout supporter tant qu'Octave l'aimerait, mais de se suicider aussitôt qu'ils se sépareraient. Après s'être querellés, ils projettent de partir en voyage et de s'installer ensuite à Paris ; la famille de Brigitte s'y oppose cependant. Le Parisien tombe alors sur une lettre de son amante adressée à un ami d'enfance dénommé Henri Smith. Ce dernier représente le médecin Pietro Pagello avec qui Sand avait eu une aventure pendant le séjour des amants à Venise. Brigitte lui indique son intention de partir avec Octave malgré, d'une part, son amour naissant pour son ami ainsi abandonné et, d'autre part, la crainte d'être reniée par sa famille :

- 
2. Félix DECORI, *Correspondance de George Sand et d'Alfred de Musset*, Bruxelles, E. Deman, 1904, p. 56.
  3. *Ibid.*, p. 54.
  4. Alfred de MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Gérard Barrier, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Folio classique », p. 21.

[...] ma destinée est liée à un homme à qui j'ai tout sacrifié ; vivre sans moi lui est impossible, et je vais essayer de mourir pour lui<sup>5</sup>.

Octave décidera finalement de s'éclipser afin de laisser Brigitte et Henri vivre leur idylle. Selon les notes de Gérard Barrier, Musset prive Brigitte d'une fin romantique en faveur d'Octave, qui est le seul à souffrir à la dernière page du roman<sup>6</sup>.

Brigitte Pierson, qui est très pieuse, est divinisée durant tout le roman, comme l'indique la métaphore de l'agneau et sa position de martyre, position encore renforcée par cet extrait dans lequel Octave, rongé de culpabilité après une dispute particulièrement virulente, observe la jeune femme dormir. La femme lui apparaît alors comme une figure christique :

Son front semblait porter l'empreinte de ce diadème d'épines sanglantes dont se couronne la résignation<sup>7</sup>.

Si la femme ne se tue pas littéralement à la fin du livre, elle coupe néanmoins sa chevelure, ce qui symbolise un abandon de sa pureté<sup>8</sup>. Elle est également comparée à un « ange<sup>9</sup> » et est qualifiée de « surhumaine<sup>10</sup> ». Plus loin, fou de jalousie, le Parisien est tenté de tuer son amante, mais est arrêté par la vision du crucifix porté en collier par la femme.

Cette sacralisation contraste avec le passé dépravé d'Octave. Malgré les mauvais traitements imposés par celui-ci et son amour naissant pour Smith, la jeune femme est prête à tout sacrifier – y compris sa vie – pour le héros, lequel rachète sa rédemption en permettant aux deux compagnons de se réunir. Le dévouement de Brigitte correspond dans l'histoire à celui d'une mère qui guérit son amant/enfant du mal du siècle au prix de son propre équilibre mental et de sa vie. Elle est également perçue comme une sœur ou un frère spirituel, ce dernier qualificatif faisant écho au passage où l'héroïne, comme son modèle, se promène habillée en homme<sup>11</sup>. Finalement, nous pouvons dire que Brigitte

---

5. Andreina ROMERO MONTIEL, *George Sand Dans La Fiction : Représentations Imaginaires d'un Personnage Littéraire*, Burnaby, Université Simon Fraser, 2008.

6. MUSSET, *op. cit.*, p. 308.

7. A. ROMERO MONTIEL, *op. cit.*, p. 40.

8. *Ibid.*, p. 41.

9. *Ibid.*, p. 29.

10. *Ibid.*, p. 30.

11. *Ibid.*, p. 38.

Pierson correspond au prototype du personnage féminin romantique écrit par les auteurs masculins du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

Moins de deux ans après la mort de Musset en 1857, George Sand écrit sa propre version de leur romance dans un livre intitulé *Elle et Lui*. L'ouvrage met en scène Thérèse Jacques et Laurent de Fauvel, un couple d'artistes peintres vivant dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les différences entre les deux avatars sandiens sont manifestes :

Si dans *La Confession* Brigitte est une femme amoureuse idéalisée et sacralisée par le personnage masculin, dans *Elle et Lui*, elle est aussi peintre, et définie non seulement par sa dimension d'amante mais aussi par sa profession artistique<sup>13</sup>.

George rejette donc la vision masculine de la femme romantique, que le roman réaliste a depuis contribué à rendre obsolète, pour y substituer l'image d'une artiste pragmatique et libre. En effet, nous avons affaire à un personnage qui refuse de vivre avec un homme et qui garde conscience des réalités économiques liées à sa profession<sup>14</sup>. Cette conception plus réaliste est appuyée par une narration hétérodiégétique à focalisation zéro qui s'oppose au narrateur à la première personne de *La Confession*. L'autrice préserve toutefois la dimension maternelle et sacrificielle de sa figuration antérieure<sup>15</sup> ; dimension qu'elle assumait également dans la vie réelle, comme l'indique la correspondance entre les deux amants :

Ne crois pas pas, ne crois pas, Alfred, que je puisse être heureuse avec la pensée d'avoir perdu ton cœur. Que j'aie été ta maîtresse ou ta mère, peu importe [...] <sup>16</sup>.

De même avec Chopin, qui était constamment souffrant et à propos de qui elle aurait déclaré : « Je le soigne comme mon enfant et il m'aime comme sa mère<sup>17</sup>. » Elle jouait un rôle semblable avec les amis de son véritable fils, Maurice. Michelle Perrot ajoute que nombre de ses personnages sont des mères adoptives et qu'elle avait elle-même recueilli

---

12. *Ibid.*, p. 41.

13. *Ibid.*, p. 133.

14. *Ibid.*, p. 45.

15. *Ibid.*, p. 129.

16. Lettre citée par Paul MARIÉTON, *Une histoire d'amour : George Sand et Alfred de Musset. Documents inédits*, Paris, G. Havard fils, 1897, p. 150

17. George SAND citée par Michelle PERROT, *George Sand à Nohant. Une maison d'artistes*, Paris, Seuil, 2018, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle » [ebook], p. 32.

une parente, Augustine Brault, négligée par sa propre famille<sup>18</sup>. Pour Aurore Dupin, « L'amour est à la source de toute création, et il a pour prototype l'amour maternel<sup>19</sup>. »

#### 1.1.1.2. *Félicité des Touches*

Balzac, George Sand et Jules Sandeau s'entendaient assez bien en 1831. Cependant, après la rupture des deux amants, l'auteur de *La Comédie humaine* jugea sévèrement la romancière et prit position en faveur du jeune homme dont il décida de soutenir la carrière littéraire. Cependant, la collaboration entre les deux écrivains ne fut guère fructueuse, et Balzac finit par juger que son protégé manquait d'ardeur au travail. Dès lors, il reprend contact avec Aurore Dupin, à qui il fit une visite de trois jours au début de l'année 1838, durant une période de conflits opposant la berrichonne au couple formé par Marie d'Agoult et Franz Lizst. Le roman *Béatrix* s'inspire directement de cette querelle dont les différents acteurs sont transposés en personnages littéraires : la marquise de la Rochefide, Béatrix, représente Marie d'Agoult ; comme cette dernière, elle quitte son mari en faveur d'un compositeur napolitain, Gennaro Conti, qui symbolise Lizst. L'amour de ces deux personnages est présenté comme forcé. De même, l'intelligence artificielle et l'affectation guindée de la marquise s'opposent au génie et à la chaleur de Félicité des Touches, qui porte le nom d'auteur « Camille Maupin », alias George Sand. Pour finir, Claude Vignon, l'auteur « venimeux » hébergé par Félicité, n'est autre que Gustave Planche.

George Sand fait une très grande impression sur son hôte, qui raconte leurs retrouvailles à Mme Hanska :

[...] le camarade George Sand était dans sa robe de chambre, fumant un cigare après le dîner, au coin de son feu, dans une immense chambre solitaire [...] Elle avait de jolies pantoufles jaunes ornées d'effilés, des bas coquets et un pantalon rouge [...] Elle est garçon, elle est artiste, elle est grande, généreuse [...] ; elle a les grands traits de l'homme ; *ergo*, elle n'est pas femme<sup>20</sup>. »

La tenue de la châtelaine est en partie retranscrite dans le texte :

Elle avait sur la tête une de ces résilles en velours rouge alors à la mode et de laquelle s'échappaient ses luisantes grappes de cheveux noirs. Une redingote très courte lui

---

18. M. PERROT, *op. cit.*, p. 21–22.

19. *Ibid.*

20. André MAUROIS, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Hachette, 1952, p. 289.

formait une tunique grecque moderne qui laissait voir un pantalon de batiste à manchettes brodées et les plus jolies pantoufles turques, rouges et or<sup>21</sup>.

De même, son caractère androgyne et son penchant pour le tabac :

Tout Guérande est sens dessus dessous de la passion du chevalier pour cet être amphibie qui n'est ni homme ni femme, qui fume comme un Housard, écrit comme un journaliste, et dans ce moment loge chez elle le plus vénénéux de tous les écrivains<sup>22</sup>.

Balzac transpose aussi les louanges écrites initialement dans la lettre ; celles-ci sont déclamées par le voisin, Calyste du Guénic, par rapport auquel la romancière apparaît à nouveau comme une amante doublée d'une mère :

Elle a plus de cœur encore que de talent ; elle est généreuse autant que vous. Je suis maintenant comme son enfant [...] Ne répétez pas les calomnies qui courent sur elle : Camille est artiste, elle a du génie, et mène une de ces existences exceptionnelles que l'on ne saurait juger comme les existences ordinaires<sup>23</sup>.

La famille du jeune homme, issus de la vieille aristocratie, n'apprécient pas l'influence de Camille Maupin sur leur fils. Leur voisine suscite chez eux une sorte de fascination craintive. Leur curé la qualifie comme telle :

Une gaupe, une gourmandine, [...], une femme de mœurs équivoques, occupée de théâtre, hantant les comédiens et les comédiennes, mangeant sa fortune avec des folliculaires, des peintres, des musiciens, la société du diable enfin ! Elle prend pour écrire ses livres un faux nom sous lequel elle est, dit-on, plus connue que celui de Félicité des Touches. Une vraie baladine qui, depuis sa première communion, n'est entrée dans une église que pour y voir des statues et des tableaux. Elle a dépensé sa fortune à décorer les Touches de la plus inconvenante façon, pour en faire un paradis de Mahomet où les houris ne sont pas femmes. Il s'y boit pendant son séjour plus de vins fins que dans tout Guérande durant une année [...] Enfin, cette bretonne n'est pas royaliste [...]<sup>24</sup>

Ces jugements rappellent la façon dont George Sand, elle-même, était victime des médisances de ses voisins de La Châtre, lesquels demeuraient très conservateurs dans

---

21. Honoré de BALZAC, *Béatrix*, Paris, Garnier Frères, 1962, p. 92.

22. *Ibid.*, p.54.

23. *Ibid.*, p. 64.

24. *Ibid.*, p. 54.

leurs idées<sup>25</sup>. Félicité des Touches est ainsi qualifiée d'« histrionne<sup>26</sup> », de « démon<sup>27</sup> », de « femme impie<sup>28</sup> », de « Don Jan femelle<sup>29</sup> », de « sorcière<sup>30</sup> », de « monstrueuse créature qui tenait de la sirène et de l'athée<sup>31</sup> ». Elle est, enfin, considérée « noire comme un corbeau et forte comme un Turc<sup>32</sup> ». De manière antithétique, Calyste, épris de sa voisine de vingt ans son aînée, n'hésite pas à invoquer le champ sémantique de la divinité pour parler d'elle : « Elle a de l'esprit comme un ange<sup>33</sup> » ; et sa mère dit de lui qu'« il la [Camille Maupin] défendrait comme s'il s'agissait de la Sainte Vierge<sup>34</sup> ».

#### 1.1.1.3. *Valentine, Lélia et Lucrezia Floriani*

Parmi les figurations fictives de la romancière, il nous faut ajouter celles circulant dans les *Physiologies littéraires* de la Monarchie de Juillet. La chercheuse liégeoise Valérie Stiénon définit ce genre journalistique ainsi :

Ces brèves monographies se focalisent sur chaque type socio-professionnel (lorette, bas-bleu, musicien, bourgeois, etc.) en tant qu'il constitue le représentant paradigmatique d'une classe, d'une corporation, d'un groupe, et ceux-ci se trouvent explicitement associés à la topographie parisienne des années 1840<sup>35</sup>.

Les auteurs des *Physiologies* effectuaient en réalité deux mouvements contraires sur un mode satirique : d'un côté, ils représentaient les Parisiens sous forme de personnages génériques fictionnels (ceux cités ci-dessus) ; d'un autre côté, ils érigeaient des protagonistes de romans en modèles-type d'acteurs sociaux bien réels. De cette manière, les héroïnes sandiennes Lélia et Valentine représentaient à la fois « les lectrices de boudoir » (*Physiologie du Lectourois et de la Lectouroise*) et « les épouses incomprises »

---

25. M. PERROT, *op. cit.*, p. 337–339.

26. BALZAC, *op. cit.*, p. 56.

27. *Ibid.*, p. 55.

28. *Ibid.*, p. 54.

29. *Ibid.*, p. 83.

30. *Ibid.*, p. 56.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, p. 66.

33. *Ibid.*, p. 64.

34. *Ibid.*, p. 56.

35. Valérie STIÉNON, « L'homme de lettres en personnage générique. La sociologie-fiction des "physiologies" », dans Björn-Olav DOZO, Anthony GLINOER, Michel LACROIX (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Presses universitaires de Rennes, 2012, coll. « Interférences », p. 35.

(*Physiologie des diligences et des grandes routes*)<sup>36</sup>. Dans la *Physiologie du suicide*, Lélia figure George Sand elle-même, comme l'indique ce passage cité par Stiénon :

Lélia... réédifiez de vos puissantes mains tout ce que vous avez démolì... enseignez-nous la consolation et l'espérance... Lélia, réhabilitez le mariage pour que nos enfants aient une famille [...]. À ces conditions, Lélia... vous deviendrez un des plus grands bienfaiteurs de votre siècle, comme vous en êtes le plus brillant écrivain<sup>37</sup>.

Les ouvrages de l'autrice, largement inspirés par sa propre vie, ont donc également participé à la construction d'une certaine posture, c'est-à-dire « une manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire<sup>38</sup>. » Valentine et Lélia sont des héroïnes issues des romans éponymes parus en 1832 et 1833. Ces textes sont marqués par un spleen profond, en particulier le second qui dépeint une femme désespérée se sentant incapable d'aimer. Assimiler George Sand à Lélia, c'est voir en elle une femme froide et usée par la vie.

Sand avait toutefois à cœur de bien séparer fiction et réalité ; elle déclare ainsi dans *Histoire de ma vie* :

Un portrait de roman, pour valoir quelque chose, est toujours une figure de fantaisie. L'homme est si peu logique, si rempli de contrastes et de disparates dans la réalité, que la peinture d'un homme réel serait impossible et tout à fait insoutenable dans un ouvrage d'art<sup>39</sup>.

Cela n'empêchera pas ses amis de grimacer en l'entendant lire des extraits de *Lucrezia Floriani* où le personnage du prince Karol, qui a des traits communs avec Chopin, est dépeint sans ménagement. Maurois cite dans ce sens cette lettre d'Hortense Hallart à Sainte-Beuve, envoyée le 16 mai 1847 :

Je ne vous ai pas dit comme j'ai été indignée de *Lucrezia*... Mme Sand, achevant d'immoler les pianistes, nous livre Chopin avec des détails ignobles, de cuisine [...]<sup>40</sup>.

---

36. *Ibid.*, p. 36.

37. *Id.*, « La vie littéraire au kaléidoscope des Physiologies », dans *Site de la Société des Études romantiques et dix-neuviémistes (SERD)*, n° 12, 2015, p. 3

38. Laurent ROBERT, C. r. de Jérôme MEIZOZ, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, 2011, dans *Lectures*, juin 2011, <http://journals.openedition.org/lectures/5897> (article consulté le 12 août 2024).

39. G. SAND, *Histoire de ma vie*, éd. Brigitte Diaz, Paris, LGF, 2004, coll. « Classiques de poche », p. 206–207.

40. Lettre citée par A. MAUROIS, *op. cit.*, p. 348.

Delacroix, pour sa part, affirme avoir enduré un « supplice » lors de la lecture que Sand fit de son livre devant le peintre et le pianiste, lequel ne se reconnut pourtant pas dans le protagoniste mis en scène<sup>41</sup>. George contestera ces accusations :

La nature ne dessine pas comme l'art, quelque réaliste qu'il se fasse [...] D'ailleurs, le prince Karol n'est pas un artiste. C'est un rêveur, et rien de plus ; n'ayant pas de génie, il n'a pas les droits du génie [...] c'est si peu le portrait d'un grand artiste que Chopin, en lisant le manuscrit chaque jour sur mon bureau, n'avait pas eu la moindre velléité de s'y tromper, lui si soupçonneux pourtant ! Et cependant plus tard, par réaction, il se l'imagina, m'a-t-on dit. [...] des ennemis lui firent croire que c'était une révélation de caractère. [...] Cette histoire était si peu la nôtre<sup>42</sup> !

#### 1.1.1.4. *Indiana ; la première « bande dessinée » sur George Sand*

George Sand était également assimilée à Indiana, l'héroïne de son premier roman publié sous son pseudonyme. En témoigne un document qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette étude : une « bande dessinée » (ou plutôt une « histoire en estampe<sup>43</sup> » comme selon la formulation de l'époque) dessinée par Musset et ses amis en 1840. Le document est intitulé *Le Mariage de Pauline Garcia avec Louis Viardot* et compte dix-sept pages<sup>44</sup> (fig. 2 et 3).

Durant le XIX<sup>e</sup> siècle, les hommes (et les femmes) de lettres pratiquaient souvent le dessin, dans des productions réservées à un public restreint. Celles-ci pouvaient notamment prendre la forme de « caricatures » destinées à amuser un groupe de compagnons. Musset, à l'image de Goethe, Théophile Gautier, Stendhal ou Mérimée, fréquentait en outre des ateliers de peintres. Il aurait même illustré le voyage à Venise dans des dessins comiques agrémentés de phylactères. L'auteur a malheureusement brûlé ceux-ci en 1852<sup>45</sup>.

Rodolphe Töpffer (1799–1846), connu comme étant le père du neuvième art, avait publié quelques années plus tôt les récits imagés *Mr Jabot*, *Les Aventures du docteur Festus*, *Les Amours de monsieur Vieux Bois* et *Mr Crépin*. Cet auteur genevois a

---

41. *Ibid.*, p. 347–348.

42. G. SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 807–809.

43. Mireille DOTTIN-ORSINI, « Une “bande dessinée” autobiographique d'Alfred de Musset », *Littératures*, n° 78, 2018, p. 95–107.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

également écrit le premier ouvrage théorique sur cet art en formation : *Essai de physiognomonie*<sup>46</sup>.

Musset, selon les dires de son frère, s'inspire directement du dessinateur ; ainsi, ses planches correspondent à des feuilles placées horizontalement, divisées de haut en bas par des traits droits tracés à main levée en deux ou trois cases. Celles-ci sont légendées au moyen de quelques lignes de texte séparées des images par une ligne horizontale. Les décors sont à peine esquissés, au contraire des personnages dont les volumes et les ombres sont représentés au moyen de hachures. Il n'y a pas de variation au niveau des échelles de plans, qui sont moyens, ou du point de vue, qui est frontal. À l'image des planches de l'écrivain suisse, les bulles sont exclues<sup>47</sup>. Mireille Dottin-Orsini ajoute :

Il lui emprunte le retour de personnages reconnaissables, la simplification des décors, le procédé des gags récurrents et certaines trouvailles graphiques, comme celle d'un homme courant au-dessus du sol, les jambes en grand écart, les basques de son habit flottant à l'horizontale, comme dans *Mr Vieux Bois*<sup>48</sup>.

L'histoire raconte les épisodes ayant mené au mariage de la cantatrice Pauline Garcia, hôte régulière à Nohant, et de Louis Viardot, un érudit proche de George Sand. Ce dernier est représenté avec un nez gigantesque, qui correspond presque à un personnage à part entière, suscitant jeux de mots et mises en scène burlesques. Dérangés par ce nez, la famille de Pauline émet des réserves quant au mariage. George Sand, appelée Indiana, parvient à leur faire changer d'avis au moyen d'un « superbe discours » et d'un « langage plein de dignité ». La femme, contrairement aux autres personnages, échappe à la caricature graphique : ses traits sont fins et nobles, ses cheveux longs et lisses, ses yeux grands et sombres. Elle fume la pipe et se bat avec un glaive oriental<sup>49</sup>.

Ce dernier accessoire a probablement été inspiré à Musset par sa première rencontre avec la romancière, lors d'un dîner organisé par François Buloz, le directeur de *La Revue des Deux Mondes*. La femme de trente ans y serait venue habillée d'un bolero et portant à la ceinture un poignard orné de pierres précieuses<sup>50</sup>.

---

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

50. I., NAGINSKI, *op. cit.*, p. 16.

Pour Naginski, cet événement, en plus de celui raconté par Balzac à Madame Hanska, « soulignai[t] les excentricités de Sand, son allure masculine, son costume choquant et son penchant pour une certaine conception ludique des rapports sexuels dans ses relations avec les hommes, et [est] à l'origine de la mauvaise réputation de l'auteur<sup>51</sup>. »

Durant le XX<sup>e</sup> siècle encore, Sand est toujours assimilée à ses personnages. Sa biographie de 1952 par l'ancien académicien André Maurois s'intitule *Lélia ou la vie de George Sand*. Et aujourd'hui, comme nous le verrons au chapitre III, elle est encore confondue avec son héroïne Indiana.

### 1.1.2. George Sand au cinéma

À la toute fin du XX<sup>e</sup> siècle apparaissent des films d'héritage relatant des fragments de la vie de George Sand (à l'inverse des bandes dessinées qui, comme nous le constaterons, narrent l'entièreté de la vie de l'autrice) : *Impromptu* de James Lapine (1991), *Les Enfants du siècle* de Diane Kurys (1999) et *La note bleue* d'Andrzej Żuławski (1991).

La comédie franco-britannique *Impromptu* (avec Judy Davis, Hugh Grant et Emma Thompson) qui relate la rencontre et le début de la relation Sand-Chopin, projette une vision moderne de la femme sur Sand qui apparaît comme le personnage le plus « viril » de l'histoire : elle achève un cheval agonisant à la place de son propriétaire, négocie une avance avec Buloz, s'occupe de sa mère mourante (dont la coquetterie fait contraste avec la mise masculine de la fille), etc. En outre, dans le film, Chopin et Félicien Mallefille, le précepteur de Maurice et amant de George, sont féminisés : le premier appelle Sand, complètement indifférente, par des petits noms affectueux tels que « Sweetheart » tandis que le second, en plus d'être qualifié de « fragile » par Lizst et Marie d'Agoult, est constamment sollicité par les avances de l'autrice ; il devient ainsi « objet de quête<sup>52</sup> ». De cette manière, George incarne le héros romantique, à l'image d'un Octave ou d'un René, tandis que Chopin est sublimé par la perception de l'autrice. Cette inversion des genres est à la fois moquée (le film étant une comédie) et célébrée ; tout comme les codes romantiques de manière générale qui sont détournés.

---

51. *Ibid.*

52. A., ROMERO MONTIEL, *op. cit.*, p. 96.

Le film illustre également le rôle prépondérant de la nature dans l'imaginaire de l'autrice : la première scène présente la jeune Aurore dans une forêt, en train d'adresser une prière à un Dieu inventé de toute pièce dénommé Corambé<sup>53</sup>. Dans *Histoire de ma vie*, nous apprenons que celui-ci correspond à une figure androgyne avec « un visage de femme mais [...] désigné par un pronom masculin<sup>54</sup> » et représente l'essence de la création, le centre d'un univers rêvé indescriptible et intangible. Nous verrons que la création de Corambé constitue également une étape fondamentale dans les biographies sandiennes sous forme de bandes dessinées.

Le métrage franco-allemand *La Note bleue* (avec Marie-France Pisier dans le rôle de Sand et Sophie Marceau dans celui de Solange) se focalise, quant à lui, sur la fin de la relation, durant l'été où l'autrice écrit *Lucrezia Floriani*. Andrzej Żuławski dresse un portrait peu flatteur de l'auteure qui apparaît autoritaire face à un Chopin mourant et une fille délaissée. De plus, il la représente comme une débauchée, notamment lors d'une scène particulièrement inconfortable où, par vantardise, l'écrivaine énumère, devant ses invités mortifiés l'ensemble de ses partenaires sexuels, certains historiquement avérés, d'autres moins. L'identité masculine et polonaise du réalisateur (à l'instar de Chopin) n'est sans doute pas innocente dans cette représentation acide.

Finalement, le film de Kurys (avec Juliette Binoche et Benoît Magimel) exploite le mythe de la relation Sand-Musset et établit un lien entre *La Confession d'un enfant du siècle* et *Elle et lui*. Sand apparaît donc comme un mélange entre Brigitte et Thérèse : elle est dépeinte, d'une part, de manière idéalisée et sensuelle, d'autre part comme une femme passionnée lésée par l'attitude de son partenaire<sup>55</sup>.

Ces longs métrages exploitent également l'aspect particulièrement maternel de l'autrice envers ses amants et ses enfants. Dans *Impromptu*, par exemple, elle sépare Musset et Mallefille en train de se battre en ordonnant au second d'aller dans sa chambre<sup>56</sup>. Elle est également présentée comme une meilleure mère que Marie d'Agoult.

---

53. *Ibid.*, p. 76.

54. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 92–93.

55. A. ROMERO MONTIEL, p. 131.

56. *Ibid.*, p. 95.

La vie de George Sand continue d'inspirer les réalisateurs aujourd'hui, notamment Rodolphe Tissot qui tourne depuis avril 2024 une mini-série pour France 2 intitulée *La rebelle : Les aventures de la jeune George Sand*<sup>57</sup>.

## 1.2. Réception critique

### 1.2.1. Réception aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles

Malgré le grand succès dont elle a joui de son vivant, l'esthétique de l'autrice sera largement dévaluée vers la fin de sa vie et après sa mort. Selon la chercheuse Raylene Ramsay :

Elle est accusée entre autres choses de théories utopiques et spiritualistes faibles (*Consuelo*), d'idéalisation ridicule des paysans (*François le Champi*, *La Petite Fadette*), de stylisation mélodramatique de l'adultère (*Indiana*). Elle est traitée « d'amazone chasserresse » ou réduite à la bonne dame de Nohant (« dame d'œuvres un peu confites ») et à la « romancière à l'eau de rose »<sup>58</sup>.

Naginsky dénonce également cet état de fait :

Au lieu de susciter l'intérêt parce qu'elle est l'un des grands artisans du roman moderne, un romancier de toute première importance — hommes et femmes confondus — elle est considérée souvent comme l'auteurs de romans champêtres, de livres à l'eau de rose réservées à la distribution des prix, ou bien comme une femme de lettres sentimentale dont les romans moralisateurs n'ont jamais été dignes d'accéder au canon de la grande littérature<sup>59</sup>.

Son œuvre sera peu lue entre 1876 à 1914 et de surcroît réduite aux œuvres rurales, c'est-à-dire à *François le Champi*, *La Petite Fadette*, *Les maîtres sonneurs* et *La mare aux diables*, la femme tenant alors le rôle de peintre de folklore. En 1890, Georges Pellissier, docteur en lettres, déclare « George Sand n'est plus guère lue<sup>60</sup>. » ; Virginia Woolf établit le même constat en 1938<sup>61</sup>. Ses livres, en raison de leur nombre élevé et de

---

57. <https://valdoise.terredecinema.fr/fr/films/1832/film-la-rebelle-les-aventures-de-la-jeune-george-sand/s1-1> (consulté le 15 juillet 2024).

58. Raylene RAMSAY, « George Sand vue du XX<sup>e</sup> siècle », dans *Nottingham french studies*, vol. XXXIII, n°2, 1994, p. 23.

59. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 16.

60. N. SCHOR, *op. cit.*, p. 431.

61. *Ibid.*

la rapidité avec lesquels ils sont rédigés, passent pour « faciles<sup>62</sup> », critique formulée de nombreuses reprises par Barbey d'Aurevilly dans *Mme George Sand jugée par elle-même*<sup>63</sup> (1878). Elle est également qualifiée de « bas-bleu » par ce dernier et par Baudelaire.

Ce déclin symbolique provient, d'une part, de la dominance progressive du réalisme et du roman de masse dans le paysage littéraire de l'époque, mouvements parfois considérés comme étant antithétiques de l'idéalisme qu'elle déclarait elle-même pratiquer<sup>64</sup>. Cette dernière esthétique se caractérise par la mise en scène de personnages exceptionnels représentant des types. Dans *Histoire de ma vie*, Sand rapporte une formule de Balzac résumant cette dualité : « Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être : moi, je le prends tel qu'il est<sup>65</sup>. »

D'autre part, selon Vaillant, « Le contenu idéologique de ses romans, lié à la culture socialiste de la première moitié du siècle, a mal vieilli dans la seconde<sup>66</sup>. » En réalité, dès 1837, au moment où Sand commence à laisser paraître dans ses ouvrages son influence des théories républicaines de Pierre Leroux<sup>67</sup>, l'ardeur de son public diminue fortement. En témoigne cette lettre Lizst au major Pictet, Rome, août 1839 :

Les dernières productions du docteur Piffoël (*Les aldini*, *Spiridon* et *Les Sept Cordes de la Lyre*) m'ont laissé une impression pénible. *Lélia* et les *Lettres d'un Voyageur* sont assurément d'autres paires de manches. Il y a évidemment lassitude, épuisement, décadence depuis lors<sup>68</sup>.

Le prêtre et écrivain Félicité de La Mennais, dans une lettre au baron de Vitrolles, le 19 octobre 1841, dira au sujet de *Consuelo* (1842-1843) :

---

62. A. VAILLANT, *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 360.

63. Silvia LORUSSO, « La misogynie littéraire. Le cas Sand », dans *La revue italienne d'études françaises*, vol. VII, 2017, p. 4.

64. R. RAMSEY, *op. cit.*, p. 21.

65. A. VAILLANT, *op. cit.*, p. 367.

66. *Ibid.*

67. A. MAUROIS, *op. cit.*, p. 310.

68. *Ibid.*, p. 312.

[George Sand], fidèle au révélateur [Pierre Leroux], prêche, dès la première livraison, le communisme dans un roman où je crains bien qu'on trouve peu de traces de son ancien talent. Comment peut-on gâter à plaisir des dons naturels aussi rares<sup>69</sup>?

Buloz, pour laquelle la romancière écrivait, s'effrayait pour sa part de cette réputation de « communiste » qu'avait contractée l'autrice. Celle-ci, qui n'admettait pas que l'on censure son travail, créa *La revue indépendante* (1841-1848) avec son ami philosophe<sup>70</sup>.

En 1843, un libraire aurait déclaré à Balzac :

On ne veut plus nulle part de George Sand. *Le Compagnon du Tour de France* l'a tuée, malgré le privilège qu'ont les auteurs en renom d'être mauvais pendant vingt volumes<sup>71</sup>.

### 1.2.2. Réception de la fin du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui

À la fin XX<sup>e</sup> siècle, la fascination envers la vie de l'autrice continue d'éclipser les œuvres qui sont peu lues.

En 1976, Georges Lubin déplore le peu de livres de George Sand disponibles en librairie, c'est-à-dire environ une vingtaine de titres sur cent quinze. Pour lui, en effet « Il n'y a pas d'œuvre plus abandonnée que celle de George Sand<sup>72</sup>. » Il ajoute :

Enfin on est assuré de trouver partout l'éternel brellan des romans champêtres (*La Mare au Diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette*), réédités en permanence dans diverses collections de poche ou pour la jeunesse [...] je proteste devant cette débauche de compositions typographiques et cette carence d'imagination des éditeurs qui n'ont jamais lu *Valentine*, *Jeanne*, *Le Compagnon du tour de France*, *Le Meunier d'Angibault*, *Nanon*, etc<sup>73</sup>.

Naginski confirme cet état de fait :

Au début des années 1980, l'état de la publication des œuvres de Sand était une preuve navrante de l'oubli dans lequel la tenaient les critiques et les éditeurs [...] les romans

---

69. *Ibid.*, p. 339

70. *Ibid.*, p. 340.

71. Lettre à Madame Hanska citée par A. MAUROIS, *op. cit.*, p. 375.

72. Georges LUBIN, « Dossier George Sand », dans *Romantisme* 6, n° 11, 1976, p. 86.

73. *Ibid.*, p. 87.

champêtres sont la seule partie de l'œuvre sandienne à avoir été régulièrement rééditée et commentée<sup>74</sup>.

En 1999, la chercheuse observe toujours l'absence en librairie d'un grand nombre d'ouvrages sandiens ; elle déplore, en outre, le mépris que voue encore à ces derniers la plupart des critiques<sup>75</sup>.

La situation a heureusement évolué entre temps, notamment grâce aux travaux de Georges Lubin. Nous devons à celui-ci les vingt-six volumes de la correspondance de l'autrice, publiés de 1964 à 1991, qui font désormais autorité<sup>76</sup>. Le chercheur a également fourni une édition d'*Histoire de ma vie* pour la Pléiade en 1971. À partir des années 2000, chez Honoré Champion, de nouvelles éditions critiques particulièrement qualitatives des *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, ont commencé à voir le jour.

Quant aux biographies sandiennes sous forme de livres textuels, il convient de mentionner *Lélia ou la vie de George Sand* par André Maurois (1952), déjà évoquée, *George Sand ou le scandale de la liberté*<sup>77</sup> par Joseph Barry (1977), *La lune et les sabots*<sup>78</sup> par Huguette Bouchardeau (1990), *George Sand*<sup>79</sup> par Martine Reid (2013), *George Sand à Nohant : une maison d'artistes*<sup>80</sup> (2018) par Michelle Perrot et *Le dernier amour de George Sand*<sup>81</sup> par Evelyne Bloch-Dano (2018).

On constate une évolution des mentalités depuis celle de Maurois qui introduit la figure de Sand à travers la perception de ses contemporains prestigieux et celle de Perrot qui explique avoir découvert Sand en lisant *Histoire de ma vie*.

Le premier commence en effet son livre de cette manière :

Elle inspira Chopin et Musset ; Delacroix avait chez elle un atelier ; Balzac venait demander à « la camarade George Sand » le sujet d'un de ses plus beaux livres : *Béatrix* ; Flaubert l'appelait : « Ma chère maître » et pleura quand il apprit sa mort ; Dostoïevski voyait en elle un écrivain « presque unique par la vigueur de son esprit et de son talent »,

---

74. I. NAGINSKI, p. 21.

75. *Ibid.*, p. 16.

76. *Ibid.*, p. 11.

77. Joseph BARRY, *George Sand ou le scandale de la liberté*, Paris, Points, (1977) 2017, coll. « Essais ».

78. Huguette BOUCHARDEAU, *George Sand : La lune et les sabots*, Paris, Robert Laffont, 1990.

79. Martine REID, *George Sand*, Paris, Gallimard, 2013, coll. « folio biographies ».

80. M. PERROT, *op. cit.*

81. Evelyne BLOCH-DANO, *Le dernier amour de George Sand*, Paris, Grasset, 2010.

c'est pourquoi j'ai souhaité étudier une femme qui a été, pendant une longue part de sa vie, une puissance spirituelle<sup>82</sup>.

Naginski, dans son livre de 1999, *George Sand : l'écriture ou la vie*, revient sur cette introduction :

Bien que son point de vue ne manque pas d'intérêt, son admiration béate pour les grands écrivains, les peintres, les compositeurs et les philosophes qui ont connu George Sand donne l'impression que la valeur de son œuvre provient non de son talent mais de ses fréquentations<sup>83</sup>.

Perrot, quant à elle, confie avoir préféré *Histoire de ma vie*, « une des plus belles autobiographies du XIX<sup>e</sup> siècle, une des premières écrites par une femme<sup>84</sup> » aux romans champêtres qui lui paraissaient peu consistants et « d'un âge qui n'avait plus grand-chose à dire aux filles de Simone de Beauvoir<sup>85</sup>. »

En plus des biographies, les livres sur George Sand destinés au grand public sont aujourd'hui publiés en grandes quantités, par exemple des ouvrages évoquant les liens entre l'autrice et le Berry ou détaillant ses relations familiales. Bien que souvent dépréciés par les universitaires, ceux-ci « constitu[ent] un des signes les plus forts de "canonisation" de l'auteur en en faisant une des icônes de la culture française<sup>86</sup> ». De la même manière, de nombreux musées sont consacrés à l'écrivaine française, notamment le domaine de Nohant géré par le Centre des Monuments Nationaux, lequel poussera à la publication de biopics sandiens sous forme de bandes dessinées.

En ce qui concerne la recherche académique, comme dit en introduction, celle-ci est solide et foisonnante. La fascination autour de George Sand reste en effet d'actualité comme en attestent les colloques à son propos qui continuent de voir le jour régulièrement. Toutes les époques d'écriture de Sand sont désormais étudiées, y compris celles attirant originellement moins de lecteurs<sup>87</sup>.

---

82. A. MAUROIS, *op. cit.*, quatrième de couverture.

83. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 28.

84. M. PERROT, *op. cit.*, p. 6.

85. *Ibid.*, p. 5.

86. S. LOUCIF et D. POWELL, *op. cit.*, p. 245.

87. *Ibid.*, p. 257.

### 1.2.3. Dans le futur : une recanonisation ?

En réalité, de l'avis de Loucif, Powell et Naomi Schor, ce qui empêche Sand d'accéder au rang d'autrice « classique », dans un sens institutionnel, c'est le manque de représentation en classe, c'est-à-dire dans les listes d'ouvrages à lire, les anthologies de littérature, les examens et les programmes de l'agrégation<sup>88</sup> :

La communauté sandienne internationale aurait ainsi tout intérêt à se préoccuper de l'intégration de l'écrivaine dans les programmes scolaires, marginale à ce jour. Car un classique, il est facile de l'oublier, c'est avant tout un auteur enseigné dans les classes<sup>89</sup>. »

Selon certaines chercheuses, afin d'élever Sand à un rang symbolique supérieur, il est nécessaire, non pas de « remodeler le canon existant », mais de procéder à une « recanonisation »<sup>90</sup>. Pour Martine Reid et Naomi Schor en particulier, si Sand est entrée dans le canon comme « romancière du terroir », avant d'en être écartée un peu après sa mort, c'est comme autrice féministe qu'elle doit y retourner à présent<sup>91</sup>. De cette manière, l'accent serait mis non plus sur *François le Champi*, *La Mare au diable* et *La Petite Fadette*, mais plutôt sur des romans tels que *Valentine*, *Lélia* et *Indiana*.

Une recanonisation effective nécessite, avant tout, de comprendre les raisons de la décanonisation. Comme mentionné plus haut, Vaillant estime que le succès progressif du réalisme durant le XIX<sup>e</sup> siècle a éclipsé les romans sandiens, marqués par une vision plus idéaliste. Aujourd'hui, cependant, de plus en plus de chercheurs estiment que cette vision dichotomique entre ces deux « courants » est non seulement incorrecte, mais en plus favorise forcément le réalisme, perçu comme plus prestigieux et sérieux<sup>92</sup>. Historiquement, Reid le rappelle, le réalisme s'est construit en opposition au romantisme, et non à l'idéalisme<sup>93</sup>. Surtout, l'idéalisation et le réalisme sont loin d'être incompatibles ; nous le verrons au chapitre III à travers l'analyse du roman *Indiana*, considéré comme « réaliste-idéaliste ». Balzac, de son côté, ne prétend pas éviter toutes formes d'idéalisations, comme il l'indique après la formule rapportée dans *Histoire de ma vie* et citée par Vaillant :

---

88. N. SCHOR, *op. cit.*, p. 428.

89. S. LOUCIF et D. POWELL, *op. cit.*, p. 256.

90. N. SCHOR, *op. cit.*, p. 428–429.

91. *Ibid.*, p. 429–430.

92. Bernard GENDREL, *Le réalisme idéaliste de George Sand*, dans D. ZANONE, *op. cit.*, p. 39.

93. M. REID, *Post-scriptum : Naomi Schor, trente ans après*, dans D. ZANONE, *op. cit.*, p. 452.

Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être ; moi je le prends tel qu'il est. Croyez-moi, nous avons raison tous deux. Ces deux chemins conduisent au même but. J'aime aussi les êtres exceptionnels, j'en suis *un*. Il m'en faut d'ailleurs pour faire ressortir mes êtres vulgaires, et je ne les sacrifie jamais sans nécessité. Mais ces êtres vulgaires m'intéressent plus qu'ils ne vous intéressent. Je les grandis, je les idéalise en sens inverse, dans leur laideur ou dans leur bêtise. Je donne à leur difformité des proportions effrayantes ou grotesques. Vous, vous ne sauriez pas : vous faites bien de ne pas vouloir regarder des êtres et des choses qui vous donnent des cauchemars. Idéalisez dans le joli et dans le beau, c'est un ouvrage de femme<sup>94</sup>.

Nous pouvons tirer de cet extrait plusieurs informations. Premièrement, l'idéalisme est perçu comme un procédé large qui transcende la notion de genre ; ensuite, si les deux auteurs exceptionnalisent leurs personnages, ceux de Balzac, selon les dires de l'auteur, reflètent davantage la réalité du fait de leur médiocrité. Schor émet quelques réserves quant à cette prise de position :

Recanoniser Sand implique nécessairement de repenser de façon critique, non seulement la valorisation esthétique et éthique du laid, mais encore le consensus qui assimile le vrai avec ce qui est désagréable à voir, puisque, ainsi que nous le verrons, c'est sur la liaison de ces deux postulats que repose sa décanonisation<sup>95</sup>.

Finalement, l'idéalisation « dans le beau », à l'image de la narration épistolaire, constituerait un système de représentation réservé aux femmes. Il y aurait donc une perception du réel « virile » associée à la laideur et à la vérité et un système « féminin », largement discrédité, associé au beau et à l'aveuglement. Zola attribuait d'ailleurs à Sand un « tempérament idéaliste qui lui défendait de voir la *vérité vraie*, et surtout de la reproduire<sup>96</sup>. »

La chercheuse, pour sa part, perçoit l'idéalisation sandienne, non comme un déficit de perception, mais comme un acte politique. Reproduire le réel « tel qu'il est », signifierait donner du crédit à un ordre social oppressif, notamment envers les femmes. L'idéalisation constituerait pour l'auteure du XIX<sup>e</sup> siècle, au contraire, « le seul mode de représentation alternatif possible pour ceux qui ne satisfont pas des privilèges de la

---

94. G. SAND citée par N. SCHOR, *op. cit.*, p. 428.

95. N. SCHOR, *op. cit.*, p. 436.

96. Émile ZOLA cité par N. SCHOR, *op. cit.*, p. 440.

citoyenneté dans le réel<sup>97</sup>». L'idéal, dans cet ordre d'idée, correspondrait à un espace narratif neutre dans lequel la romancière peut s'exprimer librement :

[...] Car si l'idéalisme n'est pas (de même que son contraire, le détaillisme) un mode de représentation essentiellement féminin, la pratique de l'idéalisme était incontestablement pour Sand une stratégie pour incarner sa différence, laquelle est en partie sexuelle<sup>98</sup>.

Bien que publiée dans les années 80, cette théorie est validée par Martine Reid au début des années 2000<sup>99</sup>. Aujourd'hui, ce phénomène semble avoir gagné les médias généraux, notamment les réseaux sociaux. Les pages Instagram et Facebook « PoPésie », gérées par Guillaume Plassans, par exemple, dévoilent des mises en scène d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle dessinées par Maïté Robert. Ces strips ont été rassemblés dans la bande dessinée *L'École des Lettres* publiée par Dargaud en 2023<sup>100</sup>. Sand apparaît comme élève d'une classe regroupant les auteurs classiques de son époque : Victor Hugo, Paul Verlaine, Baudelaire, etc. Ils y apprennent tous le « métier » d'écrivain. Les textes de l'autrice cités, en plus des romans champêtres, sont *Lélia* et *Valentine*<sup>101</sup>. De plus, dans une lettre adressée au Père Noël, la jeune femme réclame une « destruction pure et simple du patriarcat<sup>102</sup> » (fig. 4).

### 1.3. Conclusion

À partir du moment où elle a commencé à être connue, George Sand a été représentée par le biais de types : la femme romantique sacralisée, le bas-bleu, la malmariée ; appelée du nom de ses personnages, elle a aussi joué un rôle, malgré elle, dans la création de nouveaux paradigmes : la *Valentine* et la *Lélia*. La romancière a ainsi été considérablement mystifiée par le biais de représentations antithétiques extrêmes, comme nous l'avons vu dans *Béatrix* où son personnage apparaît à la fois comme angélique et démoniaque. Certains événements précis ont finalement contribué à construire une

---

97. N. SHOR, *op. cit.*, p. 447.

98. *Ibid.*

99. M., REID, *op. cit.*, p. 452.

100. POPÉSIE, Maïté ROBERT, *À l'école des Lettres*, Paris, Dargaud, 2023, coll. « Mâtin ! ».

101. *Ibid.*, p. 34.

102. *Ibid.*, p. 75.

légende : comme la visite de Balzac chez elle alors qu'elle fumait un cigare en robe de chambre et le dîner durant lequel la romancière aurait exhibé un poignard rutilant.

Sand, pour sa part, a cherché à se démystifier, notamment en créant le personnage de Thérèse Jacques. Elle a aussi conservé une humilité toute sa vie, ce qui a sans doute participé à modifier la perception du public. Pour finir, elle a été reléguée au rôle de « bonne dame de Nohant ».

Nous pouvons également dégager quelques invariants dans les représentations sandiennes citées jusqu'à présent : le cigare, l'amour maternel envers les enfants autant qu'envers les amants, les habits masculins, la tunique orientalisante (également mise en évidence dans *Impromptu*, voir les annexes du chapitre II, *fig. 8*), ainsi que le fait de susciter une certaine forme de scandale.

Pour finir, bien que George Sand ait perdu sa place dans le canon littéraire presque immédiatement après sa mort, elle semble aujourd'hui sur le point d'être recanonisée. Ses premiers livres, évoquant le mal du siècle au féminin, sont en effet remis à l'honneur, ce qui influencera également la bande dessinée.

## Chapitre II :

### Les bandes dessinées biographiques de George Sand

#### 2.1. *La création du champ de la bande dessinée*

La bande dessinée, associée originellement à une culture populaire, a longtemps occupée une place marginale dans la hiérarchie intuitive des légitimités<sup>1</sup>. Les dessinateurs ne possédaient pas réellement de statut d'« auteur » au même titre que les écrivains ou les peintres célèbres : en effet, même ceux dont les albums généraient des recettes substantielles dissimulaient leur identité sous des pseudonymes parfois variables. Cet anonymat relatif allait de pair avec une tendance à l'auto-dérision, voir le dénigrement<sup>2</sup>. Il n'existait pas non plus de « culture propre au champ<sup>3</sup> », comme nous l'indique Luc Boltanski. Les acteurs de cette pratique artistique n'avaient pas coutume de citer le travail de leurs confrères, par exemple. Contrairement aux écrivains, dont le prestige pouvait être aussi bien de nature symbolique qu'économique, les auteurs de bandes dessinées n'avaient généralement accès qu'à un succès d'ordre commercial.

Toutefois, à partir des années 60, un champ culturel propre à la bande dessinée, inspiré par le modèle des champs de la littérature et des arts visuels, commence à se constituer. Tout d'abord avec l'avènement des bandes dessinées pour adultes (par le biais notamment des revues *Pilote* et *Fluide Glacial*) et, par la suite, avec la popularisation du terme « roman graphique » dont nous reparlerons plus bas. S'ensuit l'émergence d'éditeurs alternatifs cherchant à créer des bandes dessinées à la fois « littéraires » et « d'avant-garde » se distinguant de la production de masse des grandes maisons<sup>4</sup> en faisant valoir les qualités proprement « poétiques » du neuvième art<sup>5</sup>. C'est la naissance de la « Nouvelle bande dessinée », ainsi décrite par Hugues Dayez :

- 
1. Luc BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. i, n° 1, 1975, p. 40.
  2. *Ibid.*, p. 54.
  3. *Ibid.*, p. 38.
  4. B.-O. DOZO, « Ambivalence de l'éthylisme. Représentations des figures d'auteurs alcoolisés dans la "nouvelle bande dessinée francophone" », *CONTEXTES*, n°6, 2009, p. 1.
  5. *Ibid.*

Plus question de « petits mickeys », ni de « cinéma de papier » : la bande dessinée signée Blutch, Depuy-Berberian ou Rabaté s'affirme comme un mode d'expression résolument original. Ce n'est pas un hasard si, aujourd'hui, les plus grands éditeurs se les arrachent pour redorer leurs images<sup>6</sup>.

Il s'agit d'un mouvement non officiel, c'est-à-dire que ses membres n'ont pas proclamé de manifeste et ne constituent pas un groupe organisé.

Ainsi, *L'Association*, créée par Jean-Christophe Menu en 1990, qui accueille des auteurs comme Nicolas de Crécy, Joann Sfar ou Lewis Trondheim. Ces artistes, qui revendiquent un statut d'auteur de même portée symbolique que celui des écrivains de romans, accordent un intérêt tout particulier à l'autobiographie (par exemple *Persepolis* de Marjane Satrapi qui a connu un succès immense). Ils vont également s'affranchir des codes traditionnels du médium afin d'explorer les possibilités offertes par le récit séquentiel et, de cette manière, créer des contenus se voulant subversifs et personnels. Dans ce sens, l'Association fonde au début des années 90 *l'OuBaPo*, l'Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle, directement calqué sur l'OuLiPo de Raymon Queneau<sup>7</sup>.

Nous pouvons également citer la maison *Futuropolis*, apparue dans les années 70 et cédée fin des années 80 à Gallimard<sup>8</sup>, qui compte dans son catalogue des albums illustrant des textes classiques, comme *La Chute de la maison Usher* ou *Voyage au bout de la nuit*.

Aujourd'hui, les « bandes dessinées littéraires » sont donc en vogue<sup>9</sup>, l'adjectif pouvant soit désigner le rapport de dépendance à un classique de la littérature ou aux qualités proprement littéraires (l'originalité, la complexité, la personnalité) de l'œuvre graphique (comme l'indique le mot « roman »).

La formation du champ passe aussi par la création d'instances de consécration, comme des revues savantes ou des académies remettant des prix (en particulier la Société française de bandes dessinées depuis 1966)<sup>10</sup>. De la même façon, la recherche sur la

---

6. Hugues DAYEZ (entretiens), *La Nouvelle Bande Dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2004, quatrième de couverture.

7. Collectif, *Oubapo : Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle*, Paris, L'Association, 1997.

8. Thierry GROENSTEEN, « roman graphique », dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, 2012 [en ligne], <https://www.citebd.org/neuvieme-art/roman-graphique> (consulté le 20 juillet 2024).

9. J. BAETENS, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », dans *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 16, 2009, p. 1.

10. L. BOLTANSKI, *op. cit.*, p. 43.

bande dessinée a « explosé » dans les années 1990, bien après le cinéma qui intéresse les chercheurs depuis les années 60<sup>11</sup>.

### 2.1.1. Entre autonomie et décloisonnement

La constitution de ce champ s'accompagne d'un « décloisonnement » vers d'autres formes de création faisant office d'exemples à suivre. Cette quête de légitimité via l'appropriation de concepts traditionnellement associés à la littérature et aux arts visuels (la posture d'auteur, l'avant-garde, l'OuBaPo, l'adjectif « nouveau » qui renvoie à la Nouvelle Vague et au Nouveau Roman) pose la question de l'autonomie de cet art, souvent perçu comme une « sous-catégorie » de moyens d'expression artistique estimés plus prestigieux. En témoigne la majorité de ses termes techniques empruntés au cinéma (les « cadrage », les « voix-off », etc.) ainsi que le nombre d'adaptations séquentielles qui ne figurent que comme des produits dérivés d'œuvres canoniques, et qui ne semblent avoir pour unique but que de faciliter l'accès aux romans classiques. Les romans graphiques sont eux-mêmes souvent mieux perçus car leur nom suggère un lien avec la littérature textuelle : ils sont dès lors susceptibles de gagner des prix littéraires et se voient consacrés des numéros dans des revues de narratologie<sup>12</sup>. Afin de lutter contre cette dépendance aux autres arts, la recherche et la critique a aujourd'hui tendance à rejeter les bandes dessinées qui présentent un rapport peu équilibré entre les textes et les images ; par exemple quand le texte fournit l'information et que l'image n'a qu'un but décoratif ou quand les deux sont redondants ; autrement dit, quand le produit ne semble pas découler d'une vraie collaboration entre le dessinateur et le scénariste<sup>13</sup>. Selon Benoît Peeters :

Le dispositif de base de la collaboration est simple et bien connu : lorsque deux individus travaillent ensemble à la réalisation d'une bande dessinée, le premier – le scénariste – conçoit et raconte une histoire, cependant que le second – le dessinateur – la traduit ensuite en images. Les choses, pourtant, peuvent fonctionner un peu différemment : si deux personnes cherchent à se rapprocher de l'heureux état d'auteur complet, de

---

11. B. MITAINE, D. ROCHE, I. SCHMITT-PITIOT, (dir.), *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 11.

12. J. BAETENS, *op. cit.*, p. 1.

13. J. BAETENS, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *op. cit.*, p. 3.

nombreuses procédures, mettant à mal la traditionnelle division des tâches, peuvent probablement les y aider<sup>14</sup>.

Ce constat établi, l'écrivain français propose trois stratégies : augmenter la fréquence des échanges entre le scénariste et le dessinateur, échanger occasionnellement le rôle de ceux-ci et, finalement, de laisser de temps à autre l'initiative aux images dans la conception du récit<sup>15</sup>.

Baetens relève l'aporie d'une bande dessinée légitimée qu'à condition d'être perçue comme étant « littéraire », statut qu'elle ne gagne en réalité qu'en s'autonomisant dans ses procédés par rapport à la tutelle du champ de la littérature : « On en arrive à la conclusion plutôt paradoxale que moins une bande dessinée est textuelle, plus elle a de chances d'être perçue comme littéraire<sup>16</sup> »

### 2.1.2. Le roman graphique

Le terme « graphic novel » a été inventé par Will Eisner en 1978 (même s'il avait déjà été utilisé par un critique américain en 1964) et a été rapidement associé à l'album *Maus*, d'Art Spiegelman, considéré malgré lui comme le « père du roman graphique ». Cela désignait à l'origine une bande dessinée parue en librairie, aux côtés des romans, plutôt que dans la presse (les *comicbooks*). En effet, les Américains, mettant l'accent sur le mot « novel » au lieu de « graphic », rangent d'emblée le *graphic novel* dans la catégorie des genres littéraires<sup>17</sup>.

Le terme a été ensuite importé en France, renvoyant, à la base, aux albums voulant rompre avec le format traditionnel du 48cc, c'est à dire les albums cartonnés de 48 (ou 62) pages en quadrichromie, et généralement sous forme de séries (par intérêt commercial). Les thématiques abordées sont également différentes : aux histoires de western succèdent des récits plus intimistes, comme l'évocation de souvenirs d'enfance, par exemple<sup>18</sup>. Cependant, aujourd'hui, la définition est beaucoup plus floue et dépend d'un contexte à un autre. En outre, les supports et les formats évoluent naturellement, les

---

14. Benoît PEETERS, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, (1998) 2003, coll. « Champs arts », p. 166.

15. *Ibid.*, p. 166–174.

16. J. BAETENS, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *op. cit.*, p. 3.

17. *Ibid.*

18. Th. GROENSTEEN, « roman graphique », *op. cit.*

maisons d'édition s'influençant les unes les autres, ce qui annule la dichotomie « bande dessinée traditionnelle » et « roman graphique ». De fait, les grandes maisons reprennent aujourd'hui à leur compte les procédés éditoriaux de la bande dessinée d'auteur, notamment à travers l'usage du roman graphique. Ainsi, un certain nivellement se met en place. De nos jours, beaucoup de chercheurs et de bédéistes considèrent que le concept de « roman graphique », tout en étant « très utile dans la réévaluation symbolique de la bande dessinée<sup>19</sup> », est discriminant<sup>20</sup> et ne revêt plus une grande signification.

## **2.2. La bande dessinée biographique**

### **2.2.1. Le troisième tournant de la bande dessinée**

Selon Thierry Groensteen, le neuvième art a connu dans son histoire deux tournants majeurs : le premier à l'arrivée du XX<sup>e</sup> siècle, quand la presse juvénile s'est approprié le médium et, à partir des années 80, quand le format « album » a commencé à remplacer les revues. Pour le chercheur, la bande dessinée se trouve désormais à un troisième tournant « qui affecte positivement son image sociale, sa réception, sa légitimité<sup>21</sup>. »

Celui-ci se caractérise notamment par l'émergence de nouveaux genres, avec l'arrivée des bandes dessinées non-fictionnelles. Ces dernières peuvent désormais aborder n'importe quel sujet et prendre la forme de reportages, d'essais, de vulgarisation scientifique, etc.<sup>22</sup> ; et par là même, elles gagnent de nouveaux types de lecteurs. Dès lors, les librairies commencent à disperser les bandes dessinées dans différents rayons, comme ceux réservés à la politique ou aux ouvrages scientifiques par exemple, au lieu de les considérer comme un genre à part entière<sup>23</sup>. De cette manière, et grâce aussi à l'essor des études de comics et de bandes dessinées, cet art commence à être perçu pour ce qu'il est réellement : un médium, un message (qu'il ne faut pas confondre avec le message<sup>24</sup>).

Dans le domaine de la non-fiction, l'autobiographie est le genre qui a connu « l'essor le plus spectaculaire » au tournant des années 2000<sup>25</sup>. Selon la chercheuse Elizabeth

---

19. *Id.*, *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2017, p. 44.

20. *Id.*, « roman graphique », *op. cit.*

21. *Id.*, *La bande dessinée au tournant*, *op. cit.*, p. 6–7.

22. *Ibid.*, p. 29–38.

23. *Ibid.*, p. 42.

24. Scott MCCLOUD, *L'Art invisible*, Paris, Delcourt, 2007, p. 14.

25. Th. GROENSTEEN, *La bande dessinée au tournant*, *op. cit.*, p. 29.

Benjamin, 200 albums biographiques ont été publiés entre les années 1944 et 2017. Cependant, ces derniers sont peu nombreux avant les années 2000 et la moitié d'entre eux sont apparus après 2010<sup>26</sup>. Ces biopics prennent généralement la forme de romans graphiques :

La vogue actuelle du récit biographique peut sans doute être rapprochée de l'essor du « roman graphique ». En effet, en autorisant une amplitude narrative très supérieure aux albums traditionnels, nombre de romans graphiques ont pu faire de la durée une dimension importante de leur intrigue<sup>27</sup>.

Les librairies regorgent donc désormais des histoires dessinées de la vie de peintres (Rembrandt<sup>28</sup>, Picasso<sup>29</sup>, Renoir<sup>30</sup>, Lazare Bruandet<sup>31</sup>, Georgia O'Keeffe<sup>32</sup>, Tamara de Lempicka<sup>33</sup>), d'auteurs et poètes (Voltaire<sup>34</sup>, Emily Dickinson<sup>35</sup>, Jack London<sup>36</sup>, Jacques Prévert<sup>37</sup>, Virginia Woolf<sup>38</sup>, Anaïs Nin<sup>39</sup>), d'actrices (Audrey Hepburn<sup>40</sup>), de danseuses (Alicia Alonso<sup>41</sup>, Joséphine Baker<sup>42</sup>), de chanteuses et chanteurs (Janis Joplin<sup>43</sup>, Cass Elliott<sup>44</sup>, Jacques Brel<sup>45</sup>), etc. Groensteen ira jusqu'à évoquer une véritable « ruée vers

- 
26. Elizabeth BENJAMIN, « *Sartre and the biographical bande dessinée* », dans *Studies in Comics*, vol. IX, 2018, p. 110.
  27. Th. GROENSTEEN, *La bande dessinée au tournant*, op. cit., p. 40.
  28. TYPEX, *Rembrandt*, Paris, Casterman, 2015.
  29. Julie BIRMANT, Clément OUBRÉRIE, *Pablo, l'intégrale*, Paris, Dargaud, 2022.
  30. Jak LEMONNIER, Eddy SIMON, *D'un Renoir à l'autre*, Paris, 21g, 2018, coll. « Destins d'Histoire ».
  31. Frantz DUCHAZEAU, *Le Peintre hors-la-loi*, Bruxelles, Casterman, 2021.
  32. Luca DE SANTIS, Sara COLAONE, *Georgia O'Keeffe*, Paris, Steinkis, 2021.
  33. Virginie GREINER, Daphné COLLIGNON, *Tamara de Lempicka*, Grenoble, Glénat, 2017, coll. « Grands peintres ».
  34. Clément OUBRÉRIE, *Voltaire amoureux*, Paris, Les Arènes, 2017.
  35. Liuba GABRIELE, *Emily Dickinson*, Vincennes, Des ronds dans l'O, 2024, coll. « BD Jeunesse ».
  36. KOZA, *Jack London : Arriver à bon port ou sombrer en essayant*, Bruxelles, Le Lombard, 2017.
  37. Christian CAILLEAUX, Hervé BOURHIS, *Jacques Prévert n'est pas un poète*, Dupuis, 2017, coll. « Aire Libre ».
  38. Liuba GABRIELLE, *Virginia Woolf*, Des ronds dans l'O, Vincennes, 2022.
  39. Léonie BISCHOFF, *Anaïs Nin : sur la mer de mensonges*, Bruxelles, Casterman, 2020, coll. « Romans graphiques ».
  40. Jean-Luc CORNETTE, Agnese INNOCENTE, *Audrey Hepburn : un ange aux yeux de faon*, Grenoble, Glénat, 2024.
  41. Eileen HOFER, Mayalen GOUST, *Alicia, Prima ballerina assoluta*, Paris, Rue de Sèvres, 2021.
  42. José-Louis BOCQUET, CATEL, *Joséphine Baker*, Bruxelles, Casterman, 2021.
  43. Nicolas FINET, CHRISTOPHER, *Love me please : Une histoire de Janis Joplin (1943-1970)*, Paris, Marabulles, 2023.
  44. Pénélope BAGIEU, *California Dreamin'*, Paris, Gallimard, 2015.
  45. Salva RUBIO, SAGAR, *Brel : Une vie à mille temps*, t. 1, Grenoble, Glénat, 2021.

l'or<sup>46</sup> ». Il ajoute que Glénat a officialisé le genre en lui dédiant deux séries : « Ils ont fait l'histoire » et « Les Grands peintres<sup>47</sup> ».

En plus de cette ouverture à de nouveaux genres, ce troisième tournant se caractérise aussi par une « féminisation de la profession ». En effet, la bande dessinée, à l'inverse des romans, attire à davantage de lecteurs, et *a fortiori* de dessinateurs, masculins<sup>48</sup>. Selon le chercheur,

Si la féminisation supposée du lectorat doit [...] être pour le moins relativisée, en revanche, sur le plan de la création, il n'est pas possible de nier l'évolution spectaculaire qui s'accomplit depuis une vingtaine d'années<sup>49</sup>.

Il remarque que cette féminisation s'accompagne souvent de thèmes moins traditionnels au domaine, comme « la sexualité, la vie intérieure (fantasmatique), [les] liens intergénérationnels, la nature et/ou [le] quotidien [...] »<sup>50</sup> » Cela se manifeste en tous cas dans certains des biopics cités, comme *Virginia Woolf* de Liuba Gabriele et *Anaïs Nin sur la mer de mensonges* par Léonie Bischoff.

Ce troisième tournant reste en accord avec le phénomène de *décloisonnement* du champ de la bande dessinée avec, d'une part, de gros éditeurs qui investissent de nouveaux terrains dans la non-fiction et, d'autre part, des petites maisons alternatives qui, par le biais d'expériences graphiques, cherchent à aménager une place pour la bande dessinée au sein des arts visuels<sup>51</sup>. Ces deux procédés peuvent toutefois se combiner dans une même œuvre, comme dans certains biopics qui se distinguent par une recherche graphique poussée (à nouveau : *Virginia Woolf* et *Anaïs Nin : sur la mer de mensonges*).

### 2.2.2. Le contexte éditorial

Les exemples de bandes dessinées biographiques ci-dessus démontrent que le biopic n'est pas attaché à un certain type de maison d'édition plutôt qu'un autre. En effet, nous en retrouvons à la fois dans les grandes maisons telles que Glénat et Delcourt (les albums

---

46. Th. GROENSTEEN, « Biographies of Famous Painters in Comics: What Becomes of the Paintings? », *ImageText*, n° 9–2, 2017–18 [en ligne], <https://imagetextjournal.com/biographies-of-famous-painters-in-comics-what-becomes-of-the-paintings/> (consulté le 12 mars 2024).

47. *Ibid.*

48. *Id.*, *La bande dessinée au tournant*, *op. cit.*, p. 48.

49. *Ibid.*, p. 49.

50. *Ibid.*, p. 56.

51. *Ibid.*, p. 67.

de notre corpus), lesquelles, avec Media-Participation, comptabilisent entre 35 et 40% des ventes de bandes dessinées<sup>52</sup>, et dans des maisons indépendantes telles que *Des ronds dans l'O* (*Virginia Woolf, Emily Dickinson*). Nous ne pouvons pas non plus réduire le genre à sa seule logique commerciale, dans l'idée que publier des biographies permet de gagner les faveurs de non-lecteurs de bandes dessinées, ce qui est un avantage économique ; ses ventes seraient d'ailleurs plutôt fragiles<sup>53</sup>. Selon Baetens, dans le domaine de la bande dessinée, l'artiste, même quand il travaille pour une grande maison, reste relativement indépendant : il utilise ses propres outils et choisit généralement son sujet<sup>54</sup>.

En réalité, le biopic sert même souvent de véhicule militant en donnant de la visibilité à des femmes artistes. En témoigne la page d'accueil de *Des ronds dans l'O* qui nous apprend que, tout en accordant « une grande place aux biopics et aux récits historiques », « [s]a ligne éditoriale met [...] en avant l'engagement<sup>55</sup> ». Séverine Vidal, pour sa part, dans une interview à propos de sa bande dessinée sur George Sand, déclare : « Et puis, je n'avais finalement lu que *La mare au diable* ! J'ai donc découvert une plume, loin de l'image lisse de la grand-mère de Nohant qui écrit pour ses petites-filles<sup>56</sup>. » ; Kim Consigny, qui a dessiné les planches, approuve :

J'ai tout appris : je ne savais quasiment rien d'elle ! C'est pourtant une figure centrale du XIX<sup>e</sup> siècle, et je suis vraiment très heureuse d'avoir travaillé à lui redonner la place qu'elle mérite. On parle souvent d'elle en soulignant ses liens avec les hommes qui l'ont entourée : Musset, Chopin, son ami Delacroix... Pourtant, elle mérite qu'on prononce son nom pour elle seule. [...] George Sand était une artiste et une militante infatigable et passionnée<sup>57</sup>.

---

52. *Ibid.*, p. 12–13.

53. E. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 110.

54. J. BAETENS, « L'adaptation, une stratégie d'écrivain ? », dans B. MITAINE, D. ROCHE, I. SCHMITT-PITOT (dir.), *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 19.

55. Site internet de la maison d'édition *Des ronds dans l'O* : <https://www.desrondsdanslo.com/15ans.html> (consulté le 14 juillet 2024).

56. George Sand, *Fille du siècle* - Interview de Séverine Vidal et Kim Consigny, site internet de Delcourt : <https://www.editions-delcourt.fr/actualites/george-sand-fille-du-siecle-interview-de-severine-vidal-et-kim-consigny> (consulté le 14 juillet 2024).

57. *Ibid.*

Les deux artistes n'hésitent pas non plus à dire qu'elles ont été « touchées » par cette femme à laquelle elles s'identifient.

Cependant, malgré ces intentions louables, les biopics n'échappent pas à la crise éditoriale actuelle corrélée à la concurrence et à la surproduction<sup>58</sup>, ce qui affecte inmanquablement leur qualité. Le journaliste Didier Pasamonik, créateur de *L'Agence BD*, déplore ainsi l'aspect exclusivement « ludo-éducatif » de ces ouvrages adressés à des lecteurs peu sensibles aux spécificités du médium et aux arts visuels en général. Il dénonce également la manière dont les auteurs lissent souvent la vie des personnalités ainsi dépeintes, en faisant l'impasse sur les aspects plus sombres de leur histoire<sup>59</sup>. Enfin, il semble reprocher aux éditeurs de ce type d'ouvrages une recherche de succès faciles via des partenariats avec des musées, au sein desquels les livres de vulgarisation se vendent sans peine, et en accordant les ventes à des dates d'anniversaire permettant la commémoration<sup>60</sup>.

### 2.2.3. Une figuration de l'institution littéraire romantique

À l'intérieur du genre des biographies séquentielles, il existe toute une série d'albums traitant d'auteurs romantiques. Beaucoup sont dessinés par Casanave. En collaboration avec Vandermeulen : *Percy Shelley* (Le Lombard)<sup>61</sup>, *Nerval l'inconsolé* (Casterman)<sup>62</sup>. Par les éditions Les rêveurs, avec Tuot : *Baudelaire*<sup>63</sup> ; avec Jagodzinski : *Verlaine, une saison en enfer*<sup>64</sup> et avec Jacques : *Flaubert, la dernière ligne*<sup>65</sup>. La figure de George Sand apparaît très brièvement dans cette dernière œuvre ainsi que dans *Mademoiselle Baudelaire*<sup>66</sup> par Yslaïre (Aire Libre).

---

58. Th. GROENSTEEN, *La bande dessinée au tournant*, op. cit., p. 103–104.

59. Didier PASAMONIK, *La folie des biographies*, site internet de ActuaBD, <https://www.actuabd.com/La-folie-des-biographies> (consulté le 6 mars 2023).

60. *Ibid.*

61. David VANDERMEULEN, Daniel CASANAVE, *Percy Shelley*, t. I, Bruxelles, Lombard, 2012.

62. *Ibid.*, *Nerval, l'inconsolé*, Bruxelles, Casterman, 2017.

63. Noël TUOT, D. CASANAVE, *Baudelaire*, Condorcet/Montreuil, Les rêveurs, 2008, coll. « On verra bien... ».

64. Bernard JAGODZINSKI, D. CASANAVE, *Verlaine, une saison en enfer*, Condorcet/Montreuil, Les rêveurs, 2008, coll. « On verra bien... ».

65. Philippe JACQUES, D. CASANAVE, *Flaubert, la dernière ligne*, Condorcet/Montreuil, Les rêveurs, 2009.

66. YSLAIRE, *Mademoiselle Baudelaire*, Marcinelle, Dupuis, 2021.

Un certain nombre d'albums se consacre également à la trajectoire de Rimbaud : pour ne citer que ceux publiés par Futuropolis : *La Ligne de fuite* de Dabitch et Flao<sup>67</sup>, *La Chambre de Lautréamont* d'Edith et Corcal<sup>68</sup> et *Voleur de feu* de Damien Cuvillier<sup>69</sup>.

Selon Saint-Amand, ces bandes dessinées présentent une « figuration originale de la vie et de l'institution littéraire » et « participent au façonnement d'un imaginaire du littéraire produit par des individus qui, à la différence des producteurs de récits endogènes (des *Illusions perdues* de Balzac à *Paludes* de Gide), n'y sont pas eux-mêmes directement liés<sup>70</sup>. »

*La ligne de fuite* et *Baudelaire* ne constituent pas vraiment des biographies, puisqu'elles développent autour de la figure des deux auteurs des scénarios et des personnages originaux<sup>71</sup>. La première bande dessinée raconte l'histoire fictive d'un admirateur de Rimbaud prénommé Adrien ; celui-ci soumet une œuvre à un journal qui tente de la faire passer pour un inédit du célèbre poète. Discrédité, le jeune homme décide alors de suivre la piste de son modèle depuis Charleville jusqu'au Yémen. L'album *Baudelaire*, pour sa part, situe sa diégèse dans une réalité alternative où Victor Hugo mourrait avant Charles Baudelaire. Après un séjour au Paradis et en Enfer (où il rencontre Jean-Paul Sartre et un moniteur de ski), Baudelaire se rend à l'enterrement de l'illustre écrivain ; celui-ci quitte son cercueil et l'enjoint à écrire le « poème absolument parfait ». La quête conduit l'auteur des *Fleurs du mal* vers une île habitée par un zèbre parlant, puis vers une mine à sel, pour finalement aboutir à une immense arche s'ouvrant sur son appartement parisien. Là, Baudelaire retrouve son amante qui veut l'épouser. Le récit se clôture sur cette déclaration : « ... Le poème absolument parfait... c'est fuir le jour de ses noces...<sup>72</sup> »

Échappent également à la définition de « biographie » les romans graphiques sur Verlaine et Flaubert. Les deux ouvrages ne traitent qu'une partie de la vie de ces auteurs, qui, de surcroît, n'est ni la plus notoire ni la plus médiatisée. L'auteur des *Poètes*

---

67. Christophe DABITCH, Benjamin FLAO, *La ligne de fuite*, Paris, Futuropolis, 2007.

68. EDITH, CORCAL, *La Chambre de Lautréamont*, Ibid., 2012.

69. Damien CUVILLIER, *Voleur de feu. Une vie d'Arthur Rimbaud*, Paris, Futuropolis, 2023.

70. Denis SAINT-AMAND, « La bande dessinée à l'aune de la littérature. Inspiration, récupération & distinction », c.r. de DÜRRENMATT, J., *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles » dans *Acta Fabula*, vol. XVI, n° 3, 2015 [en ligne] <http://www.fabula.org/acta/document9197.php> (page consultée le 24 April 2024).

71. Id., *Poésie et littérature*, op. cit., p. 13.

72. TUOT, N., CASANAVE, D., op. cit.

*saturniens* apparaît après la séparation avec Rimbaud, menant une vie misérable à la campagne<sup>73</sup>. Selon Saint-Amand, « De nombreuses citations émaillent le volume, qui se donne à lire comme un hommage à Verlaine auquel l'histoire littéraire a réservé un sort moins favorable qu'à son comparse<sup>74</sup>. » Le second album, pour sa part, met en scène les derniers jours de la vie du romancier. Le format horizontal des deux ouvrages est très peu conventionnel ; ainsi ils peuvent être considérés comme « littéraires » tant au niveau du fond que de la forme.

### **2.3. Les biographies de George Sand en bandes dessinées**

#### **2.3.1. L'histoire d'une vie**

Dans son article, *L'illusion biographique*, Bourdieu dénonce le caractère artificiel de la construction biographique. Le fait de raconter « l'histoire d'une vie » présuppose de considérer cette dernière comme un récit, c'est-à-dire comme un parcours linéaire, pourvu d'étapes suivant un ordre chronologique et logique menant à l'accomplissement d'un projet posé d'emblée<sup>75</sup>.

Les autobiographies n'échappent pas à la règle, comme l'indiquent les propos avec lesquels Sand introduit *Histoire de ma vie*, la première du genre écrite par une femme, rédigée entre 1847 et 1854 :

Je ne pense pas qu'il y ait de l'orgueil et de l'impertinence à écrire l'histoire de sa propre vie, et encore moins à **choisir**, dans les souvenirs que cette vie a laissés en nous, ceux qui paraissent valoir la peine d'être conservés<sup>76</sup>.

L'autrice a donc conscience que tout récit est construction :

Je pourrai donc parler sans ordre et sans suite, tomber même dans beaucoup de contradictions. La nature humaine n'est qu'un tissu d'inconséquences, et je ne crois pas du tout (mais du tout) à ceux qui prétendent s'être trouvés d'accord avec le *moi* de la veille<sup>77</sup>.

---

73. D. SAINT-AMAND, *op. cit.*, p. 13.

74. *Ibid.*

75. Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. LXII, 1986, p. 69–72.

76. G. SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 57.

77. *Ibid.*, p. 67.

Dans ses mémoires, la romancière, afin de préserver sa dignité, fait notamment le choix de ne pas évoquer ses aventures sentimentales, ce qui contraste avec les biographies écrites depuis. La femme, à l'inverse de Chateaubriand, ne cède pas non plus à la tentation de se mystifier, et parle d'elle-même avec humilité, posture déjà visible dans la sobriété du titre, comme l'écrit Brigitte Diaz<sup>78</sup>. Cette dernière qualifie de « polyphonique<sup>79</sup> » cette œuvre monumentale, qui compte 800 pages rien que dans sa version élaguée. Celle-ci correspond en effet à la fois à un témoignage historique, à une saga familiale, au parcours d'un écrivain animé d'une vocation, à une collection de souvenirs d'enfance, etc.<sup>80</sup>.

Les narrateurs sandiens, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, parlent souvent sur le ton de la conversation. En écrivant *Histoire de ma vie*, George Sand avait pour ambition de raconter « l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur en vue d'un enseignement fraternel<sup>81</sup> » :

Qu'un ami, un frère vienne nous avouer les tourments et les perplexités de sa situation, nous n'avons pas de meilleur argument et le convaincre que des arguments tirés de notre propre expérience, tant nous sentons alors que la vie d'un ami c'est la nôtre, comme la vie de chacun est celle de tous<sup>82</sup>.

Dans cette auto-figuration, George Sand apparaît plus accessible et identifiable ; cependant, cette représentation humaine est généralement dissimulée par les légendes et les mythes, qui sont plus connus.

Les artistes, en créant leurs bandes dessinées, ont été également contraints de faire des choix, de sélectionner des moments de vie en adéquation avec leur perception et leur compréhension de la romancière.

### 2.3.2. Présentation du corpus

Parmi les albums dessinés rendant hommage à des auteurs romantiques, circulent aujourd'hui en librairie trois romans graphiques narrant la vie de George Sand. En 2006, l'album *Le dernier visiteur de George Sand*, scénarisé par Rodolphe et illustrée par Marc-Renier, paraît chez les éditions du Patrimoine. La même maison, en collaboration avec

---

78. *Ibid.*, p. 7.

79. *Ibid.*, p. 12.

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*, p. 63.

82. *Ibid.*

Glénat, commande *George Sand, ma vie à Nohant* à Chantal Van den Heuvel et à Nina Jacqmin ; l'album sortira en même temps (2021) que l'album *George Sand, fille du siècle* par Kim Consigny et Séverine Vidal, chez Delcourt, dans la collection Encrages.

#### 2.3.2.1. *Le dernier visiteur de George Sand*

La première bande dessinée est la plus courte du corpus : elle compte 36 pages hors annexe. La couverture met en avant le domaine de Nohant ainsi que la romancière, qui se tient au premier plan (*fig. 1*). Un système de notes a été mis en place ; certaines phrases étant suivies de numéros entre parenthèses renvoyant à des explications historiques. Dans le paratexte de l'album, après lesdites notes, se trouve un texte didactique ayant pour titre *Nohant : un allègre et fertile cénacle*, illustré avec des peintures du domaine.

La quatrième de couverture est concise :

Juin 1876. Dans sa maison de Nohant, au cœur du Berry, George Sand, malade, vit ses derniers jours. Les médecins se succèdent en vain. Or voici que surgit un jeune et étrange visiteur. Et avec lui, brusquement, la vie chavire<sup>83</sup>.

Sand ne reconnaît pas ce visiteur, un homme blond portant une redingote et coiffé d'un haut-de-forme, qui agit pourtant avec familiarité : « Je suis venu un peu plus tôt que prévu. Navré ! » (*fig. 2 et 3*) L'invité surprise pose des questions à son hôte tandis qu'ils flânent dans le jardin : « Où se trouve ce fameux poirier sous lequel votre petit frère fut enterré ? » La femme raconte alors l'anecdote présente dans *Histoire de ma vie* : alors qu'Aurore avait cinq ans, son petit frère à peine né fut emporté par la fièvre. La nuit suivant l'enterrement, ses parents, pris de délire, ont déterré leur bébé au cas où ce dernier aurait été déclaré mort par erreur. Le couple a ensuite remis l'enfant en terre, non pas dans le cimetière, mais sous un arbre qu'ils choisirent ensemble.

Sand enchaîne sur ses souvenirs d'enfance : le culte à Corambé et ses escapades rurales avec les enfants des hameaux voisins. On la voit également essayer d'attraper un passereau. Aurore Dupin explique en effet dans ses mémoires entretenir un lien particulier avec les oiseaux : « Les oiseaux sont les seuls êtres de la création sur lesquels j'ai jamais exercé une puissance fascinatrice<sup>84</sup> » ; elle explique cette attirance par le fait que son

---

83. RODOLPHE, MARC-RENIER, *Le dernier visiteur de George Sand*, Paris, Éditions du patrimoine, 2006, quatrième de couverture.

84. G. SAND citée par M. PERROT, *op. cit.*, p. 159.

grand-père maternel était oiseleur. Par ailleurs, ses héroïnes Consuelo et la Madeleine de *Teverino* entretiennent une connexion similaire avec ces animaux ; la première avec un rouge-gorge, la seconde avec des aigles<sup>85</sup>.

Quand le jeune homme lui demande : « Quels ont été, hormis votre enfance, les meilleurs moments de votre vie ?... Les meilleurs ou les plus importants<sup>86</sup> ? », Aurore évoque sa fuite à Paris avec Jules Sandeau. Elle déclare « C'est cette année-là, dans cette mansarde, que Madame Dudevant est morte et qu'est née "George Sand"<sup>87</sup>. » (fig. 3)

La bande dessinée consacre ensuite une planche à une autre anecdote non racontée dans *Ma vie à Nohant* et tout juste évoquée dans *Fille du siècle* : la visite à un romancier, Monsieur de Keratry (fig. 4). Ce dernier conseille à son hôte ambitieux : « Ne faites pas de livres, faites des enfants<sup>88</sup> ! » (fig. 4)

Après une mention des journaux pour lesquels la romancière a travaillé (*Le Figaro*, *La Revue de Paris*, etc.), est raconté brièvement la publication d'*Indiana* et les commentaires qu'elle suscita auprès des Parisiens (fig. 5). Quelques cases montrent par après Sand faisant la lecture à ses amis Balzac (sur lequel l'attention est marquée), Eugène Delacroix, Mérimée, Sainte Beuve, Marie Dorval et Alfred de Vigny.

À *La Revue des deux mondes*, Sand fréquente Sainte-Beuve, Mérimée, Théophile Gautier et, surtout, Musset. Six pages sont consacrées à leur histoire. L'ouvrage mentionne l'exploration de Fontainebleau durant laquelle l'auteur des *Confessions d'un enfant du siècle* est victime d'une hallucination (il se voit lui-même). Après leur rupture, Aurore décide de se couper les cheveux dans un geste symbolique (fig. 6). Ce passage est également représenté dans *Fille du siècle*.

Alors qu'ils rentrent dans la cuisine, le visiteur demande des informations sur Chopin, qu'elle décrit comme un « troisième enfant » à la santé délicate. S'ensuit le récit du voyage à Majorque qui accentua la maladie de Chopin, lequel fut, comme son prédécesseur, victime d'une crise de démence. De retour à Nohant, George commande un piano à son compagnon et l'écoute jouer avec ravissement. La case illustrant ce passage rappelle une scène d'*Impromptu* durant laquelle l'autrice s'adosse à la porte de la salle de musique, les yeux fermés (fig. 7 et 8).

---

85. M. PERROT, *op. cit.*, p. 159.

86. RODOLPHE, MARC-RENIER, *op. cit.*, p. 11.

87. *Ibid.*, p. 13.

88. *Ibid.*

Le récit enchaîne sur les événements de 1848 et l'abolition de la Monarchie (durant quatre pages) :

Par mon ami Michel de Bourges, j'avais dès la fin des années 30, rencontré certains responsables républicains comme Ledru-Rollin, Carnot ou Barbès. / J'étais assez proche de la branche républicaine des saint-simoniens, notamment de Pierre Leroux [...] / Je m'étais fâchée en 1840 avec Buloz que mes idées progressistes choquaient. / Aussi en 1841 nous créâmes avec Leroux « La Revue indépendante » [...] / Le 4 mai, j'assistais aux funérailles des victimes de février. / Dans les jours qui suivirent, je ne cessais de courir d'un ministère à l'autre [...] / Je participais à des délibérations... / Rédigeais des communiqués, des circulaires, des bulletins de la République... [...] / Mais le peuple en réalité ne nous suivait pas [...] <sup>89</sup>

La bande dessinée s'achève par les mentions rapides du théâtre de Nohant, de son dernier amour, Alexandre Manceau, des œuvres de fin de vie (*Elle et lui*, *Le marquis de Villemer*, *Cosima*), de la correspondance avec Flaubert, et des filles de Maurice.

Sand, alors qu'elle montre à son hôte le « temple de Corambé », qu'elle a construit enfant, a une révélation : son visiteur est Corambé. Celui-ci l'emporte dans la mort (fig. 9). La dernière planche met en scène Maurice et Solange qui se recueillent devant le lit de leur mère.

#### 2.3.2.2. *George Sand, ma vie à Nohant*

*Goerge Sand, ma vie à Nohant*, album de 92 planches, a été commandé par le Centre des Monuments Nationaux et concentre donc son récit autour du lieu éponyme ; pour cette raison, les différents voyages (en Suisse, à Majorque, etc.) sont seulement évoqués et non montrés. Une annexe est en outre dévolue aux dessins d'observation effectués par Nina Jacqmin dans la maison ouverte aux visiteurs. Glénat coédite régulièrement avec les Éditions du Patrimoine, la direction éditoriale du Centre des monuments nationaux. On doit à ce partenariat des bandes dessinées mettant en scène des récits dans des lieux bien spécifiques : *Meurtre au Mont-Saint-Michel* (2015), la saga *Campus stellae, sur les chemins de Compostelle* (à partir de 2013).

La couverture présente l'autrice à la façon d'une figure de carte à jouer : en haut, elle est habillée en homme et fume un cigare (fig. 10) ; en bas elle porte une robe et respire le

---

89. *Ibid.*, p. 28–31.

parfum d'une fleur. Il y a une distinction qui est donc faite d'emblée entre la Sand parisienne et la Sand campagnarde, ainsi qu'entre le romancier (au masculin) et la « Bonne dame de Nohant ».

En ce qui concerne les autrices, Chantal van den Heuvel et Nina Jacqmin, elles avaient déjà collaboré dans la bande dessinée *La mystérieuse affaire Agatha Christie* (2019).

La bande dessinée s'ouvre sur un arbre généalogique et s'achève sur un organigramme des « amis de George Sand ».

La quatrième de couverture indique ceci :

Aurore Dupin, alias George Sand, grandeoureuse et « homme de lettres », mais aussi journaliste et égérie du socialisme. Tout à la fois ! Femme libre avant tout et avant toutes les autres, qui bouscule les genres, le masculin et le féminin ! Paris fit sa gloire et l'Europe entière la célébra. Mais toujours George revint à son port d'attache, ses racines : Nohant, le domaine enchanté où elle passa son enfance et sa jeunesse. Nohant, l'écrin de cette personnalité de génie où demeurent l'empreinte de Chopin, son amant, et celles de ses amis, de Flaubert à Delacroix, en passant par Liszt ou Balzac<sup>90</sup>.

La bande dessinée commence par le procès opposant George Sand à son ancien mari, Casimir Dudevant, en 1836 (*fig. 11 et 12*). On y suit deux femmes entrant dans le tribunal avec leurs maris, condamnant à voix basse l'impudence de leur voisine « dépravée » se permettant de « briser les liens du mariage ». Quand Aurore Dupin entre enfin dans la salle, à la deuxième planche, elle est montrée de dos, ce qui ajoute à l'effet d'anticipation. La jeune femme prie silencieusement Corambé de venir à son aide. L'avocat et politicien Michel de Bourges défend si bien son amante, ainsi que les causes féministes de manière générale, que les femmes changent radicalement d'opinion à propos de leur voisine, et finissent par applaudir la gagnante qui a récupéré le domaine de Nohant qui lui revient de droit.

La planche suivante montre George Sand assise sur le perron de ladite demeure, racontant sa vie à Ursule (*fig. 13*) : « Comme j'étais heureuse d'avoir gagné ce procès ! » Elle poursuit dans la case suivante : « D'aussi loin que je me souviens, Nohant a toujours été mon refuge ... » Ainsi, la biographie en tant que telle peut commencer : un plan large

---

90. Chantal VAN DEN HEUVEL, Nina JACQMIN, *George Sand, ma vie à Nohant*, Grenoble, Glénat, 2021, quatrième de couverture.

présentant l'arrivée d'un fiacre au château annonce l'arrivée d'Aurore à Nohant avec ses parents en 1808. On suit ensuite le quotidien de l'enfant jouant dans les champs et la rivière avec son demi-frère, Hyppolite. Ensuite survient la mort de son autre frère, encore nourrisson, puis de son père, Maurice Dudevant.

Après une dispute entre la mère, issue du peuple, et la grand-mère, une Dupin de Francueil, c'est à dire une descendante du maréchal de Saxe, concernant l'éducation de la jeune fille, Sophie Victoire Delaborde abandonne cette dernière à Nohant. L'enfant expérimente une solitude profonde ; elle commence à écrire ses premières fictions et dresse un autel à la gloire de Corambé (*fig. 14*). Elle lui apporte en offrande une cage remplie d'oiseaux qu'elle libère en son nom. En grandissant, Aurore, qui veut rejoindre sa mère, commence petit à petit à se rebeller contre son précepteur, Deschartres, et sa grand-mère.

En 1818, elle rentre au couvent des Dames augustines anglaises, où la jeune fille prend conscience d'une ferveur religieuse. À son retour, Deschartres l'emmène soigner des malades de La Châtre en l'enjoignant à s'habiller avec des vêtements masculins pour plus de commodités (*fig. 15*). Son professeur lui offre ensuite une jument dénommée Colette qu'Aurore monte comme un homme, ce qui scandalise les voisins, et avec laquelle elle aime se perdre en forêt pendant des heures.

Arrive ensuite brièvement en scène Stéphane Ajasson de Gransagne, étudiant en sciences naturelles et futur père probable de Solange Dudevant. Après la mort de sa grand-mère, qui lui déclare « Tu perds ta meilleure amie », Aurore hérite du domaine de Nohant. Cependant, sa mère (avec qui George Sand entretenait une relation chaotique) l'emmène de force à Paris. George rencontre à cette époque Casimir Dudevant avec qui elle se marie en septembre 1822. Les rapports matrimoniaux se dégradent rapidement : l'homme coupe les arbres, abat les chiens du domaine, s'enivre tous les soirs et entretient des relations extraconjugales avec une domestique (*fig. 16*). La jeune femme commence à écrire la nuit ; elle rencontre Jules Sandeau et négocie un contrat avec Casimir : elle passera désormais six mois par an à Paris.

À la capitale, Sand commence à écrire pour le journal d'Henri de Latouche. Elle est présentée comme une travailleuse forcenée, tandis que Sandeau est plus languissant. La première décide de s'habiller en homme à ce moment-là. Les six mois suivants, à Nohant,

elle écrit *Indiana* seule et prend le pseudonyme George Sand, déclarant ainsi : « Madame Dudevant est morte mais George Sand est connue pour être un fameux Gaillard<sup>91</sup> ».

Elle écrit ensuite *Lélia*, qui suscite des commentaires controversés dans les salons :

Écoutez ça : « J'ai la religion du plaisir ». Comment ose-t-elle ! / Une héroïne – La Sand bien sûr – qui se prétend de marbre mais vole d'amants en amours saphiques ! / Moi je le trouve très beau ce roman<sup>92</sup>.

Elle rencontre Alfred de Musset lors d'un dîner donné par Buloz. L'écrivain visite ensuite l'autrice, en train de fumer le narguilé, dans sa « mansarde bleue » (fig. 16). L'épisode de Venise est alors rapidement passé en revue :

Mais dès que je tombai malade, il se précipita au bordel. Puis ce fut lui qui tomba malade, je me consolai avec Pagello, le médecin qui le soignait. Au tour d'Alfred de souffrir ! Dire que j'espérais l'idéal, l'amour absolu...<sup>93</sup>»

Se décidant à entamer des mesures judiciaires contre Casimir qui menace de la chasser de Nohant, Sand fait appel à l'avocat Michel de Bourges avec qui elle a une liaison. Ils défendent ensemble la cause des insurgés lyonnais durant le procès des Canuts, dans les années 1830. Dans le cercle mondain de Marie d'Agoult, Sand rencontre Frédéric Chopin qui emménage à Nohant. La relation entre Solange et sa mère est conflictuelle : la fille n'apprécie pas d'être écartée en faveur de la cantatrice Pauline Viardot, invitée régulière, puis d'Augustine Brault, une cousine éloignée adoptée par l'autrice. Deux camps se forment entre, d'une part, Sand et son Maurice, son fils, et, d'autre part, Solange et Chopin (qui entretiennent des rapports ambigus).

Après le départ de ce dernier, une planche est dévolue à *La Mare au Diable* : l'autrice aperçoit dans une promenade à cheval un étang qui l'inspire à écrire malgré son chagrin (fig. 17). Trois planches illustrent ensuite l'engagement politique de Sand, à travers la Révolution de 1848 ; cependant, les conservateurs gagnent les élections et les révoltes populaires finissent en bain de sang. George Sand est désabusée.

À partir de là, le récit reprend au temps de l'énonciation : Ursule montre à sa maîtresse un costume confectionné à l'occasion de la dernière pièce de théâtre en date de Nohant. Dans la salle de spectacle, George évoque *François Le Champi*, la mort de

---

91. *Ibid.*, p. 58.

92. *Ibid.*, p. 60.

93. *Ibid.*, p. 61.

Chopin, ainsi que la violente dispute qui a opposé la romancière et son fils à Solange et son mari, le sculpteur ombrageux Auguste Clésinger. Ursule s'en va et Maurice apparaît, accompagné de son ami, Alexandre Manceau, qui deviendra le dernier amour d'Aurore. Gustave Flaubert remplace alors Ursule comme double du lecteur, son hôte reprenant son récit là où elle l'avait laissé tout en déambulant dans le parc de sa demeure avec son vieil ami. Nous apprenons la mort de la fille de Solange, Nini, à qui Sand portait une vive affection ; cet événement achève de briser les liens mère-fille. Manceau, qui a été le compagnon de la femme durant quinze ans, a été emporté par la phtisie.

George Sand tombe à son tour gravement malade ; Solange arrive juste à temps pour recueillir les derniers propos de sa mère : « Laissez... verdure<sup>94</sup> ».

### 2.3.2.3. *George Sand, fille du siècle*

La dernière biographie, pourvue de 334 pages, est la plus dense. Elle ne contient pas de dossier historique. Séverine Vidal, la scénariste, a publié un grand nombre de romans destinés à la jeunesse, notamment *George Sand, l'indomptée* chez Rageot. Elle avait déjà collaboré avec Consigny en 2018 dans le cadre d'un album pour enfant intitulé *Magic Félix*.

La couverture présente la romancière de profil, fumant une cigarette et regardant le spectateur (*fig. 18*). Le fond est rouge (couleur évoquant les luttes sociales), les contours et les « noirs » sont mauves, teinte associée au féminisme. Le violet, couleur emblématique des suffragettes issues du groupe *Women's Social and Political Union*, est en effet historiquement lié à la cause et aux femmes en général<sup>95</sup>.

La redingote, constituée d'un aplat mauve, occupe le tiers de la couverture ; dès lors, l'image est à moitié rouge, moitié mauve. Nous avons donc affaire à une couverture évoquant l'engagement.

La quatrième de couverture fait penser à celle de l'œuvre précédemment citée, en mettent l'accent sur la vie amoureuse de l'autrice dont la mention clôture le texte (en plus de l'initier, dans le cas présent) :

---

94. *Ibid.*, p. 91.

95. Kévin BIDEAUX, « Queer Futures, Violet Futures: Queer Modernity Symbolism of Violet in West Culture », dans Albana MUCO, Filippo CHERUBINI, *Colour and Colorimetry. Multidisciplinary Contributions*, 2023, vol. XVIII, Milan, 2023, 192-199.

Aurore Dupin, plus connue sous son nom de plume, George Sand, est née en 1804 à une époque où, dans le code civil, les « débilés mentaux, les mineurs, les criminels et... les femmes mariées » étaient privés de droits juridiques. Elle a pourtant traversé le dix-neuvième siècle d'une façon unique. Elle a connu la gloire en vivant de sa plume, s'est séparée de son mari, a obtenu la garde de ses enfants, a eu des amants ou des amantes, a déjoué les frontières du genre, a changé de nom (elle a transmis son pseudonyme à ses descendants !), porté le pantalon, fumé le cigare, vécu la passion avec Musset, Chopin... et s'est engagée au côté du peuple. Elle aimait la vie, la nature et la musique. Et bien sûr, écrire. Kim Consigny et Séverine Vidal peignent avec tendresse la vie d'une femme libre, socialement, politiquement, artistiquement... amoureuxment<sup>96</sup>.

Le roman graphique se divise en huit parties séparées entre elles par des doubles pages présentant une petite illustration à gauche et un extrait de texte écrit par Sand durant la période de la vie coïncidente en belle page. La première s'étend de la fin du voyage menant la famille d'Espagne à Nohant jusqu'à la mort de Maurice Dupin (le chapitre se clôture sur l'image de la grand-mère et de la mère, en larmes, se réconciliant sur la tombe de leur fils et mari). Un passage d'*Histoire de ma vie* est ensuite retranscrit (fig. 19) :

Ma grand-mère, s'apercevant de ma mélancolie, s'efforçait de me distraire par le travail. Elle me donnait des leçons et se montrait beaucoup plus indulgente que ma mère pour mon écriture et pour la récitation de mes fables [...] Ses caresses me gênaient et me donnaient envie de pleurer, parce qu'elles me rappelaient les étreintes plus passionnées de ma petite mère<sup>97</sup>.

La seconde section s'ouvre sur le départ de Sophie Delaborde vers Paris, et la tristesse que cela engendre chez sa fille ; s'ensuit l'éducation d'Aurore, ses jeux dans les champs, la création de Corambé, etc. Un passage saisissant des mémoires de l'autrice est raconté de manière inédite par rapport aux deux autres biopics : Marie-Aurore de Saxe, lassée des rebellions de sa petite fille qui veut aller retrouver sa mère, lui révèle des secrets affligeants sur le passé de cette dernière (fig. 20). Cela entraîne chez l'enfant une crise existentielle telle qu'elle est envoyée au couvent pendant deux ans et demi (ce laps de temps, contrairement à *Ma vie à Nohant*, est totalement éclipsé). Dans *Histoire de ma vie*, on mesure bien l'étendue de la blessure infligée à l'enfant : « Je ne m'aimais plus moi-

---

96. Séverine VIDAL, Kim CONSIGNY, *George Sand, fille du siècle*, Paris, Delcourt, 2021, coll. « Encrages », quatrième de couverture.

97. *Ibid.*, p. 51.

même. Si ma mère était haïssable et méprisable, moi, le fruit de ses entrailles, je l'étais aussi<sup>98</sup>. » Marie-Claude Schapira estime que cet épisode à lui-seul « suffit à expliquer le mal-être d'une vie<sup>99</sup> ». De manière générale, les confrontations entre sa mère et sa grand-mère, issues de deux milieux sociaux opposés, expliquent mieux la mélancolie de Sand que toutes ses ruptures réunies. Une phrase d'*Histoire de ma vie*, non reprise dans les albums, résume cet état de fait : « [...] Toute ma vie, j'ai été le jouet des passions d'autrui, par conséquent leur victime<sup>100</sup>. » Cet épisode permet en outre de remettre en question l'image d'optimiste naïve à laquelle elle est parfois réduite, en raison de ses livres qualifiés d'idéalistes.

À sa sortie du couvant en 1820, sa grand-mère meurt. Deschartres emmène alors Aurore contempler le squelette de Maurice Dupin, le trou ayant été réouvert pour accueillir le nouveau cadavre (scène également inédite à l'album).

Un nouveau passage d'*Histoire de ma vie* sépare la deuxième partie de la troisième : « [...] Je savais un gré infini à Deschartres de m'avoir amenée là, dans la nuit, pour rendre à cette tombe un hommage grave et profond<sup>101</sup>. »

Le troisième chapitre commence d'emblée avec le mariage et de la première grossesse ; l'épouse, enfermée chez elle, sauve des moineaux blessés et les libère par la fenêtre. L'album consacre ensuite quelques planches à un voyage dans les Pyrénées qui marque le début de la relation platonique entre la jeune femme et Aurélien de Sèze (figure dont les autres bandes dessinées font l'impasse). Casimir tombe sur leurs lettres (*fig. 21*) ; Aurore rencontre Jules Sandeau et part vivre à Paris. La dernière planche est en pleine page : on y voit l'autrice respirer l'air du dehors par la fenêtre grande ouverte, les yeux fermés, la mine résolue (*fig. 22*). L'extrait suivant d'*Histoire de ma vie* a également été retranscrit tel quel (en partie) dans *Ma vie à Nohant*, sous forme de récitatif narratif :

Je reconnus que j'écrivais vite, facilement, longtemps, sans fatigue ; que mes idées, engourdis dans mon cerveau, s'éveillaient et s'enchaînaient, par la déduction, au courant de la plume ; que, dans ma vie de recueillement, j'avais beaucoup observé et assez bien compris les caractères que le hasard avait fait passer devant moi, et que, par

98. G. SAND citée par Marie-Claude SCHAPIRA, « D-Difficulté d'être et mal du siècle », dans Simone BERNARD-GRIFFITHS, Pascale AURAIX-JONCHIERE (dir.), *Dictionnaire de George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 337.

99. *Ibid.*

100. G. SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 247.

101. S. Vidal, K. Consigny, *op. cit.*, p. 81.

conséquent, je connaissais assez la nature humaine pour la dépeindre ; enfin, que, de tous les petits travaux dont j'étais capable, la littérature proprement dite était celui qui m'offrait le plus de chances de succès comme métier, et, tranchons le mot, comme gagne-pain<sup>102</sup>.

La quatrième partie relate la vie parisienne de George jusqu'à sa séparation avec Musset. Une section est dévolue à la relation entre Marie Dorval et la romancière (fig. 23). À l'instar de Van den Heuvel et Jacqmin, Consigny et Vidal ont choisi d'assumer une idylle charnelle entre les deux artistes, relation qui n'a jamais été confirmée mais que l'on peut déduire de certains extraits saphiques de *Lélia* et de la correspondance entre les deux femmes. Un extrait de ce dernier ouvrage, écrit pendant sa liaison avec Musset, marque d'ailleurs la fin du chapitre. Le livre *Valentine* est évoqué également, tout comme *Indiana* qui joue à nouveau un rôle de pierre angulaire.

La section suivante commence en 1835, pendant les émeutes de Lyon. Les idées socialistes de Michel de Bourges se révèlent rapidement trop radicales aux yeux de l'autrice (fig. 24). S'ensuit le procès, puis le voyage en Suisse avec Lizst et Marie d'Agoult (durant lequel *Mauprat* est mentionné), suivi de la liaison avec Félicien Mallefille, le précepteur de Maurice, et la mort de Sophie Victoire. L'extrait de la double-page est tiré de son *Journal intime*, qu'elle écrivait à l'époque sous le pseudonyme *Dr. Piffoël*, un surnom issu d'une plaisanterie du couple Agoult et Lizst à son égard.

La bande dessinée se penche ensuite sur la romance avec Chopin, la confrontation entre ce dernier et Mallefille, le difficile voyage à Majorque, l'écriture de *Gabriel* (dont on cite ce passage : « Quant à moi, je ne sens pas que mon âme ait un sexe, comme vous tâchez souvent de me le démontrer<sup>103</sup> ».), l'échec de la pièce *Cosima* (mentionné dans les trois romans graphiques), les visites de Delacroix ainsi que la création de *La Revue Indépendante*. La bande dessinée appuie davantage sur les divergences politiques entre Sand et le pianiste, qui était assez conservateur. L'animosité entre ce dernier et Maurice est plus tangible également (fig. 25). Pareillement, la relation conflictuelle entre Clésinger et la famille est davantage développée. La partie s'achève sur les répressions violentes

---

102. *Ibid.*, p. 115.

103. *Ibid.*, p. 221.

contre les prolétaires parisiens en juin 1848 et une illustration pleine page de l'autrice étreignant un arbre en disant : « La République Démocratique et sociale est morte<sup>104</sup>. ».

L'avant-dernière partie s'ouvre sur ce passage des mémoires :

J'ai la poésie pour condition d'existence [...] Un songe d'âge d'or, un mirage d'innocence champêtre artiste ou poétique m'a prise dès l'enfance et m'a suivie dans l'âge mûr<sup>105</sup>.

Sand pleure la mort de son frère Hippolyte, Marie Dorval et Chopin. La femme assiste à une représentation théâtrale de *François Le Champi* et commence à rédiger ses mémoires. Elle se lie avec Manceau, un ami de Maurice, ce qui agace ce dernier, et écrit *Claudie*. Solange confie Nini à la garde de sa mère, avec laquelle elle ne s'entend toujours pas. La femme négocie l'armistice générale pour les républicains avec Louis-Napoléon ; cependant les graciés (Alphonse Fleury, entre autres) estiment que leur amie se compromet. Clésinger reprend sa fille de force ; mais celle-ci, négligée, meurt de la scarlatine. Durant l'été 1857, Sand achève son roman *Elle et lui*, peu de temps après la mort de Musset, qui engendre une polémique. L'ouvrage fait également allusion aux commentaires misogynes de Baudelaire, Nietzsche et Barbey d'Aurevilly. L'hostilité entre Maurice et Manceau oblige le couple à quitter Nohant. L'homme meurt peu après, ce qui conduit Sand à écrire *Le dernier amour*. Le chapitre se clôture par un dialogue de Sand et son fils, la première condamnant le « fanatisme » des communards.

Après un dernier interlude, une lettre de Sand à Flaubert, une ultime section, plus petite que les autres, met en scène la mort de l'autrice.

#### 2.3.2.4. *Technique et style*

Les trois œuvres se distinguent par des techniques et un style bien différenciés.

*Le dernier visiteur de George Sand* présente un graphisme à l'aquarelle assez réaliste. La version âgée de George Sand est directement redessinée depuis les photos de Nadar. Cette esthétique presque impartiale témoigne d'une ambition didactique ; hypothèse entérinée par le paratexte évoqué plus haut. Marc-Renier et Rodolphe semblent donc viser un public d'élèves ou les touristes venant visiter le domaine de Nohant.

---

104. *Ibid.*, p. 261.

105. *Ibid.*, p. 263.

Une sorte de code couleur (non systématique) est mis en place : le moment présent (le premier niveau diégétique) est représenté dans des tons verts et jaunes, les passages mélancoliques (par exemple quand Aurore se coupe les cheveux après la rupture avec Musset ou quand Chopin joue du piano) sont peints en bleu ou en émeraude. Les épisodes plus heureux sont souvent représentés au moyen de couleurs plus chaudes. La prépondérance de la couleur verte, qui domine dans les premières et dernières planches, souligne le rôle central de la nature dans l'imaginaire et la création artistique de Sand.

*George Sand, ma vie à Nohant* affiche un dessin assez moderne, tracé et colorié numériquement. Les couleurs chaudes dominent, les cases étant recouvertes d'un filtre rosé/orangé qui rappelle les peintures orientalistes du dix-neuvième siècle<sup>106</sup> appréciées par les auteurs issus du mouvement romantique. En plus des visiteurs de Nohant, la bande dessinée semble se destiner à des personnes sensibles à l'esthétique romantique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le roman graphique *George Sand, fille du siècle* se caractérise par un style plus minimaliste basé sur les contours. Les dessins sont tracés à l'encre et à la plume. Les ombres sont représentées par des hachures. Sa couverture mauve et rouge met en avant une représentation féministe de l'autrice.

Dans la première bande dessinée, la figure de George Sand est quelque-peu figée, ce qui confère à l'album un aspect général de roman-photo documentaire ; dans les deux autres, au contraire, les artistes se réapproprient le personnage via un style personnel semi-réaliste.

### 2.3.3. Narration et polyphonie

#### 2.3.3.1. Les instances énonciatives du récit en séquences d'images

Dans son ouvrage *Système de la bande dessinée 2, Bande dessinée et narration*, Groensteen réfute la thèse d'une « narratologie générale » : pour le chercheur, chaque médium possède son propre système énonciatif<sup>107</sup>. La bande dessinée possède un dispositif narratologique particulier.

---

106. Robert GARAPON, « La couleur romantique dans les contes de Maupassant », *Annales de Normandie* 3, n° 2, 1953, p. 187–92.

107. Th. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée 2. Bande dessinée et narration*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, coll. « Formes sémiotiques », p. 87.

Premièrement, sa narration est liée au caractère séquentiel des images :

Même si l'on peut discuter du fait que certaines vignettes peuvent déjà se caractériser par une narrativité interne [...], la narration se fonde essentiellement, en bande dessinée, sur l'articulation des images au sein de la séquence<sup>108</sup>.

Deuxièmement, l'instance narrative est divisée entre, d'une part, le *monstrateur* (qui montre les actions au lieu de les dire) et, d'autre part, le *récitant* (qui s'exprime sous forme de *voice-over* dans des *récitatifs*). Il est en effet important de noter que l'image, autant que le texte, permet de « raconter », c'est-à-dire qu'elle possède un rôle diégétique (et non uniquement mimétique) :

En d'autres termes, il y a certes une dissociation entre le *dit* (avec des mots) et le *montré* (par le dessin), mais le montré est lui-même un dit<sup>109</sup>.

Il rappelle que, malgré leurs suffixes en « -eur », les concepts de « narrateur » ou de « monstrateur » ne renvoient pas à des personnes physiques (comme l'auteur) mais à des fonctions subordonnées à un « agent fictif ».

Philippe Marion distingue deux voix énonciatives visuelles : la *monstration* et la *graphiation*, cette dernière renvoyant au style graphique. Groensteen, pour sa part, estime simplement que la seconde fait partie de la première : le monstrateur n'est jamais neutre car il s'exprime toujours par le biais d'un style significatif en lui-même. Le monstrateur et le récitant se calquent sur la perspective d'un narrateur fondamental (à qui Groensteen attribue la mise en page, les dialogues, etc.).

Troisièmement, en bande dessinée comme au cinéma, la « focalisation zéro », c'est-à-dire une énonciation non ancrée dans un foyer perceptif en particulier, est impossible : les images sont nécessairement montrées avec un certain angle de vue. La narration peut en revanche être omnisciente. Celle-ci est externe quand elle ne correspond pas à la vision d'un personnage spécifique ; elle est interne quand, au contraire, elle dévoile une perception déformée par la subjectivité de quelqu'un qui regarde<sup>110</sup>. L'homogénéité graphique rend compte d'une posture énonciative relativement neutre, tandis que les variations d'ordre stylistique représentent généralement des émotions (un trait tremblé peut évoquer la peur par exemple). Le récitant possède la plupart du temps une fonction

---

108. *Ibid.*, p. 92.

109. *Ibid.*, p. 89.

110. *Ibid.*, p. 91.

de « régie » : il rapporte des données spatiotemporelles (exemples : *Décembre 1821*, *Bourges Juillet 1836*, etc.) mais il peut également transmettre d'autres types d'informations textuelles, de façon neutre ou non.

#### 2.3.3.2. Niveaux énonciatifs et Histoire de ma vie

Comme nous l'avons vu plus haut, l'autobiographie de George Sand, *Histoire de ma vie*, a constitué une source importante pour les trois albums de notre corpus. Cependant, une différence majeure oppose l'œuvre originelle à ses transpositions : dans ses mémoires, l'autrice parle très peu de sa vie sentimentale. D'une part parce qu'elle refuse de « raconter sans restriction<sup>111</sup> » la vie des autres ; d'autre part, parce qu'elle souhaite restaurer une dignité mise à mal par les nombreux commérages qui circulaient à son sujet.

La transposition en bandes dessinées de cette autobiographie conduit à une distanciation par rapport aux événements racontés en raison de cette division énonciative analysée par Groensteen. De fait, le narrateur déléguant ses fonctions au monstre et au récitant, le lecteur perd son contact privilégié avec un simulacre de l'autrice.

On note toutefois une volonté de recréer cette connivence dans les trois albums. Comme nous l'avons vu plus dans la présentation du corpus, *George Sand, fille du siècle*, manifeste cette ambition en utilisant des extraits du roman pour séparer ses chapitres.

Mais c'est surtout dans *Ma vie à Nohant* que l'influence est la plus ostensible, comme nous pouvons le constater dès la lecture du titre. Dans la bande dessinée, le narrateur/lecteur est doublé par la figure d'Ursule, fille d'une servante et compagnon de jeu d'Aurore durant son enfance à Nohant, qui deviendra par la suite sa domestique. Dès lors, la fonction de *récitant* est assurée par un narrateur homodiégétique actorialisé à travers la figuration d'une George Sand plus âgée. Des passages d'*Histoire de ma vie* sont ainsi retranscrits sous forme de voice-over.

Dans *Le dernier visiteur de George Sand*, c'est Corambé, et non la domestique, qui assurera le rôle de narrateur actorialisé. Toutefois, l'album ne reproduit pas de passages du livre. Nous pouvons noter que le dieu est également personnifié dans *La Note bleue* d'Andrzej Żuławski ; s'il ne joue pas un rôle aussi important que dans la bande dessinée, il sert aussi d'interlocuteur privé de Sand à des moments où elle se trouve seule.

---

111. G. SAND, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 11.

Le premier roman graphique possède donc une narration à un niveau, tandis que les deux autres en débrayent un second.

#### 2.3.3.3. *Les citations*

*George Sand : fille du siècle* et *George Sand : Ma vie à Nohant* sont semblables sous plusieurs aspects. Les deux bandes dessinées se caractérisent notamment par une polyphonie énonciative. En effet, d'autres voix s'ajoutent à celles de leurs récitants et monstateurs : celles de Musset, Delacroix, Chopin et Hugo. Ceux-ci interviennent dans certaines cases par le biais de citations (en lien avec George Sand) issues de leur correspondance, de leur œuvre ou de leurs journaux.

Ainsi, dans *Fille du siècle*, un poème de Musset est retranscrit au sein d'une illustration pleine page clôturant la quatrième partie (fig. 26) :

Honte à toi, femme à l'œil sombre,  
dont les funestes amours  
ont enseveli dans l'ombre  
Mon printemps et mes beaux jours <sup>112</sup>!

Le romancier intervient déjà quelques pages avant, par l'intermédiaire d'un extrait de lettre, repris ensuite dans la pièce *On ne badine pas avec l'amour*, dans une case montrant Sand se tenant seule face au canal à Venise juste après le départ de son amant (fig. 27) :

Aime de façon à pouvoir dire un jour comme moi... J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu et non pas un être factice créé par mon orgueil<sup>113</sup>.

Le choix de cet extrait associe Sand à l'héroïne de la pièce, Camille.

Plus loin, le récit est interrompu par la représentation d'une lettre (en pleine page) adressée à « ma chère Nini » dans laquelle Théophile Gautier raconte une visite à Nohant (fig. 28) : « [...] Il est impossible d'être meilleure femme et meilleur garçon à la fois<sup>114</sup> »

Dans les deux cas, ces voix ne sont pas assumées officiellement comme étant narratives car elles ne situent pas dans des encadrés ; au contraire des citations présentes

---

112. S. VIDAL, K. CONSIGNY, *op. cit.*, p. 169.

113. *Ibid.*, p. 163.

114. *Ibid.*, 308.

dans *Ma vie à Nohant*. Ces dernières sont en revanche suivies de signatures, ce qui est contre-intuitif dans l'élaboration d'un discours énonciatif (fig. 29 et 30) :

« Qu'elle est superbe en son désordre, quand elle tombe les seins nus, qu'on la voit, béante, se tordre, dans un baiser de rage et mordre en criant des mots inconnus ! » Alfred de Musset<sup>115</sup>

Le même procédé est mis en place avec Chopin :

« Elle me regardait profondément dans les yeux pendant que je jouais... et ses yeux dans mes yeux, yeux sombres, yeux singuliers, que disaient-ils ? Elle s'appuyait sur le piano et ses regards embrasants m'inondaient. Mon cœur était pris... Elle m'aime... Aurora, quel nom charmant. » Journal de Chopin<sup>116</sup>

Une citation d'Hugo clôture finalement l'ouvrage. Elle prend place au sein d'un encadré surplombant la case relatant l'enterrement d'Aurore Dupin :

« Je pleure une morte et je salue une immortelle. » Victor Hugo<sup>117</sup>

Nous pouvons interpréter ces passages comme un héritage des figurations du XIX<sup>e</sup> siècle où Sand était perçue à travers le prisme de visions artistiques masculines.

### **2.3.4. Analyse séquentielle des quatre bandes dessinées**

#### *2.3.4.1. Découpage*

A l'inverse du cinéma, la bande-dessinée s'appuie sur des cadres variables : les cases<sup>118</sup>. Celles-ci sont extrêmement modulables en termes de taille et de disposition. Une autre de leur spécificité repose dans le fait que chacune « se doit de contenir à la fois un rappel de la précédente et un appel de la suivante<sup>119</sup> ».

Benoît Peeters distingue quatre modes possibles d'utilisation de la planche : l'utilisation conventionnelle, décorative, rhétorique et productrice. La première et la seconde présentent un récit et des tableaux indépendants les uns des autres, tandis que les deux dernières manifestent une dépendance à cet égard. En outre, dans les utilisations

---

115. Ch. VAN DEN HEUVEL, N. JACQMIN, *op. cit.*, p. 60.

116. *Ibid.*, p. 67.

117. *Ibid.*, p. 92.

118. B. PEETERS, *op. cit.*, p. 20.

119. *Ibid.* p. 39.

conventionnelle et rhétorique, il y a une dominance du récit ; alors que dans les usages décoratifs et producteurs, c'est le tableau qui joue un rôle prépondérant<sup>120</sup>.

Le découpage conventionnel, lié historiquement aux contraintes éditoriales des publications dans des journaux, se caractérise par un modèle préétabli de planche en « gaufrier », c'est-à-dire reposant sur une alternance de cases de tailles identiques, ou partiellement identiques. L'intérêt réside dans la transparence du système, ses mécanismes étant suffisamment discrets pour se fondre dans l'histoire racontée et ainsi la mettre en valeur<sup>121</sup>. La relation entre image et récit, dans ce cas de figure, est neutre<sup>122</sup>.

Le mode décoratif, au contraire, alterne entre différents découpages, créant ainsi des pages uniques entre elles avec une primauté accordée à l'esthétique<sup>123</sup>. Selon l'essayiste, cette utilisation permet une émancipation de l'image par rapport au texte.

Dans l'utilisation rhétorique, la plus courante, la taille et la disposition des cases varient selon les besoins du récit qu'elles ont pour but de servir. Il s'agit d'un mode qui vaut pour son « expressivité<sup>124</sup> ».

Pour finir, le mode productif, illustré avec brio par l'auteur de *Little Nemo in slumberland*, Winsor McCay, se caractérise par le fait de dessiner les cases avant d'écrire le scénario : c'est en fait la mise en page qui engendre le récit.

Les trois bandes dessinées de notre corpus sont basées sur un mode de découpage rhétorique qui confine au conventionnel. C'est donc ici le récit de la vie de George Sand qui prime sur les images. Celles-ci sont mises exclusivement au service de l'histoire de George Sand, et n'ont pas de valeur en elles-mêmes. Le dessin de *George Sand, fille du siècle* est d'ailleurs particulièrement simple et épuré. On pourrait y opposer la bande dessinée biographique *Mademoiselle Baudelaire* d'Yslaire qui est plutôt de type décoratif. Cette différence réside sans doute dans le fait que les premières se basent sur un corpus biographique, épistolaire et, dans une moindre mesure, romanesque, tandis que la seconde s'appuie largement sur le travail poétique de Baudelaire. Les images, dans ce dernier cas, s'émancipent du récit, qui n'est en quelque-sortes que prétexte et point de départ à une expérience créative.

---

120. *Ibid.* p. 51.

121. *Ibid.* p. 53 et 54.

122. *Ibid.* p. 51.

123. *Ibid.* p. 58.

124. *Ibid.* p. 53 et 62.

#### 2.3.4.2. *Choix du moment*

Entre chaque case, six types de transitions sont possibles, selon Scott McCloud : la transition de moment à moment, d'action à action, de sujet à sujet, de scène à scène, d'aspect à aspect et de coq à l'âne<sup>125</sup>.

La deuxième et la quatrième catégorie sont les plus utilisées, surtout en Occident. Au Japon, la cinquième est davantage invoquée, probablement du fait de la longueur des séries de manga, totalisant souvent beaucoup de tomes<sup>126</sup>.

Dans les bandes dessinées qui nous intéressent, la transition d'action à action est la plus largement utilisée : étant donné la nécessité de condenser une vie entière en un one shot, c'est à nouveau la volonté d'efficacité qui prime. En effet, pour McCloud :

Si votre histoire est surtout centrée sur l'intrigue, une majorité de transitions action à action, entrecoupées de quelques sujets à sujets et de scènes à scènes peuvent s'avérer suffisantes. Elles contribuent à clarifier les faits d'une scène : qui fait quoi, comment, où, et ainsi de suite<sup>127</sup>.

Les autres types de transitions sont rares, et généralement liés à des moments à Sand se ressource au sein de la nature. Par exemple, dans *George Sand, fille du siècle*, aux pages 183 et 184, il y a des transitions de moment à moment pendant que la femme se déshabille et se baigne dans une rivière (*fig. 31*). L'absence de bulle permet en outre d'allonger le temps. Aux pages 119 et 120, ce type de raccord est également mis en œuvre quand George Sand, pour la première fois, s'habille en homme à Paris (*fig. 32*).

Surtout, les nombreuses illustrations muettes en pleine page de l'ouvrage, précédant généralement les citations de fin de sections, ralentissent le rythme et suscitent l'introspection. Pour l'auteur de comics américain, ce type de transitions, en effet, « marchent bien dans des histoires plus nuancées, ou à tonalité plus intimiste<sup>128</sup>. »

Nous pouvons, finalement, relever, aux pages 166 et 167, une mise en page particulière : les propos d'une lettre s'étalent en double-page et sont agrémentés de petits dessins sur le côté (*fig. 33*).

---

125. S. MCCLOUD, *Faire de la bande dessinée*, Paris, Delcourt, 2007, p.43.

126. *Id.*, *L'art invisible*, *op. cit.*, p. 88.

127. *Ibid.*, p. 24.

128. *Ibid.*

#### 2.3.4.3. *Récitatifs et phylactères*

Scott McCloud distingue sept configurations possibles entre les mots et les images en bande dessinée<sup>129</sup>. Pour commencer, il observe l'existence d'une combinaison « axée sur les mots » : « le texte est autosuffisant et les images n'ont qu'une fonction illustrative<sup>130</sup> ». A l'inverse, la compréhension des cases « axées sur l'image » dépend uniquement de l'image, les éventuels mots inscrits tenant alors lieu de simple « bande son » accessoire. Ensuite, le texte et le dessin peuvent être « superposés », c'est-à-dire redondants entre eux ; ou bien « croisés », ce que McCloud intitule « catégorie additionnelle » dans *L'art invisible*, quand ils sont partiellement intelligibles séparément et se complètent l'un et l'autre par des détails, des précisions ou des accentuations<sup>131</sup>. Ils peuvent également être « interdépendants » quand une idée nouvelle émerge de leur association. Les combinaisons « parallèles », quant à elles, font référence à des passages durant lesquels le texte et l'image « suivent des chemins en apparence différents, sans se croiser<sup>132</sup> ». Pour finir, la catégorie « montage » correspond au fait d'incorporer le texte dans le dessin<sup>133</sup>.

Parmi les 244 cases du *Dernier visiteur de George Sand*, 33% appartiennent à la première catégorie. 60% d'entre elles relèvent de la combinaison « additionnelle » ou « croisée » ; finalement, une dizaine de cases présentent une combinaison superposée et seulement 6 sont axées sur l'image.

Les passages « croisés » correspondent globalement au premier niveau de la narration, quand George Sand et son visiteur déambulent dans Nohant ; tandis que la combinaison axée sur les mots est sollicitée pour débrayer le deuxième niveau : quand la femme raconte à son interlocuteur les différents événements qui ont marqué sa vie. Ce second pallier diégétique est pris en charge par des récitatifs surplombant les cases :

Lorsque j'ai fait la connaissance de Jules Sandeau.../ et quitté Nohant pour Paris.../  
J'avais décidé de gagner ma vie à la pointe de ma plume ! / Avec Jules, nous nous  
sommes installés dans une mansarde, au cinquième étage, quai des Grands-Augustins. /  
L'endroit était exigu, glacial, impossible à chauffer. Néanmoins, j'y ai vécu des moments

---

129. *Id.*, *Faire de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 136.

130. *Id.*, *L'art invisible*, *op. cit.*, p. 161.

131. *Id.*, *Faire de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 142.

132. *Ibid.*, p. 136.

133. *Ibid.*, p. 145.

intenses.../ C'est cette année-là, dans cette mansarde, que madame Dudevant est morte et qu'est née « George Sand ». / Pour circuler librement dans Paris, parmi les étudiants, les rapins et les apprentis dramaturges, je m'étais fait confectionner une redingote et des pantalons./ Pourtant, restait encore à gagner de quoi vivre et pour cela se faire un nom (...) <sup>134</sup>.

Les dessins des combinaisons axées sur les mots et superposées ne fournissent pas d'information supplémentaire par rapport au texte : ils illustrent soit la totalité de la scène en cours soit une partie seulement. La première catégorie a pour intérêt principal de condenser l'intrigue en un nombre limité de pages, en l'occurrence une trentaine dans l'album qui nous intéresse. Elle permet également une grande marge de liberté au dessinateur.

Van den Heuvel et Jacqmin, dont la bande dessinée est trois fois plus épaisse, font beaucoup moins appel à cette configuration. En effet, seulement 7% des cases (47 sur 635) reposent sur ce système. Les cases axées sur l'image, au contraire, sont plus nombreuses : elles occupent 15% de la totalité de l'ouvrage (91 cases). Comme dans la plupart des albums, la majorité des vignettes s'appuient sur une combinaison croisée. Ainsi, l'ouvrage a systématiquement affaire aux récitatifs. Toutefois, quand ceux-ci sont invoqués, autrement que pour annoncer une date et un lieu, ils ont une fonction semblable : c'est George Sand qui prend la parole en tant que narratrice. Cette fois, elle s'adresse à Ursule et non à Corambé. L'album étant plus long, il n'y a pas lieu de synthétiser le texte et ces prises de parole prennent la forme de commentaires ou d'enclenchement d'un nouvel épisode narratif au milieu de cases qui se contentent de phylactères. Les passages axés sur les mots permettent alors de citer des extraits d'*Histoire de ma vie*, en atteste cette séquence de la bande dessinée durant laquelle Aurore, encore enfant, s'abandonne à des rêveries alors que sa mère lui lit des histoires au coins du feu (*fig. 34*) :

A mesure que je grandissais, mon imagination se développait. Tandis que ma mère lisait, des images se dessinaient devant moi... Des palais enchantés, des jardins avec des milliers d'oiseaux d'azur, d'or et de pourpre, qui voltigeaient sur les fleurs et qui se

---

134. RODOLPHE, MARC-RENIER, *op. cit.*, p. 12–13.

laissaient prendre comme les roses se laissent cueillir. Je voyais aussi des bosquets illuminés des jets d'eau, des profondeurs mystérieuses [...]<sup>135</sup>

Les images, comme le texte, sont directement inspirées de l'ouvrage autobiographique :

Je me souviens que, dans les soirs d'hiver, ma mère nous lisait tantôt du Berquin, tantôt les *Veillées du château*, par madame de Genlis [...] J'étais assise aux pieds de ma mère, devant le feu [...] Alors peu à peu je perdais le sens des phrases que lisait ma mère [...] Des images se dessinaient devant moi et venaient se fixer sur l'écran vert. C'étaient des bois, des prairies, des rivières des villes d'une architecture bizarre et gigantesque, comme j'en vois encore souvent en songe ; **des palais enchantés avec des jardins comme il n'y en a pas, avec des milliers d'oiseaux d'azur, d'or et de pourpre, qui voltigeaient sur les fleurs et qui se laissaient prendre comme les roses se laissent cueillir.** Il y avait des roses vertes, noires, violettes, des roses bleues surtout [...] **Je voyais aussi des bosquets illuminés, des jets d'eau, des profondeurs mystérieuses,** des ponts chinois, des arbres couverts de fruits d'or et de pierreries. Enfin, tout le monde fantastique de mes contes devenait sensible, évident, et je m'y perdais avec délice<sup>136</sup>.

Un peu plus loin, la bande dessinée expose les premières tentatives d'écriture romanesque de la jeune Aurore. Une large case, en particulier, représente l'enfant assise contre un arbre, en train d'écrire sur une liasse de feuilles à l'aide d'une plume (fig. 35). À nouveau, le récitatif permet à la narratrice d'émettre un commentaire rétrospectif : « Le besoin d'inventer, de me créer un monde imaginaire me tourmentait. Il me fallait un monde de fiction que je portais partout avec moi<sup>137</sup>. » Ces deux phrases proviennent également d'*Histoire de ma vie* :

Je cessai donc d'écrire, mais le besoin d'inventer et de composer ne m'en tourmentait pas moins. Il me fallait un monde de fictions, et je n'avais jamais cessé de m'en créer un que je portais partout avec moi, dans mes promenades, dans mon immobilité, au jardin, aux champs, dans mon lit avant de m'endormir et, en m'éveillant, avant de me lever<sup>138</sup>.

En définitive, dans *Ma Vie à Nohant*, les scènes sont davantage jouées et interprétées, que dites et illustrées. Par exemple, là où Rodolphe et Marc Renier écrivent « *Indiana*

---

135. Ch. VAN DEN HEUVEL, N. JACQMIN, *op. cit.*, p. 18.

136. G. SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 211–212.

137. Ch. VAN DEN HEUVEL, N. JACQMIN, *op. cit.*, p. 25.

138. G. SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 316.

rencontra un énorme succès. Paraît-il que même Victor Hugo en prît ombrage...<sup>139</sup> », dans une case montrant le grand auteur étudiant la couverture du livre dans une librairie, Van den Heuvel et Jacqmin inscrivent dans le récitatif « Victor Hugo. » au sein d'une image donnant à voir l'homme entrant en trombe dans le bureau de Buloz en s'écriant : « Comment, Polisson, tu prétends qu'*Indiana* est le meilleur des livres ? Et le mien, donc ? Prends-tu Notre-Dame de Paris pour une putain<sup>140</sup> ? » (fig. 36)

La dernière bande dessinée biographique de notre corpus est encore plus dense. On constate que la proportion de cases axées sur l'image augmente avec le nombre de pages (soit 330) ; par conséquent, un quart de l'album (422 vignettes sur 1721) est pour ainsi dire muet (sans compter les bruitages et expressions qui n'ont qu'un rôle emphatique dans des scènes purement visuelles<sup>141</sup>).

## 2.4. Conclusion

Après avoir étudié la position actuelle de la bande dessinée au sein du champ littéraire, replacé les trois biopics consacrés à George Sand dans leur contexte éditorial et procédé à leur analyse, il nous est possible de dégager quelques observations synthétiques.

Avant tout, nous pouvons dire que les œuvres ainsi examinées rendent compte de l'ouverture du champ du récit graphique séquentiel aux autres domaines artistiques ; assurément, elles visent un public qui transcende celui issu du secteur de la bande dessinée : les lecteurs de romans classiques, ou les personnes attirées par la figure de George Sand de manière générale, sont tout autant, si pas plus, concernés. Les romans graphiques *George Sand, fille du siècle* et *George Sand, ma vie à Nohant* illustrent particulièrement le phénomène actuel de féminisation de la profession qui entraîne l'importation de thèmes nouveaux.

Ensuite, il est important de souligner que ces bandes dessinées ont été publiées dans un contexte de crise éditorial basé sur la concurrence économique (en l'occurrence, ici, entre Glénat et Delcourt) qui privilégie la quantité à la qualité. En témoigne la publication au même moment de deux biographies sandiennes qui sont de surcroît très semblables entre elles.

---

139. RODOLPHE, MARC-RENIER, *op. cit.*, p. 14.

140. Ch. VAN DEN HEUVEL, N. JACQMIN, *op. cit.*, p. 57.

141. S. MCCLOUD, S., *Faire de la bande dessinée, op. cit.*, p. 136.

Les trois biographies s'inscrivent incontestablement dans la vogue des bandes dessinées « littéraires » de fait de leur thématique. Cependant, selon les critères critiques actuels, elles ne peuvent tout à fait prétendre à l'adjectif sur le plan formel. Deux d'entre elles, *Fille du siècle* et *Ma vie à Nohant*, correspondent à des « romans graphiques », en particulier le premier qui est extrêmement dense et présente un dessin en noir et blanc. Cependant, nous avons vu plus haut que cette qualification était devenue abstraite avec le temps et ne désignait plus nécessairement un produit de nature subversive. En outre, comme l'a évoqué Groensteen, les récits biographiques dessinés requièrent des formats irréguliers et sont tous, pour ainsi dire, des romans graphiques ; ce n'est donc pas un critère suffisant pour juger de leur degré de « littérarité ».

En revanche, une analyse plus poussée nous a permis de mettre en évidence certaines caractéristiques qui trahissent l'ethos humble des artistes : le découpage est rhétorique, le style graphique homogène indique une relative neutralité énonciative de la part des monstateurs et, de manière générale, les images sont subordonnées au récit.

Dans le cas du *Dernier visiteur de George Sand*, celles-ci apparaissent même souvent superflues par rapport au texte qui transmet l'essentiel de l'information. Le dessin joue en réalité un rôle illustratif et documentaire plutôt que narratif : les figures de Balzac et de Sand, ainsi que le domaine de Nohant, nous sont dévoilées de manière réaliste. Cela peut s'expliquer d'une part en raison du caractère didactique de cette œuvre, d'autre part du fait de la nécessité de gagner de la place (les combinaisons axées sur les mots permettant de transmettre des informations en peu de cases).

Tout ceci atteste d'une recherche de discrétion auctoriale qui se combine mal avec la posture des auteurs de la Nouvelle bande dessinée. Les albums sont également très différents de ceux dessinés par Casanave qui tourne en dérision les figures romantiques et les déplace dans des réalités alternatives. De manière pragmatique, cela provient aussi du fait que deux des albums ont été commandés par les Éditions du patrimoine : dès lors, les auteurs, qui sont priés d'instruire les touristes, disposaient de moins de liberté que leurs comparses précédemment cités. Ceci peut également s'expliquer par la volonté des artistes de donner la parole à George Sand, afin de lui rendre justice, ce qui implique de s'effacer en tant qu'auteurs.

Cette ambition passe par une attention particulière accordée à *Histoire de ma vie* : des extraits du roman sont cités et le ton de confiance entre narratrice et narrataire est

reproduit autant que possible avec les outils du médium. Par ailleurs, de nombreuses anecdotes tirées du roman, qui pourraient passer comme étant « superflues » car non directement liées à l'activité romanesque d'Aurore Dupin, sont racontées ; et ce même dans *Le Dernier visiteur* qui est pourtant plus court et synthétique.

On remarque que ces anecdotes s'ajoutent à des passages de vie devenus canoniques (ils sont présents dans les trois albums) : le culte de Corambé (qui apparaît également dans *La note bleue* et *Impromptu*) figurant comme le réveil d'une vocation artistique. Bien que décrit comme étant androgyne dans *Histoire de ma vie*, il apparaît sous des traits masculins dans *Le dernier visiteur* et féminins dans *Ma vie à Nohant*. Dans *Fille du siècle*, Corambé est mentionné mais non montré : de cette manière est préservé son caractère intangible et indicible.

Ensuite, les rapports conflictuels entre la Grand-Mère et la mère d'Aurore, les jeux enfantins dans les champs font le lien avec *François le Champi*, *La Petite Fadette* et *La mare au diable* et démontrent l'importance de la nature dans l'imaginaire sandien. De même le lien particulier avec les oiseaux. S'ensuit invariablement le mariage, la rencontre de Jules Sandeau, la publication d'*Indiana* marquant la « naissance » de George Sand, les liaisons avec Musset et Chopin, la création de *La Revue indépendante* avec Pierre Leroux, le procès des Canuts aux côtés de Michel de Bourges, la création du théâtre de marionnettes et, enfin, la dernière phrase soupirée avant de mourir : « Laissez verdure ».

Certaines caractéristiques de la figuration sandienne semblent également traverser le temps et les médias : la tunique orientalisante, la consommation tabac, Sand fume une cigarette sur la couverture de *Fille du siècle* et un narguilé dans un passage de *Ma vie à Nohant* ; l'androgynie, comme le prouve la couverture de *Ma vie à Nohant* et la reproduction de la lettre de Théophile Gautier dans laquelle le romancier écrit « Il est impossible d'être meilleure femme et meilleur garçon à la fois » et la citation de Gabriel « Quant à moi, je ne sens pas que mon âme ait un sexe, comme vous tâchez souvent de me le démontrer » ; la relation avec le cheval Colette (fig. 37), mise également en avant dans le film *Impromptu*. Sand conserve finalement certaines caractéristiques de la femme romantique : Marc-Renier et Rodolphe, Consigny et Vidal, à l'inverse de Van den Heuvel et Jacqmin, représentent le moment où Sand se coupe les cheveux après la séparation avec Musset, à l'image de Brigitte dans *La Confession*.

Certains éléments du mythe sandien tendent au contraire à s'estomper avec le temps. L'autrice ne se bat plus au poignard ou au glaive ; elle est moins sacralisée que dans les années 1830 et se montre également moins maternelle envers ses amants. Si des éléments d'ordre romantique persistent dans sa représentation, la femme reste tout de même assez terre-à-terre et apparaît davantage concentrée sur ses objectifs personnels plutôt que sur la poursuite d'un amant. En d'autres termes, elle est davantage une Thérèse qu'une Brigitte. Les bédéistes ont d'ailleurs évité de représenter la tentative suicidaire d'Aurore Dupin, pourtant racontée longuement dans *Histoire de ma vie* : ainsi, Sand est moins perçue comme une Lélia, c'est-à-dire une artiste torturée au féminin, que comme une femme énergique et combative.

Est également remise en question son image plus tardive de femme idéaliste incapable de voir le mal : par exemple, l'album *Fille du siècle* met en scène le déchirement constant d'Aurore entre sa mère et sa grand-mère qui fut la source d'un mal-être profond.

La prédominance des biographies séquentielles par rapport aux rares adaptations d'œuvres démontre que les premières continuent d'occulter les secondes dans les médias de masse. Ces biographies sont encore perçues à travers un prisme romantique : les couleurs chaudes de *Ma vie à Nohant* rappellent les peintures orientalistes de l'époque ; en outre, certaines scènes sont dévoilées au moyen de citations issues des écrits de contemporains, en particulier de Musset.

Une posture engagée se dégage de *Fille du siècle* du fait de sa couverture rouge et mauve. Vidal et Consigny ont en tous cas voulu rendre justice à l'autrice en citant des œuvres généralement ignorées par le grand public : *La marraine*, *Cosima*, *Jacques*, *Elle et lui*, etc. On peut également lire un certain militantisme dans les planches d'ouverture de *Ma vie à Nohant*, la scène du procès illustrant une volonté de modifier la perception de la masse vis-à-vis de l'autrice. Là encore, cette militance se situe davantage au niveau du fond que dans la forme.

Pour finir, les œuvres analysées s'appuient sur une très grande quantité de sources (la correspondance, les nombreuses biographies sandiennes, le journal de l'autrice, etc.) ; dès lors, les artistes, particulièrement Vidal et Consigny, ont pu préserver la structure d'*Histoire de ma vie* tout en ajoutant les passages occultés par l'autrice. De plus, le caractère polysémique de la bande dessinée rend le médium apte à rassembler en un

unique document des données de nature médiatique variée (les caricatures, les photos de Nadar, les poèmes de Musset, les films, des extraits du journal de Chopin, les films sur Sand, les caricatures, les portraits photographiques et picturaux, etc.). La bande dessinée apparaît donc comme un médium idéal pour ce type de travail instructif visant à l'exhaustivité.

## Chapitre III :

### Une adaptation d'*Indiana*

#### 3.1. *L'adaptation*

##### 3.1.1. Théorie

Dans son ouvrage *Palimpsestes*, Gérard Genette distingue cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, et l'hypertextualité<sup>1</sup>. Ces classes sont perméables entre elles : un hypertexte, par exemple, constitue toujours un commentaire de son hypotexte ; ainsi, l'hypertextualité englobe et transcende la catégorie de la métatextualité. Cependant, au contraire de cette dernière ainsi que de l'intertextualité, l'hypertexte fonctionne de manière autonome par rapport à l'œuvre de départ<sup>2</sup>. Le chercheur établit ensuite une taxinomie des pratiques hypertextuelles. Celles-ci se divisent tout d'abord en deux catégories : les *transformations*, qui concerne le fond, et les *imitations*, qui concernent la forme (le style d'écriture). Chacune peut se voir alors attribuer des pratiques *ludiques*, *satiriques* ou *sérieuses*<sup>3</sup>. La transformation sérieuse, dénommée *transposition*, qui nous intéresse dans le cadre de ce travail, est « sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles<sup>4</sup> ». Elle possède à la fois une fonction *socioculturelle* ou *pratique* et une fonction *esthétique* et *créative*. Les traductions, le résumé descriptif, la mise en prose, les continuations et, enfin, l'adaptation relèvent davantage de la première catégorie, c'est-à-dire qu'elles répondent à des besoins sociétaux et sont généralement subordonnées à des contraintes commerciales<sup>5</sup>. Assurément, en raison de la nature profondément dynamique de notre société tant sur les plans commerciaux que culturels, l'adaptation joue un rôle

- 
1. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, coll. « Poétique », p. 7–11.
  2. *Ibid.*, p. 591.
  3. *Ibid.*, p. 46.
  4. *Ibid.*, p. 310.
  5. *Ibid.*, p. 587.

crucial dans la survie des œuvres textuelles : un récit, par essence multiforme, est susceptible de tomber l'oubli s'il ne circule pas d'un médium et d'un support à un autre<sup>6</sup>.

Dans son livre *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, Jan Baetens met en garde son lecteur face à une perception binaire et linéaire de ce processus qui conduirait à analyser *l'adaptant* uniquement en fonction de *l'adapté* (ce qui mène généralement à ne percevoir dans le premier qu'une version dégradée du second). En réalité, une œuvre narrative fait naturellement l'objet de nombreux transferts tant à l'aval qu'en amont du processus créatif, le passage du brouillon au net notamment<sup>7</sup> ; effectivement, selon Genette : « Tout état rédactionnel fonctionne comme un hypertexte par rapport au précédent, et comme un hypotexte par rapport au suivant. De la première esquisse à la dernière correction, la genèse d'un texte est une affaire d'auto-hypertextualité<sup>8</sup>. » De la même manière, un auteur en pleine rédaction peut déjà penser son livre en scénario de film, ce qui a un impact sur le texte<sup>9</sup>.

### 3.1.2. L'adaptation en bande dessinée : généralités

En ce qui concerne plus spécifiquement l'interprétation d'un texte littéraire en séquence d'images, il s'agit, selon le chercheur, d'un phénomène « presque aussi vieux que la bande dessinée elle-même<sup>10</sup>. » En effet, l'inventeur du médium, Rodolphe Töpffer, a procédé dès 1840 à une autoadaptation de son roman *Voyages et aventures du Dr Festus*<sup>11</sup>. Plus tard, plusieurs ensembles de bandes dessinées, comme le magazine *Classic Illustrated* (1941-1962), les collections de Glénat *Romans de toujours* et *Les grands classiques de la littérature en bande dessinée* ou les éditions *Petit à petit* se sont consacrés entièrement à transposer des classiques littéraires en albums illustrés. Ces initiatives poursuivent certes un but didactique et d'inclusion louable, en donnant accès aux classiques à un très large public, mais contribuent, selon Saint-Amand, « à maintenir une

---

6. J. BAETENS, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 6.

7. *Ibid.*, p. 199.

8. G. GENETTE, *op. cit.*, p. 587.

9. J. BAETENS, *op. cit.*, p. 201.

10. *Ibid.*, p. 6.

11. *Ibid.*

domination symbolique de la littérature sur la bande dessinée<sup>12</sup> ». Effectivement, l'adaptation intermédiatique est monodirectionnelle : les bandes dessinées, elles, ne sont pas transposées en textes littéraires.

Généralement, nous avons affaire à des productions axées sur le récit, en *one shot*, à la fois industrielles et traditionnalistes et au résultat assez malheureux<sup>13</sup>.

A partir des années 1980, soit vingt ans après l'arrivée des premières bandes dessinées pour adultes<sup>14</sup>, apparaît le terme « roman graphique », survenu avec la bande dessinée *Maus* par Art Spiegelman, désignant un modèle se voulant en rupture avec les codes conventionnels des bandes dessinées industrielles. De nos jours, on tend à distinguer les albums expérimentaux, valorisés sur le plan symbolique, de ceux, plus traditionnels, reconnus pour leurs succès commerciaux. Cependant, il est important de ne pas succomber à l'idée préconçue voulant établir une nette distinction qualitative entre deux modèles en réalité de plus en plus interconnectés.

### 3.1.3. Médiation, figuration et traduction

Pour Benoît Berthou, il existe trois façons de concevoir l'adaptation en bande dessinée : en tant que médiation, figuration ou traduction<sup>15</sup>.

La première correspond aux collections citées plus haut (*Romans de toujours*, *Classic illustrated*, etc.) et se caractérise par une volonté humble « d'instaurer ou de restaurer un lien entre une œuvre et un public<sup>16</sup> ». Afin d'assurer cette transmission efficacement, le dessinateur mettra généralement sur un dessin mis au service du roman et qui suit donc à la lettre ses indications. Dès lors, nous aurons affaire à des cases transmettant le texte d'origine, réduit à l'état de *digest*, de manière « transparente », donc sans attirer l'attention sur les moyens graphiques mis en œuvre. Cela se traduit généralement par un dessin de type « ligne claire » avec une utilisation rigoureuse de la perspective et des proportions. Cette transparence, pour Baetens, n'est pas forcément signe de facilité, bien

---

12. D. SAINT-AMAND, « Bande dessinée et poésie », dans *Acta Fabula*, 2019, <https://www.fabula.org/actualites/89328/poesie-et-bande-dessinee.html> (consulté le 13 mai 2024).

13. *Ibid.*, p. 9.

14. J. BAETENS, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, op. cit., p. 41.

15. Benoît BERTHOU, dans B. MITAINE, D. ROCHE, I. SCHMITT-PITOT (dir.), « Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv) », *Littératures*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 61.

16. *Ibid.*, p. 62.

au contraire : comme au cinéma, une certaine habilité est nécessaire pour dissimuler le montage<sup>17</sup>. Le dessin compensera généralement l'absence de description écrite par une fonction didactique ; il permettra ainsi de montrer les costumes et l'architecture propre au contexte spatio-temporel de la diégèse, par exemple<sup>18</sup>. L'hommage à l'hypotexte se fera finalement souvent ressentir par la reprise directe des dialogues, la conservation de la structure globale et, de manière générale, une sauvegarde du « ton » originel<sup>19</sup>.

La figuration, quant à elle, se situe aux antipodes de la médiation. Selon le chercheur :

[...] nous sommes face à des travaux guidés non par le souci d'une transmission mais par celui d'une représentation. L'ensemble des procédés graphiques mobilisés relève ainsi d'une tout autre ambition : exploiter le potentiel visuel d'une œuvre donnée afin de démontrer que l'écrit ne constitue pas forcément le seul et unique environnement permettant à une fiction donnée de se développer<sup>20</sup>.

Cette nouvelle représentation de l'hypotexte suppose une émancipation du dessin par rapport à l'écrit. L'adaptation est alors perçue « comme l'occasion de mettre un art graphique à l'épreuve d'un écrit<sup>21</sup> » en faisant resurgir les potentialités visuelles immanentes à l'hypotexte, qui ne sont que partiellement représentables par écrit. La valeur du dessin, dans cette circonstance, transcende sa fonction originelle de retransmission fidèle afin d'éclairer l'hypotexte sous un jour nouveau. De cette manière, le sens se dégageant autant de la forme que du contenu, les artistes n'hésiteront pas à rendre visibles les moyens graphiques utilisés (les coups de pinceaux, les flous, etc.).

Pour finir, l'adaptation peut être pensée comme une « traduction ». En effet, il n'est pas anodin que Genette ait placé cette dernière dans la même catégorie que l'adaptation, soit dans celle des « transpositions sérieuses ». Cette perception revient à dire que le récit, en passant d'un médium à un autre, est traduit selon des codes bien particuliers et change de « système linguistique<sup>22</sup> ». Ainsi, l'adaptation devient un « problème sémiotique<sup>23</sup> ». Par exemple, le niveau de la narration est représenté sous forme de *récitatifs*, terme emprunté à Groensteen, à savoir les encadrés textuels. Cela nécessite de « démembrer »

---

17. J. BAETENS, J., *op. cit.*, p. 39.

18. B. BERTHOU, *op. cit.*, p. 64.

19. *Ibid.*, p. 62.

20. *Ibid.*, p. 66–67.

21. *Ibid.*, p. 67.

22. *Ibid.*, p. 71.

23. *Ibid.*, p. 70.

l'hypotexte et de redistribuer les éléments<sup>24</sup>. Cette manière de concevoir l'adaptation est toutefois souvent critiquée ; en effet, comme l'a souligné Baetens (voir plus haut), cela revient à fétichiser l'œuvre de départ et à considérer qu'une telle opération entraîne obligatoirement une perte (souvent du point de vue de la forme, comme quand on traduit une poésie d'une langue à une autre). Dès lors, certains chercheurs préfèrent parler de « tradaptation<sup>25</sup> » qui constitue un compromis entre l'idée de transposer une œuvre d'un médium à un autre et celle de s'approprier cette même œuvre en s'autorisant une certaine liberté.

### 3.1.4. Typologie des adaptations

Le spécialiste américain en théorie du cinéma, Thomas Leitch, distingue dix postures hypertextuelles, qui peuvent se combiner : *la célébration, l'ajustement, l'imitation néoclassique, l'approche révisionniste, la colonisation, le (méta)commentaire, l'analogie, la parodie, l'imitation* (dans le sens que lui a donné Genette) et *l'allusion*<sup>26</sup>. Jacques Dürrenmatt et Saint-Amand reconnaissent, quant à eux, trois stratégies transpositionnelles en bandes dessinées : les adaptations fidèles, partielles et critiques/impertinentes<sup>27</sup>. Sans revenir sur chacune d'entre elles, nous pouvons en retenir quelques-unes importantes dans le cadre de cette étude.

Pour commencer, *l'ajustement* concerne la plupart des adaptations, ainsi que celle d'*Indiana* comme nous le verrons plus bas. Cela suppose simplement de transformer l'œuvre de départ via quatre techniques : « *la condensation, l'amplification, la mise à jour* (c'est à dire la transposition dans le monde contemporain) ou la *superposition* de deux sources [...]»<sup>28</sup> La dernière technique est sollicitée, nous semble-t-il, dans l'adaptation de *Peer Gynt* par Antoine Carrion, paru chez Soleil (collection métamorphose) en 2021. La bande dessinée propose, selon les mots de l'artiste lui-même, une « relecture qui puiserait graphiquement dans le romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle afin d'en épouser les reliefs dramatiques<sup>29</sup>. » La couverture elle-même, qui représente un Peer Gynt

---

24. *Ibid.*, p. 73.

25. *Ibid.*, p. 71.

26. B. MITAINE, D. ROCHE, I. SCHMITT-PITOT (dir.), *op. cit.*, 28–30.

27. D. SAINT-AMAND, « Bande dessinée et poésie », p. 6.

28. B. MITAINE, D. ROCHE, I. SCHMITT-PITOT (dir.), *op. cit.*, p. 28–29.

29. Henrik IBSEN, Antoine CARRION, *Peer Gynt. Acte 1*, Paris, Soleil, 2021, coll. « Métamorphose », préface.

debout sur une talus planté d'arbres nus, un croissant de lune surmontant son visage caché dans l'ombre, rappelle les peintures de Caspar David Friedrich. La superposition de références à des tableaux romantiques au contenu de la pièce, qui est à l'origine un drame poétique et une critique sociale<sup>30</sup>, a pour effet une réévaluation romantique de l'œuvre mêlé à une atténuation des aspects satiriques.

L'imitation néoclassique apporte un degré de subjectivité en plus : « Celle-ci conçoit l'Histoire en termes cycliques et reprend un modèle antérieur dans le but d'offrir une critique, voire une satire, de la culture contemporaine<sup>31</sup>. » C'est le parti pris par L'artiste britannique Posy Simmonds qui a écrit les trois romans graphiques *Gemma Boverly* (1999), *Tamara Drew* (2007) et *Cassandra Darke* (2018), transpositions de *Madame Bovary*, *Loin de la foule déchaînée* et *A Christmas Carol*. L'artiste a non seulement déplacé les histoires de Flaubert, Hardy et Dickens dans un contexte actuel mais s'est également permise (avec raison) de changer le ton : les œuvres deviennent humoristiques. Les deux premiers ouvrages ont joui d'un tel succès qu'ils se sont vus à leur tour adaptés au cinéma.

L'adaptation *partielle* peut prendre la forme de citations, par exemple celles de *Ma Bohème* et du *Bateau ivre* dans *Les Éthiopiennes* d'Hugo Pratt<sup>32</sup> qui permettent, d'un côté, d'associer aux yeux du lecteur la figure mythique de Rimbaud à celle d'un autre aventurier, Corto Maltese, mais aussi d'insister sur l'exotisme du paysage maritime<sup>33</sup>.

Enfin la *parodie*, ou l'adaptation *impertinente* chez Dürrenmatt, est un processus courant de la bande dessinée franco-belge naturellement tournée vers la dérision : comme toutes les adaptations, cela consiste à transformer un hypotexte selon un point de vue différent, mais avec une intention désacralisatrice en supplément. Il n'existe pas à ce jour de bande dessinée parodique des œuvres sandiennes, sans doute à nouveau à cause de l'éthos humble de l'autrice et du peu de visibilité de la plupart de ses ouvrages, au contraire des textes de Victor Hugo qui sont souvent parodiés. À cet égard, Saint-Amand prend l'exemple de la parodie de *La conscience* de Victor Hugo par Jean-Claude Mézières dans *Super Pocket Pilote* n° 2<sup>34</sup>.

---

30. Daniel HAAKONSEN, « Henrik Ibsen, dramaturge », *Romantisme* 14, n° 45, 1984, p. 116–117.

31. B. MITAINE, D. ROCHE, I. SCHMITT-PITOT (dir.), *op. cit.*, p. 29.

32. D. SAINT-AMAND, *op. cit.*, p. 5.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*, p. 6.

Toute œuvre est conditionnée par son médium : la bande dessinée constitue un langage à part entière qui nécessite de traduire l'œuvre de départ selon des codes bien particuliers. Elle est également déterminée par les valeurs culturelles d'une époque. Dès lors, il nous semble intéressant d'analyser les stratégies adaptatives mises en place par Bouilhac et Catel afin d'en tirer des conclusions quant à la manière dont est perçue l'œuvre sandienne dans notre société actuelle.

### **3.2. *Indiana de George Sand***

#### **3.2.1. Le roman**

Publié en 1832, *Indiana* est le premier roman achevé de l'autrice, abstraction faite de *Rose et Blanche* et de plusieurs nouvelles écrites en collaboration avec Jules Sandeau. Il s'agit également de sa première œuvre signée de son pseudonyme, qui provient de l'association d'un prénom d'origine berrichonne et d'une apocope du nom de son ancien coauteur. La femme de vingt-sept ans, jusqu'ici inconnue du public, accède immédiatement à la célébrité. Le livre séduit en effet la critique de l'époque (Jules Janin et Henri de Latouche l'encensent avec force) ; il fait également beaucoup parler de lui, le sexe et l'identité de son auteur faisant débat dans les salons<sup>35</sup>.

Le synopsis est simple. Dans un petit château de la Brie, une jeune femme issue d'une famille coloniale de l'Île de Bourbon, *Indiana*, se sent prisonnière de son mariage avec le colonel Delmare, un homme fruste et autoritaire. Le cousin d'Indiana, Ralph Brown, qui aime sa parente en secret depuis leur enfance, leur rend régulièrement visite ; l'aspect froid et hautain de celui-ci dissimule un esprit éminemment philosophe et romanesque. L'arrivée d'un nouveau voisin, Raymon de Ramière, un séducteur égoïste, bouscule la sombre routine de la bourbonnaise. À l'inverse de Ralph, celui-ci parle mieux qu'il n'aime. Raymon fréquente d'abord la domestique et sœur de lait d'Indiana, Noun, avant de jeter son dévolu sur sa maîtresse, ce qui conduit la première, enceinte, au suicide. Ensuite, le colonel ayant fait faillite, les époux sont contraints de retourner dans les colonies. Là-bas, Indiana, sensible aux promesses et aux avances de Raymon, s'enfuit en bateau pour rejoindre son prétendant. Après avoir fait de nombreux sacrifices et encouru beaucoup de risques, elle découvre, en arrivant sur le continent, que Raymon s'est

---

35. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 76.

récemment marié avec la nouvelle propriétaire du château des Delmare. Sans le sou et agonisante, Indiana est sauvée par Ralph qui l'informe de la mort accidentelle de son mari et la ramène sur l'Île. Sa langue se déliant enfin, il lui avoue également, en un long monologue, l'aimer depuis leur enfance. À la fin du récit, ils sautent d'une cascade pour se donner la mort. La conclusion, qui passe à un régime de narration autodiégétique, présente le récit d'un voyageur qui tombe par hasard sur la demeure d'Indiana et Ralph ; ceux-ci, miraculeusement préservés de leur chute, vivent désormais à l'écart de la société.

### 3.2.2. Influences esthétiques

#### 3.2.2.1. *Entre réalisme et idéalisme*

L'appartenance du roman à tel ou tel mouvement esthétique pose encore question aujourd'hui. Henri de Latouche, dès sa parution, a qualifié l'œuvre de « pastiche » issu de l'école de Balzac<sup>36</sup>. Pourtant, Sand, dans *Histoire de ma vie*, déclare non seulement ne suivre aucune théorie particulière, mais aussi écrire sous l'impulsion d'une sensibilité idéaliste opposée à l'écriture réaliste de Balzac<sup>37</sup>. Ce dernier lui aurait d'ailleurs affirmé, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, « Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être ; moi, je le prends tel qu'il est<sup>38</sup>. »

*Indiana* possède des traits incontestablement réalistes. Pour la chercheuse Cynthia Harvey, « Si l'intemporalité caractérise bon nombre de romans féminins de l'époque romantique, *Indiana* construit en revanche un contexte sociohistorique charpenté<sup>39</sup>. » En effet, le roman dépeint soigneusement la lutte des classes et le monde des affaires de l'époque ; il donne également la parole aux différents acteurs de la fin de la Restauration sous forme de débats entre Raymon, qui est monarchiste, Ralph, républicain, et le colonel Delmare, bonapartiste<sup>40</sup>. Les opinions politiques de ces derniers vont de pair avec une psychologie analysée en profondeur :

Pour Delmare, il n'avait pas fait un pas depuis 1815. C'était un stationnaire aussi encroûté, aussi opiniâtre que les émigrés de Coblenz, éternelles victimes de son ironie

---

36. G. SAND, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 644.

37. *Ibid.*, p. 620.

38. *Ibid.*, p. 630.

39. Cynthia HARVEY, « Les règles du jeu au féminin. *Indiana* ou la conquête d'un espace de liberté », *Tangence*, n° 94, 2010, p. 15.

40. Stirling HAIG, « La chambre circulaire d'Indiana », *Neophilologus*, vol. LXII, 1978, p. 505.

haineuse. Vieil enfant, il n'avait rien compris dans le grand drame de la chute de Napoléon. Il n'avait vu qu'une chance de la guerre là où la puissance de l'opinion avait triomphé. Il parlait toujours de trahison et de patrie vendue [...] Il accusait les Bourbons de tyrannie et regrettait les beaux jours de l'Empire, où les bras manquaient à la terre et le pain aux familles. Il déclamait contre la police de Franchet, et vantait celle de Fouché. Cet homme était toujours au lendemain de Waterloo<sup>41</sup>.

Dans la préface de 1832, l'autrice se défend d'avoir eu la présomption de lutter ouvertement, voir dangereusement, pour des idéaux politiques ; elle écrit ainsi à propos des inégalités sociales : « L'écrivain n'est qu'un miroir qui les reflète, une machine qui les décalque, et qui n'a rien à se faire pardonner si ses empreintes sont exactes<sup>42</sup> ». Le lien avec la célèbre phrase de Stendhal, « Le roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin », est ainsi directement établi<sup>43</sup>. L'autrice affirme d'ailleurs, dans *Histoire de ma vie*, « n'avoir pas voulu faire autre chose qu'un roman de mœurs<sup>44</sup> » ; pareillement, Jules Janin, dans un article paru dans *Le Journal des débats*, qualifie *Indiana* comme étant « le plus merveilleux roman de mœurs qui ait été publié en France depuis vingt ans<sup>45</sup> ».

Les aspects idéalistes, quant à eux, se manifestent surtout dans la conclusion utopique de celui-ci, quand les héros échappent à un destin tragique et recommencent leur vie à partir de zéro à l'écart de la société. Selon Naomi Schor, c'est avant tout dans la figure d'Indiana que se manifestent ces aspects :

[...] ce que postule Indiana, à l'inverse des héroïnes sadomasochistes du XIX<sup>e</sup> siècle français, dont Emma Bovary est la plus illustre descendante – est que, dans son histoire, la quête d'un idéal amoureux, est inséparable d'une inspiration à un monde idéal. Quand Indiana se prend à rêver d'après toutes ses lectures abêtissantes de romans pour femmes, ce n'est pas, comme le fera plus tard Emma, pour rêver beaux messieurs et Paris, mais bien plutôt, liberté pour elle et pour tous les esclaves qui viendront après elle<sup>46</sup>.

#### 3.2.2.2. *Romantisme*

Aux étiquettes « réalistes » et « idéalistes », s'ajoutent celle de « romantique ».

---

41. G. SAND, *Indiana*, éd. Béatrice Didier, Paris, Gallimard, 2020, coll. « Folio classique », p. 168–169.

42. G. SAND, *Indiana*, *op. cit.*, p. 37.

43. C. HARVEY, p. 15.

44. G. SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 632.

45. Jules JANIN cité par I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 76.

46. N. SCHOR, *op. cit.*, p. 447.

Naginski dégage quatre périodes associées à des couleurs : la période bleue « d'inspiration romantique » où le mal du siècle est « féminisé » (*Indiana* et *Valentine*), la période noire (*Lélia* et *Spiridon*) caractérisée par son spleen et ses références gothiques, la période blanche marquée par le retour de l'espérance (*Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt*, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, *Le Compagnon du tour de France*) et la période verte (*La Mare au diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette*, *Les Maîtres sonneurs*).

Pour Haig, le roman change de registre dès la quatrième partie, quand les Delmare retournent sur l'Île de Bourbon : le réalisme laisse alors place à un romantisme exotique qui rappelle à la fois Rousseau<sup>47</sup> et le mythe du paradis perdu de Bernardin de Saint-Pierre<sup>48</sup>. Quant au suicide collectif, il fait directement écho aux thématiques romantiques<sup>49</sup>. Ralph, devenu enfin éloquent, raconte à sa cousine l'histoire tragique d'un homme qui a grandi sans le moindre amour et dans la plus grande solitude.

Hélas ! Pardonnez-moi la pensée sacrilège qui m'a fait vivre dix ans : si ce fut un crime à l'enfant d'espérer en vous, belle et simple fille des montagnes, Dieu seul est coupable de lui avoir donné, pour tout aliment, cette audacieuse pensée. De quoi pouvait-il exister, ce cœur froissé, méconnu, qui trouvait partout des besoins et nulle part un refuge<sup>50</sup> ?

Il ne figure alors non plus seulement comme l'antithèse de Raymon, mais comme une sorte de mélange entre Paul et Octave. Pour certains chercheurs, ainsi que pour Balzac qui le disait déjà à l'époque<sup>51</sup>, Ralph serait d'ailleurs le véritable héros de l'histoire<sup>52</sup>. Cette hypothèse est entérinée par la conclusion dans laquelle l'attention est marquée sur le cousin plutôt que sur la cousine, le premier racontant l'histoire à leur hôte tandis que la seconde demeure à l'écart.

En réalité, les influences romantiques sont manifestes dès le début du roman. L'ambiance de la première scène, un château isolé en province dans une atmosphère automnale rappelle, selon Naginski, les ouvrages de Chateaubriand que Sand admirait<sup>53</sup>.

---

47. St. HAIG, *op. cit.*, p. 506.

48. C. HARVEY, *op. cit.*, p. 19.

49. *Ibid.*, p. 20.

50. G. SAND, *Indiana*, *op. cit.*, p. 317.

51. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 98.

52. Aimée BOUTIN, « Indiana aux pays des hommes : narration et désir dans le roman de George Sand », É. BORDAS (dir.), *op. cit.*, p. 124.

53. I. Naginski, *op. cit.*, p. 80.

Indiana, elle-même, d'après Béatrice Didier, correspond au prototype de l'héroïne romantique innocente et naïve : en attestent sa pâleur, ses yeux bleus (Aurore Dupin avait les yeux foncés) et sa sensibilité exacerbée<sup>54</sup>. Ainsi, comme dans l'ouvrage de Flaubert, nous avons affaire à un personnage romantique dans un roman réaliste. Les similarités entre les deux protagonistes ne s'arrêtent du reste pas là, comme l'indique cette déclaration d'Indiana souvent citée :

C'est que, selon votre expression cynique, j'avais appris la vie dans les romans à l'usage des femmes de chambre, dans ces riantes et puériles fictions où l'on intéresse le cœur au succès de folles entreprises et d'impossibles félicités<sup>55</sup>.

Le narrateur déclare également à son propos : « Elle connaissait si peu la société qu'elle se faisait de la vie un roman tragique<sup>56</sup>. »

### 3.2.3. Idéologies

*Indiana* est aussi un roman moral. Dans son autre préface, de 1842, comme le relève Haig, Sand émet plus ouvertement ses opinions politiques en se posant en porte-parole des femmes martyrisées par l'institution du mariage<sup>57</sup> :

Penché sur les victimes, et mêlant ses larmes aux leurs, se faisant leur interprète auprès de ses lecteurs, mais, comme un défenseur prudent [...] initié enfin à des idées plus larges, que j'ai puisées non en moi mais dans les progrès philosophiques qui se sont opérés autour de moi [...] mon devoir actuel est de me féliciter des hardiesses auxquelles je me suis cependant laissé emporter alors et depuis ; hardiesses qu'on m'a tant reprochées, et qui eussent été plus grandes encore si j'avais su combien elles étaient légitimes, honnêtes et sacrées<sup>58</sup>.

Et encore :

[...] j'ai écrit *Indiana* avec le sentiment non raisonné, il est vrai, mais profond et légitime de l'injustice et de la barbarie des lois qui régissent encore l'existence de la femme dans le mariage, dans la famille et dans la société [...] mais je ne suis ni le premier, ni le seul,

---

54. G. SAND, *Indiana*, op. cit., 379.

55. G. SAND, *Indiana*, op. cit., p. 247.

56. *Ibid.*, p. 90.

57. St. HAIG, op. cit., p. 505.

58. G. SAND, *Indiana*, op. cit., p. 45.

ni le dernier champion d'une si belle cause, et je la défendrai tant qu'il me restera un souffle de vie<sup>59</sup>.

Cependant, tout en dénonçant l'institution du mariage, Sand semble avoir écrit un roman « axé sur les hommes<sup>60</sup> ». Ceux-ci se disputent Indiana, qui n'est d'ailleurs considérée digne d'intérêt qu'en raison de la concurrence qu'elle suscite (et non pour ses qualités personnelles)<sup>61</sup>. Pour Aimée Boutin, qui reformule la thèse de l'américaine Eve Kosofsky Sedgwick présentée dans *Between maen : English literature and male homosocial desire* : « le paradigme du 'trafic de femmes' et son corrélatif, l'homosocialité masculine, transmettent et maintiennent le pouvoir patriarcal<sup>62</sup> ». La chercheuse remarque en effet que les trois protagonistes masculins, du fait même de leur rivalité, entretiennent des rapports plus profonds entre eux qu'avec Indiana. Ces rapports influencent le récit : Delmare et Raymon, d'une certaine manière, joignent leurs efforts pour forcer Indiana à suivre son mari sur l'Île de Bourbon, malgré la volonté de la bourbonnaise de fuir son mariage. Cela arrange le mari comme l'amant : l'un ne veut pas partir sans sa femme, l'autre ne veut pas s'encombrer d'une femme déshonorée après avoir assouvi son désir. Par ailleurs, Raymon et Ralph, malgré leur rivalité, vont se sauver la vie mutuellement, chacun à leur tour<sup>63</sup> ; Ralph ira jusqu'à dissimuler ses soupçons sur la culpabilité de Raymon quant à la mort de Noun. Une homosocialité se dégage aussi de la relation entre Ralph et le personnage assurant la narration de la conclusion. En effet, l'invité de l'Île de Bourbon éprouve une fascination mêlée de crainte à l'égard de son hôte<sup>64</sup>.

Le roman, à l'image de sa voix narrative, est à la fois progressiste et misogyne. Il est donc contradictoire sur le plan idéologique. Ce paradoxe n'annule pas les revendications sociales de Sand car, comme l'écrit Boutin, « même si *Indiana* n'est pas un roman sur les femmes, il peut critiquer de façon pénétrante le patriarcat<sup>65</sup>. »

---

59. *Ibid.*, p. 46–47.

60. A. BOUTIN, *op. cit.*, p. 123.

61. *Ibid.*, p. 126.

62. *Ibid.*, p. 125.

63. *Ibid.*, p. 126.

64. *Ibid.*, p. 127.

65. *Ibid.*, p. 131.

### 3.2.4. Narration

#### 3.2.4.1. Généralités

Le narrateur d'*Indiana* est hétérodiégétique et à focalisation zéro.

Cela ne l'empêche pas de parler en « je » :

Deux mois se sont écoulés. Il n'y a rien de changé au Lagny, dans cette maison où je vous ai fait entrer par un soir d'hiver, si ce n'est que le printemps fleurit autour de ses murs rouges encadrés de pierres grises [...]<sup>66</sup>.

Ou : « Et puis je ne sais quelle attente vague pesait sur cette âme impressionnable et sur ses fibres délicates. » ; ou encore « Parfois, cependant, je ne sais quelles lueurs d'espoir aveugle venaient briller à ses yeux troublés. Peut-être ne perdit-elle jamais un reste de confiance en l'amour de Raymon [...] ».

Le narrateur sandien est en effet un narrateur subjectif, qui affiche sans réserve ses opinions politiques et morales :

Pour moi, je me plais à croire qu'elle [Indiana] ne l'[Raymon] aima jamais de toutes les forces de son âme. Il me semble que l'affection mal placée diffère de l'affection partagée autant qu'une erreur diffère de la vérité ; il me semble que, si l'exaltation et l'ardeur de nos sentiments nous abusent au point de croire que c'est là de l'amour dans toute sa puissance, nous apprenons plus tard, en goûtant les délices d'un amour vrai, combien nous nous en étions imposé à nous-mêmes<sup>67</sup>.

Moi je crois que l'opinion d'un homme, c'est l'homme tout entier. Dites-moi votre cœur et votre tête, et je vous dirai vos opinions politiques. Dans quelque rang ou quelque parti que le hasard nous ait fait naître, notre caractère l'emporte tôt ou tard sur les préjugés ou les croyances de l'éducation<sup>68</sup>.

Ces commentaires trahissent la foi idéaliste de George Sand dans la perfectibilité de l'homme. Elle pose également des questions fondamentales qui transcendent la diégèse de son récit<sup>69</sup>. Comme elle l'écrit dans *Histoire de ma vie* : « Nous n'arrivons à nous

---

66. G. SAND, *Indiana*, op. cit., p. 274.

67. *Ibid.*, p. 274.

68. *Ibid.*, p. 166.

69. Lenaïg GUILLERME, *L'ironie chez George Sand : entre poétique et politique*. « *Indiana* », « *Mauprat* », « *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* », Université Toulouse Jean Jaurès, 2020, p. 54.

comprendre et à nous sentir vraiment nous-mêmes qu'en nous oubliant, pour ainsi dire, et en nous perdant dans la grande conscience de l'humanité<sup>70</sup>. »

Nous avons affaire, d'un autre côté, à des passages en style indirect libre qui rappellent, à nouveau, *Madame Bovary*. Or, comme le fait pertinemment remarquer Harvey, ce type de discours a été associé par Bourdieu, dans un commentaire sur Flaubert, à une volonté de « se maintenir dans un lieu neutre<sup>71</sup> ». Ainsi, le réalisme et l'idéalisme s'opposent tant sur le plan thématique que sur celui de la narration :

Mais refroidi comme il [Raymon] l'était alors, quel avenir pouvait-il créer à cette femme ? L'épouserait-il pour lui montrer chaque jour un visage triste, un cœur froissé, un intérieur désolé ? L'épouserait-il pour la rendre odieuse à sa famille, méprisable à ses égaux, ridicule à ses domestiques, pour la risquer dans une société où elle se sentirait déplacée, où l'humiliation la tuerait, pour l'accabler de remords en lui faisant sentir tous les maux qu'elle avait attiré sur son amant ? Non, vous conviendrait avec lui que ce n'était pas possible, que ce n'eût pas été généreux, qu'on ne lutte point ainsi contre la société [...] <sup>72</sup>

Par conséquent, nous pouvons dire que « Sand confère [...] à ses romans le pouvoir d'exprimer une réalité sociale, tout en se projetant vers un absolu qui serait une société idéale<sup>73</sup>. »

Le passage ci-dessus atteste également du caractère « bilatéral » des romans de Sand, laquelle conçoit son œuvre comme une conversation entre ses lecteurs et elle, tendance héritée des salons de l'Ancien Régime<sup>74</sup> ; c'est pourquoi le pronom « vous » apparaît occasionnellement :

Car sa femme avait dix-neuf ans, et, si vous l'eussiez vue enfoncée sous le manteau de cette vaste cheminée de marbre blanc incrusté de cuivre doré ; si vous l'eussiez vue, toute fluette, toute pâle, toute triste [...] vous eussiez plaint la femme du capitaine Delmare, et peut-être le colonel encore plus que sa femme [...] <sup>75</sup>

---

70. G. SAND, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 664.

71. C. HARVEY, op. cit., p. 21.

72. G. SAND, *Indiana*, op. cit., p. 76.

73. L. GUILLERME, op. cit., p. 54.

74. *Ibid.*, p. 33.

75. G. SAND, *Indiana*, p. 50.

Cette connivence entre narrateur et lecteur, ainsi que la mise en distance propre au roman de mœurs, rendent possible l'usage de l'ironie, que le premier emploiera afin de tourner en dérision ses personnages ainsi désacralisés et, par extension, complexifiés. Dans le passage ci-dessus, le narrateur indique par l'ironie son désaccord avec le personnage du Raymon, qui se montre en réalité égoïste envers Noun, qu'il abandonne lâchement. Non seulement cette ironie empêche l'établissement d'un manichéisme idéalisé ; mais aussi, en admettant la possibilité de coexistence entre deux vérités contraires, promeut une liberté générale des idées et des opinions<sup>76</sup>.

#### 3.2.4.2. *Un narrateur masculin patriarcal*

La dernière particularité du narrateur d'*Indiana* est son genre. Comme dans beaucoup de ses romans (*François le Champi*, *Lettres d'un voyageur*, *Mauprat*, *La Mare au diable* ou *Horace*, etc.<sup>77</sup>), l'autrice a recours à une voix grammaticalement masculine<sup>78</sup>.

Sous certains aspects, ce narrateur est également patriarcal, comme en témoigne sa tendance à juger la naïveté de l'héroïne : « Honte à cette femme imbécile<sup>79</sup> ! » ; « La femme est imbécile par nature ; il semble que, pour contrebalancer l'éminente supériorité que ses délicates perceptions lui donnent sur nous, le ciel ait mis à dessein dans son cœur une vanité aveugle, une idiote crédulité<sup>80</sup>. » Harvey relève le paradoxe entre cette voix qui se moque des rêves idéalistes de la jeune femme, et la trame de l'histoire qui semble finalement donner raison à ceux-ci par le biais d'une conclusion utopique ; la chercheuse estime que « Inapte à la vie sociale et, partant, étrangère à la sphère du roman réaliste, Indiana trouve refuge dans le mythe<sup>81</sup>. » Cette narration masculine permet surtout à Sand, comme le suggère les notes de l'édition « Folio classique » par Didier, de bien distinguer sa propre personne de son personnage. En effet, d'après Aurore Dupin elle-même :

On n'a pas manqué de dire qu'Indiana était ma personne et mon histoire. Il n'en est rien. J'ai présenté beaucoup de types de femmes, et je crois que quand on aura lu cet exposé des impressions et des réflexions de ma vie, on verra bien que je ne me suis jamais mise

---

76. L. GUILLERME, *op. cit.*, p. 41.

77. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 18.

78. C. HARVEY, *op. cit.*, p. 21.

79. G. SAND, *Indiana*, p. 220.

80. *Ibid.*, p. 251.

81. C. HARVEY, *op. cit.*, p. 19.

en scène sous des traits féminins. Je suis trop romanesque pour avoir vu une héroïne de roman dans mon miroir<sup>82</sup>.

À l'instar de son autrice, Indiana possède des cheveux foncés, aime la chasse et s'attache à un homme, de manière platonique, en dehors de son mariage. Raymon de Ramière, de son côté, possède des traits en commun avec Aurélien de Sèze. Pour commencer, ils sont les destinataires des journaux intimes des deux femmes ainsi que de lettres sur lesquelles les maris respectifs de ces dernières finiront par tomber<sup>83</sup> ; ensuite, Raymon se rapproche de Delmare tandis que de Sèze se lie avec Casimir. Certains chercheurs établissent également un rapprochement avec Stéphane Ajasson de Grandsagne, qu'Aurore rencontre en 1820, donc avant l'apparition de Jules Sandeau<sup>84</sup>.

Toutefois, à la différence d'*Indiana*, qui est inculte et donc plus crédule et superstitieuse, Aurore, qui a passé son enfance chez sa grand-mère d'origine noble, a bénéficié d'une éducation de qualité dès son plus jeune âge.

Pour Harvey, cette instance narratrice au masculin permet non seulement à Sand de légitimer sa prise de parole quant aux questions sérieuses et politiques abordées, mais aussi de prendre le recul énonciatif nécessaire à l'écriture de tout roman de mœurs. Qui plus est, toujours selon la chercheuse, si Indiana ressemble effectivement à une Aurore Dupin plus jeune, elle est tout à fait différente de George Sand en tant que romancière :

Là où l'on a coutume de voir une de ces projections complaisantes et naïves du genre autobiographique, il faut voir en réalité une entreprise d'objectivation de soi, d'autoanalyse, de socioanalyse<sup>85</sup>.

Ainsi, le roman, loin de se contenter d'être une autobiographie idéalisée et romantique, joint à une structure solide une vision neutre permettant à l'autrice de construire, avec toute la lucidité d'un Stendhal ou d'un Balzac, un tableau à la fois réaliste et accusateur. Plus encore, cette voix narrative est symptomatique d'un questionnement pionnier sur le genre : « Le regard qu'elle souhaite poser sur le monde est celui de l'écrivain, non celui d'une femme ou d'un homme<sup>86</sup>. »

---

82. G. SAND, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 628.

83. *Id.*, *Indiana*, op. cit., p. 268 et *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 561.

84. I. NAGINSKI, op. cit., p. 97.

85. C. HARVEY, op. cit., p. 21.

86. *Ibid.*, p. 22.

Selon Peter Dayan, la masculinité de l'instance narrative s'expliquerait par le fait que celui-ci correspondrait en vérité à Ralph, qui serait à la fois énonciateur et objet du discours<sup>87</sup>. Cette théorie est renforcée par le fait que le républicain émet, tout comme le narrateur, des commentaires misogynes : « Ces deux femmes sont folles, pensa sir Ralph, qui regardait cette scène étrange d'un air stupéfait. D'ailleurs, ajouta-t-il en lui-même, toutes les femmes le sont<sup>88</sup>. »

Par moments, le narrateur s'adresse à un narrataire féminin en tentant de provoquer une rivalité entre elle et d'autres femmes : « Femmes de France, vous ne savez pas ce que c'est qu'une créole ; vous eussiez, sans doute, cédé moins aisément à la conviction, car ce n'est pas vous qu'on dupe et qu'on trahit<sup>89</sup> ! » Dès lors, le narrateur imposerait aux lectrices « de lire comme un lecteur masculin<sup>90</sup> », c'est-à-dire par le prisme d'une vision sociétale anti-sororale (qui est en contradiction avec l'amitié entre Noun et Indiana dans le récit).

Cette narration à la fois patriarcale et idéaliste, qui ridicule autant Indiana que Raymon, contribue à diluer la posture idéologique de l'écrivaine. Sans doute, afin de faire entendre sa voix dans un domaine régi par les hommes, il lui a semblé nécessaire de parler comme l'un d'entre eux.

### 3.2.5. Une quête d'écriture

D'après Naginski, « *Indiana* est un roman qui a pour sujet l'écriture d'un premier roman<sup>91</sup> ». Chaque personnage incarne un langage, un style littéraire. Le colonel Delmare, qui répète les mêmes phrases toutes faites en boucle, est le représentant d'une parole pétrifiée ; la soumission muette de Noun, qui est presque analphabète, va de pair avec la condition sociale de la domestique ; Raymon, pour sa part, manie facilement les mots, ce qui lui permet généralement d'obtenir ce qu'il désire, quitte à mentir. La trajectoire langagière de ce dernier croise celle de Ralph, qui va en sens inverse<sup>92</sup>. Le premier, bien qu'éloquent au début, est neutralisé par sa femme à la fin de la quatrième partie, qui parle à sa place ; il disparaît ensuite de la diégèse. Ralph, de son côté, incapable d'exprimer ses

---

87. A. BOUTIN, op. cit., p. 124.

88. G. SAND, *Indiana*, op. cit., p. 61.

89. *Ibid.*, p. 129.

90. *Ibid.*, p. 130.

91. I. NAGINSKI, op. cit., p. 84.

92. *Ibid.*, p. 85.

pensées jusque-là, éclate dans un monologue de quinze pages à la fin du roman. De ce point de vue, son histoire symbolise la recherche (et la découverte) d'une voie artistique authentique dans l'écriture d'un premier roman. Plus encore, Raymon incarne « la voix de l'*establishment* littéraire, séduisante mais ne menant nulle part<sup>93</sup> » tandis que Ralph propose un modèle artistique décalé mais sincère.

Le cas d'Indiana est plus complexe. Celle-ci s'exprime de deux manières antithétiques. Face à son mari, elle utilise un langage résistant :

Je sais que je suis l'esclave et vous le seigneur [...] Vous avez le droit du plus fort, et la société vous le confirme ; mais sur ma volonté, monsieur, vous ne pouvez rien, Dieu seul peut la courber et la réduire<sup>94</sup>.

La femme semble également trouver sa propre voix quand elle écrit une lettre à Raymon en lui reprochant, ainsi qu'aux hommes en général, la tyrannie qu'ils exercent sur les femmes. La lettre est en effet un chef d'œuvre de verve et d'émancipation féminine :

Vous vous croyez les maîtres du monde ; je crois que vous n'en êtes que les tyrans [...] Non, Raymon, vous ne connaissez pas Dieu : ou plutôt laissez-moi vous dire ce que Ralph vous disait un jour au Lagny : c'est que vous ne croyez en rien<sup>95</sup>.

Cependant, elle régresse et abandonne à nouveau son individualité à Raymon plus tard :

Je viens pour te donner du bonheur, pour être tout ce que tu voudras, ta compagne, ta servante ou ta maîtresse [...] prends-moi, je suis ton bien, tu es mon maître<sup>96</sup>.

La conclusion idéaliste du roman prend tout son sens dans cette théorie : l'exil correspondrait pour Sand à la découverte de sa propre voix et à la création d'un espace personnel au sein du champ littéraire dominé par les hommes<sup>97</sup>.

---

93. *Ibid.*, p. 88.

94. SAND citée par I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 94.

95. G. SAND, *Indiana*, *op. cit.*, p. 249.

96. SAND citée par I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 95.

97. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 98.

### 3.3. Indiana de Bouilhac et Catel

Parue en 2023 chez Dargaud, l'adaptation d'Indiana par Claire Bouilhac et Catel Muller (*fig. 1*) fait suite à trois autres bandes dessinées issues de la même association : *La Princesse de Clèves* (2019), *Adieu Kharkov* (2015) et *Rose Valland, capitaine Beaux-Arts* (2009). Catel, pour sa part, avait déjà exploré cette veine féminine dans la collection « Écritures » de Casterman au sein d'une collaboration avec José-Louis Bocquet sur Olympe de Gouges (2012), Joséphine Baker (2016), Kiki de Montparnasse (2021) et Alice Guy (2021). Au verso de la page de titre, nous apprenons que le scénario a été réécrit à quatre mains. Quant au dessin, nous devons à Bouilhac les cases de l'histoire d'*Indiana* et à Catel celles du prologue et de l'épilogue<sup>98</sup>. L'album compte 173 planches en couleurs.

La couverture représente un portrait de l'héroïne, *Indiana* ; au dos, le résumé insiste sur l'aspect « féministe » du texte :

Après *La Princesse de Clèves*, Catel Muller et Claire Bouilhac adaptent *Indiana*, l'œuvre pionnière de George Sand, premier roman plein de fureur et de désir dont la fibre féministe résonne plus que jamais aujourd'hui<sup>99</sup>.

#### 3.3.1. L'introduction

La partie introductive de la bande dessinée s'ouvre sur un dialogue entre George Sand et Jules Sandeau, en 1832, dans un café du Boulevard des Italiens (*fig. 2*). Le romancier dit à son amante : « Et ton Indiana [...] C'est un peu toi, non <sup>100</sup>? » en donnant pour preuve les caractéristiques communes au mari de l'héroïne (le colonel Delmare) et à celui de George Sand (Casimir Dudevant). George s'empresse de contester l'hypothèse de son interlocuteur : « Moi, Indiana ? Mais pas du tout<sup>101</sup> ! »

Nous l'avons vu, George Sand, dans *Histoire de ma vie*, a effectivement rejeté cette théorie :

Donc *Indiana* n'était pas mon histoire dévoilée, comme on l'a dit, et si je personnifiais cette tyrannie dans un homme, si j'enfermais la lutte dans le cadre d'une existence

---

98. G. SAND, BOUILHAC, CATEL, *Indiana*, Paris, Dargaud, 2023, page de titre (verso).

99. G. SAND, BOUILHAC, CATEL, *op. cit.*, quatrième de couverture.

100. *Ibid.*, p. 4.

101. *Ibid.*, p. 5.

domestique, c'est que je n'avais pas l'ambition d'en faire autre chose qu'un roman de mœurs<sup>102</sup>.

Les artistes avaient usé de la même stratégie pour la bande dessinée qui avait paru juste avant, *La Princesse de Clèves*, dont la quatrième de couverture précise :

Leur adaptation interroge aussi, de manière inédite et originale, le mystère de la création et le rapport intime qui existe entre l'autrice Madame de La Fayette et son héroïne la princesse de Clèves<sup>103</sup>.

En effet, à la fin de l'album, l'écrivaine du XVII<sup>e</sup> siècle écrit une lettre à l'une de ses amies afin de la prévenir de son départ imminent de la vie mondaine, décision confortée par la mort de François de La Rochefoucauld qui la plonge dans une profonde mélancolie. La Princesse de Clèves, pareillement, se réfugie dans un couvent à la suite du décès de son mari et de la demande en mariage du Duc de Nemours (*fig. 4*).

Quelques cases plus loin, Sandeau demande à George : « Mais en filigrane, avoue que tu fais une critique virulente du mariage<sup>104</sup> ? » L'action de ce dialogue se situant en 1832, George répond avec les mêmes mots que dans sa première préface : « Je suis un miroir qui reflète la société et ses inégalités, tu comprends Jules ? ». (*fig. 3*)

L'introduction se clôture par la décision d'Aurore Dupin de parler d'elle au masculin et de porter le pseudonyme « George Sand », ce qui démontre encore une fois, comme l'écrivait Vaillant, que la vie de l'autrice intéresse davantage que ses œuvres. Cela dénote également d'une ambition didactique qui va de pair avec les adaptations de classiques de la littérature, où l'on retrouve généralement des dossiers historiques à la fin. Ce procédé est par exemple systématique dans les collections d'adaptations de classiques de Glénat et dans les ouvrages de biographies d'artistes féminines de Catel et Bocquet.

### 3.3.2. Une adaptation fidèle

Exception faite de l'introduction et de la conclusion, *Indiana* fait incontestablement partie des adaptations fidèles, avec une posture d'ajustement, poursuivant un objectif de médiation. Effectivement, nous pouvons noter, tout d'abord, que l'histoire, bien que

---

102. G. Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 632.

103. MADAME DE LA FAYETTE, BOUILHAC, CATEL, *La Princesse de Clèves*, Paris, Dargaud, 2019, quatrième de couverture.

104. G. SAND, BOUILHAC, CATEL, *Indiana*, *op. cit.*, p. 5.

condensée, conserve sa structure initiale et sa division en quatre parties. Le dessin suit également les directives du texte ; par exemple, la blondeur de Ralph s'oppose aux traits méditerranéens de Raymon. Une prise de liberté par rapport à ces éléments aurait brisé la dichotomie fondamentale entre des personnages représentant des valeurs opposées.

Qui plus est, les traces médiatives sont presque imperceptibles tout au long de l'histoire : les autrices se font aussi invisibles que possible. Finalement, le but semble bien de permettre au public de redécouvrir une œuvre qui a perdu de sa visibilité depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi le choix d'un découpage rhétorique, comme pour les autres albums de notre corpus, s'est sans doute naturellement imposé à l'esprit des artistes : il s'agit d'un régime mis au service du récit, permettant à la fois transparence et expressivité.

Si l'adjectif « fidèle » n'est pas forcément synonyme de « conventionnel » ou « traditionnel », ici la confusion des termes est justifiée en partie. Malgré les aplats de couleur, le dessin de Bouilhac se situe dans la logique de la ligne claire, bien que de manière moderne et personnalisée : d'une part, le trait de contour est plus souple et suit la règle des pleins et des déliés, d'autre part, la dessinatrice s'autorise des minces effets d'ombres et de lumière. Comme vu plus haut, la ligne claire ainsi qu'un dessin réaliste au niveau de la perspective et des proportions facilitent la diffusion d'un récit de manière transparente. L'album, toutefois, possède un format irrégulier (il compte 173 pages), notamment par rapport aux « Romans de toujours », ce qui lui confère une dimension moderne proche des romans graphiques

Si le style « expérimental » possède une certaine aura de prestige qui le recommande aujourd'hui pour l'adaptation d'œuvres illustres – comme la transposition du *Château de Kafka* par Olivier Deprez via la technique de la xylogravure<sup>105</sup>, celui-ci n'est possible qu'à condition de choisir un hypotexte déjà par lui-même intrinsèquement « visuel ». Par exemple un recueil de poésie ou une œuvre provenant d'un auteur, comme Kafka, dont le travail illustratif imprègne l'œuvre scripturaire. Or ici, nous sommes davantage confrontés à un texte d'idées plutôt que d'images, comme nous le rappelle Éric Bordas<sup>106</sup>.

Les choix éditoriaux de Bouilhac et Catel semblent donc avoir été dictés par la nécessité plutôt que par un certain goût de la tradition.

---

105. *Ibid.*, p. 44.

106. É. BORDAS (dir.), *op. cit.*, p. 7.

### 3.3.3. Réalisme et rythme

Comme vu plus haut, sous bien des aspects, *Indiana* est un texte réaliste. Or, il s'agit d'un genre qui facilite l'adaptation, le contexte socioculturel précisément déterminé fournissant une documentation dense pour le dessinateur. En effet, d'après Baetens, la description littéraire, tout comme les dialogues, se transposent directement d'un média à un autre, sans la nécessité de passer par un *transfert*<sup>107</sup>. Ce dernier terme, emprunté à Brian McFarlane, s'applique aux « éléments qui exigent de l'adaptateur un effort particulier de réinterprétation<sup>108</sup> », se distinguant ainsi de *l'adaptation* concernant « les éléments qui se prêtent sans obstacle à la conversion médiatique<sup>109</sup>. »

Cependant, de l'avis de Baetens, « Les choses se compliquent lorsque le réalisme déborde le domaine de l'espace pour toucher aussi à la question du temps<sup>110</sup>. » Car s'il est facile de transposer l'espace d'une œuvre réaliste en séquences d'images, il n'en est pas du tout de même pour le temps, le processus adaptatif nécessitant généralement de condenser le récit. L'universitaire nous rappelle qu'il faut distinguer, à la manière de Genette, *le temps du récit* du *temps de l'histoire*, l'isochronie qualifiant une adéquation entre les deux et l'anisochronie une rupture<sup>111</sup>. Les dialogues sont isochrones, mais le déroulé général de l'action, représenté par exemple au moyen d'ellipses et de contractions, est anisochrone. Donc, si le temps de l'histoire est le même dans le roman et la bande dessinée, le temps du récit diffère d'un médium à l'autre. En bande dessinée, chaque case correspond à un espace-temps différent, et entre deux vignettes a lieu une ellipse dont le lecteur devine la longueur par déduction<sup>112</sup>. Ainsi, dans le roman, les commentaires du narrateur prennent la forme de digressions qui interrompent le déroulement du récit<sup>113</sup> ; l'album, quant à lui, va directement associer les explications du narrateur au récit, au moyen de récitatifs surplombant une action ou un dialogue.

La nécessité de condensation amène également les artistes à retrancher ce qu'elles estiment superflu, notamment (on le verra plus bas) quand la voix narrative digresse de trop. Un exemple de troncation plus important intervient à la page 137 de la bande

---

107. J. BAETENS, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, op. cit., p. 106.

108. Brian MCFARLANE cité par J. BAETENS, op. cit., p. 54.

109. *Ibid.*

110. *Ibid.*, p. 106.

111. *Ibid.*, p. 107.

112. S. MCCLOUD, *L'Art invisible*, op. cit., p. 102.

113. L. GUILLERME, op. cit., p. 32.

dessinée (fig. 5). Dans le roman, Indiana envoie une lettre à Raymon (citée plus haut) après avoir découvert la raison de la mort de Noun, ce qui la met en fureur. Pendant un court moment, par le biais de ce texte, Indiana récupère dignité et autonomie en reprochant à son amant ses mensonges, ses trahisons et sa tyrannie. Cependant, elle change à nouveau d'avis plus tard car, comme le dit le narrateur :

Peut-être ne perdit-elle jamais un reste de confiance en l'amour de Raymon, malgré les cruelles leçons de l'expérience, malgré les terribles pensées qui, chaque jour, lui représentaient la froideur et la paresse de cet homme quand il ne s'agissait plus pour lui de ses intérêts ou de ses plaisirs<sup>114</sup>.

Afin d'aller droit au but, les artistes n'ont gardé de la longue lettre que les passages où elle se montre plus tendre avec son voisin. Si, dans le texte originel, la lettre est dévoilée pour elle seule, dans une dimension transcendant le temps et l'espace ; dans la bande dessinée, elle est exposée par le biais de récitatifs dans des cases dévoilant les réactions de Raymon tandis qu'il la lit. Dès lors, nous comprenons la lettre par ses yeux à lui et nous lisons ce qu'il a choisi de retenir de sa lecture, c'est-à-dire de l'espoir quant à une réconciliation avec Indiana.

Un autre passage qui a dû être plus profondément condensé réside dans le monologue de quinze pages de Ralph à la fin du livre, réduit à une planche (fig. 6). La mise en images change la perception de ce passage du texte : dans le roman, Ralph emmène le lecteur dans son discours et dans ses souvenirs, au point de devenir, pour un temps limité, le narrateur, voir le héros, de l'histoire. La présence d'Indiana, qui écoute cette longue tirade sur le rivage de la cascade de laquelle les cousins s'apprêtent à sauter, devient superflue et oubliable. En effet, le récit étant passé à un second niveau diégétique, le premier est pour ainsi dire mis entre parenthèses. Dans la bande dessinée, en revanche, le monologue est transmis par le biais de phylactères (au lieu de récitatifs) dans des vignettes où l'on voit Ralph s'adresser à Indiana. Comme la lettre citée ci-dessus, le discours de Ralph, non plus lu « pour lui-même », reste associé à une figure, à un personnage s'adressant à un interlocuteur ; l'attention du lecteur est donc divisée et la parole perd de sa force. Cela a pour effet non seulement de garder le récit centré sur Indiana, mais aussi de réduire le lien symbolique entre les personnages et le langage.

---

114. G. SAND, *Indiana*, op. cit., p. 251.

### 3.3.4. Narration

Dans la bande dessinée, le mode narratif d'origine est repris : nous avons toujours affaire à une énonciation hétérodiégétique et omnisciente. Seulement, elle a perdu de sa subjectivité et de son ambiguïté idéologique. En ce qui concerne son genre, elle semble également plus neutre et moins patriarcale ; en effet, elle ne s'autorise plus de remarques telles que « Femme imbécile ! ». Une comparaison entre un passage du livre et son *digest* en bande dessinée permet de s'en rendre compte. Dans le roman :

Les femmes ont rarement le courage physique qui consiste à lutter d'inertie contre la douleur ou le danger ; mais elles ont souvent le courage moral qui s'exalte avec le péril ou la souffrance. [...] Les hommes, et les amants surtout, ont la fatuité innocente de vouloir protéger la faiblesse plutôt que d'admirer le courage chez les femmes<sup>115</sup>.

Dans la bande dessinée (*fig. 7*), la première proposition de la phrase a été supprimée :

Les femmes ont souvent le courage moral qui s'exalte avec le péril ou la souffrance. Les hommes, et les amants surtout, ont la fatuité innocente de vouloir protéger la faiblesse plutôt que d'admirer le courage chez les femmes<sup>116</sup>.

On note toutefois le maintien d'un commentaire raciste et misogyne (*fig. 8*) :

Les êtres faibles ne vivent que de terreurs et de pressentiments. / Madame Delmare avait toutes les superstitions d'une créole fragile<sup>117</sup>.

L'identification de Ralph à l'instance narrative est moins évidente que dans le livre. Si le cousin se permet encore des remarques misogynes à l'image de la citation ci-dessus (« Pourquoi les femmes sont-elles toujours si propres à s'agiter »<sup>118</sup> ? » / « Quelles misérables terreurs de femmes<sup>119</sup> ! »), la neutralisation de genre énonciatif ainsi que la troncature de la conclusion qui donnait la parole à Ralph interdit à ce dernier d'acquiescer le statut de protagoniste principal et, par extension, de narrateur. En outre, le redoublement du titre *Indiana* par le portrait du personnage éponyme, ainsi que l'identification de celui-ci à Sand dans l'introduction et l'épilogue, démontrent une volonté d'associer l'histoire à la femme plutôt qu'à l'homme.

---

115. *Ibid.*, p. 162.

116. G. SAND, BOUILHAC, CATEL, *Indiana*, *op. cit.*, p. 87.

117. *Ibid.*, p. 18.

118. *Ibid.*, p. 20.

119. *Ibid.*, p. 21.

La voix narrative ne parle plus en « je ». Seules les réflexions présentées comme des faits incontestables ont été maintenus dans l'album. Ainsi, il n'y a plus de dialogue envisagé avec le lecteur et la conversation devient unilatérale :

L'homme qui a un peu usé ses émotions est plus pressé de plaire que d'aimer. / La femme ignorante s'abandonne à la galanterie sans comprendre que tout cela n'a pas été inventé pour elle<sup>120</sup>.

L'amour de Raymon pour Indiana était déjà arrivé et dernier degré du dégoût : l'ennui. Ennuier, c'est descendre aussi bas qu'il est possible dans le cœur de ce qu'on aime<sup>121</sup>.

Les discours en style indirect libre, ainsi que les analyses sociologiques des personnages, sont en revanche reproduits tels quel dans la bande dessinée, qui respecte ainsi l'aspect réaliste et analytique du roman (*fig. 9*) :

Telle était la morale de M. Delmare, qui n'avait jamais étudié d'autre contrat social que celui du chacun chez soi. Toutes les délicatesses du cœur étaient traitées de puérilités sentimentales et féminines. Madame Delmare ne pouvait donc pas être comprise et appréciée par son mari. Elle le jugeait cruel quand il n'était que dur, et ne se donnait pas la peine de le rendre meilleur. Avec une femme moins polie et moins douce, cet homme aurait été craintif comme un loup apprivoisé<sup>122</sup>.

La perspective ironique est toutefois atténuée (*fig. 10*) :

Épouser Noun l'aurait rendue odieuse à la famille de Ramière, méprisable à ses égaux, ridicule aux domestiques. / Les maux qu'elle attirerait sur son mari l'accablerait de remords. / On ne lutte point contre la société ; l'humiliation tuerait la femme de chambre<sup>123</sup>.

Nous constatons par rapport au passage du livre cité plus haut qu'une partie de la réflexion a été tronquée : « Non, vous conviendrez avec lui que ce n'était pas possible, que ce n'eût pas été généreux, qu'on ne lutte point ainsi contre la société [...] »<sup>124</sup> » L'ironie, toutefois, est toujours présente mais est représentée par des moyens propres à la bande dessinée : les trois récitatifs cités plus haut sont juxtaposés à des cases montrant le

---

120. *Ibid.*, p. 38.

121. *Ibid.*, p. 110.

122. *Ibid.*, p. 74.

123. *Ibid.*, p. 34.

124. G. SAND, *Indiana*, *op. cit.*, p. 76.

visage abattu de Noun, qui devine les pensées de son amant et s'apprête à fondre en larmes<sup>125</sup>. Ici texte et image entretiennent une relation d'interdépendance<sup>126</sup> ; cela signifie, qu'à partir de la somme de leurs sens combinés émerge un troisième sens, ce qui est tout à fait le principe de l'ironie. Cette séquence d'images annonce le suicide de la domestique, vingt pages plus loin : ce n'est donc pas l'humiliation qui la tuera, mais l'égoïsme de son amant.

De manière générale, la représentation visuelle de Raymon contrebalance l'atténuation de l'ironie énonciative : les expressions de son visage, presque caricaturales, sont opposées aux visages nobles et dignes de Ralph et d'Indiana.

Bouilhac et Catel utilisent ce procédé ironique dès les deux premières pages de l'album (*fig. 11 et 12*) :

Au fond d'un petit castel de la Brie, deux hôtes silencieux semblaient s'abandonner en toute soumission au vague ennui qui pesait sur eux. / Mais le troisième donnait des marques de rébellion ouverte en s'agitant sur son siège. / Le colonel Delmare marquait l'intention de lutter contre l'ennemi commun. / Cet excellent maître, devant qui tout le monde tremblait, marchait pesamment pour rompre le silence, avec la roideur et le contentement de soi-même caractéristiques de l'ancien militaire<sup>127</sup>.

Le troisième récitatif surplombe l'image du colonel qui, armé d'un tisonnier, arrange la disposition des bûches dans le feu. Ici encore, l'association du texte et de l'image ridiculisent le personnage qui se définit encore par son ancien statut de militaire bien qu'il n'ait plus rien à combattre. Le dernier récitatif, quant à lui, prend place au sein d'une case horizontale qui montre les pieds du colonel à l'avant-plan et Indiana et Ralph à l'arrière-plan : ceux-ci, qui ne manifestent pas le moindre signe de terreur, ne lui prêtent aucune attention.

Les personnages sont ainsi désacralisés dans le roman comme dans la bande dessinée.

---

125. G. SAND, BOUILHAC, CATEL, *op. cit.*, p. 34.

126. S. MCCLOUD, *L'art invisible*, *op. cit.*, p. 163.

127. G. SAND, BOUILHAC, CATEL, *op. cit.*, p. 11–12.

### 3.3.5. La conclusion

#### 3.3.5.1. *George Sand et le mal du siècle*

Les deux artistes ont choisi de présenter la conclusion d'Indiana indirectement, à travers d'un dialogue entre George Sand et Alexandre Manceau, le dernier partenaire romantique de la romancière, en 1854, dans le jardin de Nohant (*fig. 13, 14 et 15*) :

À la fin du récit, je croyais vraiment que Ralph et Indiana s'étaient suicidés... Alors la conclusion m'a beaucoup surpris. / Oui ! J'avais envie de les sauver. C'est comme le début d'une nouvelle histoire, quand ce voyageur se fait surprendre à Bourbon par la montée des eaux... / Il se retrouve dans une petite maison perdue dans la montagne... Et par qui cet inconnu est-il accueilli ? Par Indiana et Ralph ! Par quel miracle ont-ils échappé à la mort ? Une chute dans un arbre ? Un échouage sur la rive ? Une intervention divine ? / Peu importe... leur suicide est symbolique, Alexandre ! L'essentiel, c'est qu'après cela, mes héros décident de VIVRE ! [...] Une fin heureuse, donc, pour Indiana ! Vous n'aviez pas cédé au mal du siècle de ces romantiques qui privilégient les fins tragiques. / Tu ne trouves pas que les gens souffrent assez pour ne pas lire en plus des histoires tristes<sup>128</sup> ?

Si l'introduction représentait l'état d'esprit de Sand de la première préface (l'autrice ne perçoit son roman que comme un miroir reflétant la société), la conclusion, étonnement, ne fait pas état des réflexions issues de la seconde (de 1842), où Sand émet des contestations sociales plus claires et assumées. À la place, le récit est entouré par deux dialogues entre la romancière et un partenaire romantique, probablement pour correspondre aux attentes d'un lectorat curieux de cet aspect de la vie sandienne.

La bande dessinée creuse le fossé entre la trame principale et la conclusion, non seulement en évitant de montrer Ralph et Indiana vivants, mais aussi en changeant de *graphiation* : en effet, comme dit plus haut, le dessin de la trame principale (plus simple et « cartoon ») diffère de celui de l'introduction et de la conclusion. Ainsi, l'impression romantique laissée par le suicide de la quatrième partie du roman est renforcée aux yeux du lecteur (*fig. 16*).

Les artistes expliquent la présence de la conclusion utopique par un refus chez Sand de « céder au mal du siècle de ces romantiques qui privilégient les fins tragiques ». Dans

---

128. *Ibid.*, p. 168.

une interview donnée pour l'association Paratonnerre, elles déclarent avoir estimé la fin « trop forcée pour être dessinée à la suite<sup>129</sup> ». Elles ajoutent :

D'ailleurs dans le livre, c'est une conclusion qui semble avoir été ajoutée, c'est un peu étrange. George Sand avait probablement choisi ce dénouement comme pied de nez à l'idée du romantisme littéraire<sup>130</sup>.

La double fin du livre a en effet toujours déstabilisé les critiques et les chercheurs<sup>131</sup>. Si nous avons tenté de l'expliquer plus haut par la théorie d'une recherche de voix littéraire, elle rend bien compte d'une concomitance chez l'autrice de deux attitudes paradoxales : d'une part un « spleen » sans remède face au mal du siècle, d'autre part une volonté de guérir de ce mal par l'engagement social<sup>132</sup>. La première posture se manifeste davantage dans les premiers écrits : un an après *Indiana*, en 1833, Sand publie *Lélia*, un texte particulièrement noir qui donne la parole à une sorte d'« Obermann au féminin » se lamentant de « l'ennui, de l'inertie, du doute qui paralysent la génération à laquelle elle appartient<sup>133</sup>. » Sand écrit ensuite *Jacques*, récit qui se clôturait par le suicide du héros éponyme dans un ravin des Alpes (et sans conclusion utopique pour le sauver). *Spiridon* et *Les Lettres d'un voyageur solitaire* reflètent également un certain nihilisme. Dans *Histoire de ma vie*, la femme évoque ses premières crises dépressives et envies suicidaires ; lesquelles sont corrélées à la lecture de Chateaubriand :

Ma mélancolie devint donc de la tristesse, et ma tristesse de la douleur. De là au dégoût de la vie et au désir de la mort il n'y a qu'un pas. Mon existence domestique était si morne, si endolorie, mon corps si irrité par une lutte continuelle contre l'accablement, mon cerveau si fatigué de pensées sérieuses trop précoces, et de lectures trop absorbantes aussi pour mon âge, que j'arrivai à une maladie morale très grave : l'attrait du suicide<sup>134</sup>.

Il me semblait que *Réné* c'était moi [...] je me sentis écrasée par ce dégoût de la vie qui me paraissait puiser bien assez de motifs dans le néant de toutes les choses humaines.

---

129. <http://leparatonnerre.fr/le-paratonnerre/> (consulté le 19 juillet 2024).

130. *Ibid.*

131. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 97.

132. *Ibid.*, p. 198.

133. S. BERNARD-GRIFFITHS, P. AURAIX-JONCHÈRE (dir.), *op. cit.*, p. 339.

134. G. SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p.479–480.

[...] Byron, dont je ne connaissais rien, vint tout aussitôt porter un coup encore plus rude à ma pauvre cervelle<sup>135</sup>.

La seconde posture se déclare surtout après les années 40, avec des romans comme *Le Pêché de monsieur Antoine* et *Consuelo*<sup>136</sup>. Le titre de ce dernier texte fait écho à cette phrase écrite par l'autrice à Flaubert, et qui rappelle celle de la bande dessinée :

Tu vas faire de la désolation et moi de la consolation. [...] Tu rends plus tristes les gens qui te lisent. Moi, je voudrais les rendre moins malheureux<sup>137</sup>.

Toujours selon Naginski, ce changement d'état d'esprit s'explique par une ouverture progressive de la femme sur le monde et par l'affiliation de Sand avec Pierre Leroux, le philosophe théoricien du socialisme<sup>138</sup>.

Si la conclusion idéaliste d'*Indiana* étonne, c'est non seulement parce qu'elle jure avec le reste du roman, mais également parce qu'elle ne semble pas avoir sa place dans une époque souvent préférée aux périodes blanches et noires. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, en effet, les livres succédant à la rencontre avec Leroux ont été taxés dès leur sortie de « spiritualistes » et d'« utopistes ». D'après la vision de Naginski et Schor, cette conclusion idéaliste est féministe : elle symbolise, pour l'auteure, le fait de « revendiquer une place à part entière dans le monde masculin de la littérature<sup>139</sup> ». Dès lors, la métaphore se trouve peut-être moins dans le suicide des personnages que dans leur survie.

Cette conclusion, finalement, correspond-elle réellement à un « pied de nez à l'idée du romantisme » ? Sand, nous le rappelons, a écrit l'ouvrage « sous l'empire d'une émotion et non d'un système<sup>140</sup> ». En outre *Indiana*, comme nous l'avons mentionné dans les sous-chapitres antérieurs, reste une œuvre inspirée par les codes du mouvement romantique. Naginski rappelle finalement que, « selon Hugo, le romantisme et le socialisme étaient le même fait<sup>141</sup> ». Indiana est donc bien, sous certains aspects, une œuvre romantique qui reflète un mal du siècle.

---

135. *Ibid.*, p. 477.

136. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 199.

137. Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, t. 4, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 998

138. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 199–202

139. *Ibid.*, p. 98.

140. G. SAND, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 633.

141. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 200.

### 3.3.5.2. *Indiana comme représentation de George Sand*

Catel Bouilhac en profite pour reprendre la réflexion entamée dans l'introduction :

Indiana, c'est finalement un peu vous ? / En 1832, on me disait déjà qu'Indiana, c'était moi, mais je le réfutais ! J'étais dans l'âge où on écrit avec son instinct et où la réflexion ne nous sert qu'à nous confirmer dans nos tendances actuelles. Avec le recul, je reconnais que j'avais le même caractère passionné que mon héroïne ; je ne réalisais pas combien les amours exaltés avec Sandeau, Musset ou Chopin m'exposeraient au scandale. J'ai expérimenté le jugement de la société, mais grâce à l'écriture, j'ai conquis ma liberté<sup>142</sup>.

Bouilhac et Catel ne mentionnent ni Aurélien de Sèze ni Stéphane de Grandsagne, moins connus du grand public et cependant bien plus proches de Raymon que Sandeau, Musset ou Chopin, les trois piliers traditionnels de la biographie de George Sand telle qu'on la raconte en classe. Surtout, elle fait dire à George quelque-chose qu'elle démentait encore cette même année (en 1854, elle est en pleine rédaction d'*Histoire de ma vie*) : non, elle n'est pas Indiana. Par ailleurs, dans le sous-chapitre « En quête d'écriture », nous avons vu que l'héroïne, qui se soumet au Don Juan, n'était pas si résistante que cela. La bande dessinée conserve d'ailleurs le passage du livre où la femme abandonne son indépendance à Raymon : « C'est moi ton Indiana, ton esclave, que tu as rappelée de l'exil et qui est venue de trois mille lieues pour t'aimer et te servir<sup>143</sup>. »

Il est bien connu que les auteurs ont tendance à infuser une part d'eux-mêmes à tous leurs personnages, même les plus polémiques. André Maurois rapporte ce message écrit par Musset à son amante, après qu'il ait lu le passage du livre où Raymon entreprend un rapport avec Noun, mais en pensant à la maîtresse de celle-ci tout au long de l'acte : « Sand, quand tu l'écrivais, où donc l'avais-tu vue, cette scène terrible où Noun, à demi nue [...] Ce qu'éprouve Raymon, te le rappelais-tu<sup>144</sup> ? » D'ailleurs, la mère de Raymon tient à la fois de celle d'Aurélien de Sèze et de la grand-mère de George Sand : dans *Histoire de ma vie*, cette dernière raconte les derniers mots que lui a adressé Marie-Aurore de Saxe sur son lit de mort : « Tu perds ta meilleure amie<sup>145</sup>. » ; la mère de Raymon fait à ce dernier la même déclaration, dans des circonstances similaires<sup>146</sup>.

---

142. G. SAND, BOUILHAC, CATEL, *op. cit.*, p. 171.

143. *Ibid.*, p. 155.

144. A. MAUROIS, *op. cit.*, p. 199.

145. *Id.*, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, p. 485.

146. *Id.*, *Indiana*, *op. cit.*, p. 265.

Sand n'était elle-même pas un modèle de fidélité non plus, pas seulement par rapport à son mari, comme Indiana : elle « trompait » ses amants avec ses autres amants. De la même manière, Alfred de Musset, dans *La Confession d'un enfant du siècle*, ne s'est pas uniquement projeté dans la figure du sentimental Octave, mais également dans celle de son antithèse Desgenais, lequel reprend les propos exacts d'une lettre de l'auteur envoyée le 4 juin 1834 ; on peut en effet lire dans les notes de l'édition de Gérard Barrier qu'« il est sans doute trop expéditif de voir en Desgenais un simple portrait d'Alfred Tattet, l'ami fidèle de Musset<sup>147</sup>. »

Sand est à la fois Indiana, Raymon, mais aussi Ralph. Comme vu plus haut, ce dernier représente l'apprenti auteur en quête d'une voie authentique<sup>148</sup>.

Naginski confirme :

Le lecteur doit avant tout abandonner toute tentation de confondre Indiana avec George Sand et considérer que l'équilibre du récit repose sur trois personnages, à savoir Indiana, Ralph et Raymon<sup>149</sup>.

Cette confusion entraîne le risque, dans un premier temps, de mener à une lecture simpliste du roman et, dans un second temps, de présenter la romancière comme une victime.

### **3.4. Conclusion**

Une adaptation d'*Indiana*, sous la forme d'une médiation fidèle, était nécessaire pour assurer la survivance d'un récit, aujourd'hui largement éclipsé par les romans champêtres de son auteur, ainsi que par les biographies de celui-ci.

De manière générale, une adaptation plus figurative aurait été difficile à concevoir, le texte n'étant pas en lui-même particulièrement « visuel » : les artistes ont donc correctement accompli l'objectif louable qui était le leur, c'est à dire retransmettre efficacement une œuvre auprès d'un public large.

Si le projet socioculturel ayant pour but de remettre le roman de George Sand sur le devant de la scène a été pleinement atteint, le médium de la bande dessinée, pour sa part, n'a sans doute pas été totalement valorisé. En effet, celui-ci est à nouveau présenté comme

---

147. MUSSET, *op. cit.*, p. 337–338.

148. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 79–80.

149. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 96.

une alternative didactique à la lecture du roman, médium jouissant toujours aujourd'hui d'une hégémonie symbolique.

Une analyse du roman suivi de la bande dessinée nous a permis de dégager quelques différences de perception culturelle du roman entre la publication de celui-ci et sa transposition en bande dessinée.

Pour commencer, le mouvement esthétique. Les aspects réalistes du roman sont respectés en partie grâce au maintien de commentaires en discours indirects libres et l'ancrage des personnages dans des courants politiques. Comme maintes fois souligné, le roman possède de nombreux points communs avec *Madame Bovary*, dont la diégèse a été déplacée au XXI<sup>e</sup> siècle dans l'adaptation de Posy Simmonds. Une telle transposition serait tout à fait envisageable pour *Indiana*. Cependant, l'imitation néoclassique nécessitant une connaissance de l'hypotexte pour être comprise sans ambiguïté, elle doit presque obligatoirement être précédée d'adaptations plus fidèles.

Les aspects idéalistes, quant à eux, s'évanouissent quelque-peu en l'absence de représentation dessinée de la conclusion utopique, en faveur de la fin romantique mettant en scène le suicide des deux amants. La scène du début, qui rappelle *René*, a été conservée. Cette accentuation romantique, à l'image de l'adaptation de *Peer Gynt* évoquée plus haut, témoigne d'un point de vue contemporain sur le XIX<sup>e</sup> siècle assez particulier. La troncation de certaines réflexions de nature auctoriale, citées plus haut dans le chapitre, attestant à la fois de préoccupations d'ordre universelles et de la recherche d'une société idéale et absolue, contribue également à cet estompement de l'idéalisme. Cela rend compte du fait que cette particularité d'écriture de Sand est aussi mal reçue aujourd'hui que dans le passé.

L'absence de la conclusion affaiblit également la théorie de la quête d'écriture, la fin représentant originellement la conquête auctoriale d'un style littéraire authentique.

Au niveau de l'énonciation, le ton de conversation de l'ouvrage a disparu pour laisser place à une narration unilatérale, mais qui fait tout de même appel à l'interprétation du lecteur dans certains passages ironiques qui ont fait l'objet d'un transfert à partir de l'hypotexte. Le narrateur est devenu plus neutre en genre et a perdu de sa subjectivité et, par la même, de sa présence. Cette neutralité va de pair avec une modernisation d'un récit, dans une époque où les autrices ne doivent pas passer par une identité androgyne pour se faire entendre. Le maintien d'un commentaire narratif sur la fragilité des femmes créoles

crée toutefois une dissonance avec cette posture narrative modernisée. Finalement, les passages où le narrateur établissait ses distances avec Indiana ont été tronqués (mis à part le commentaire en question). Le narrateur n'est donc plus Ralph, ni un « auteur » androgyne au sens large, mais se fait passer dans l'album pour un porte-parole de Sand. Notons que si la narration est moins patriarcale, la bande dessinée maintient un double discours idéologique au niveau du récit, notamment parce que les relations homosociales entre les trois protagonistes masculins sont conservées.

S'agissant des personnages, nous pouvons dire que les artistes ont respecté la représentation originelle non-manichéenne de ceux-ci. En effet, Ralph est à la fois misogyne (*fig. 17*) et appréciable, tandis qu'Indiana conserve son double discours résistant (avec son mari) et servile (envers Raymon). Toutefois, le séducteur semble un peu moins nuancé de fait d'une représentation graphique proche de la caricature. L'association explicite entre Indiana et Sand accentue cette simplification ; cette vision des choses empêche en effet toute possibilité à Sand de comprendre Raymon, qui devient dès lors mauvais gratuitement et sans espoir de rédemption. Finalement, dans cette transposition, Ralph, tout en conservant ses caractéristiques romantiques, ne peut plus prétendre au rôle de héros de principal ; ceci pour deux raisons : d'une part, l'absence de conclusion, qui le mettait à l'honneur, d'autre part, la narration neutre qui ne permet plus l'identification avec lui.

Cette association, en outre, rend compte d'une difficulté persistante à lire les romans sandiens pour eux-mêmes, c'est-à-dire dans une perspective barthienne plutôt que sainte-beuvienne. Cela révèle aussi que, malgré l'écart entre les deux œuvres, on situe toujours le texte dans une logique romantique. Celle-ci se définit, selon Claude Millet, comme une « logique d'estompement des frontières entre l'intime et le public, entre les hommes et leurs œuvres, entre la vie et l'art. Elle marque l'importance que les romantiques donnaient au fait d'appartenir à une génération, au fait d'être les “enfants du siècle”<sup>150</sup> ».

Comme nous l'avons vu, la quatrième de couverture insiste sur l'aspect « féministe » du texte. En 1978, Haig relevait déjà une relecture militante du récit :

Si alors la portée d'Indiana est surtout d'être une œuvre de combat et d'engagement personnel, faut-il quitter carrément le plan de l'esthétique, au risque de retomber dans la trop exploitée et trop romancée « vie de Lélia » ? [...] Sous cet angle, on pourrait

---

150. Cl. MILLET, *L'esthétique romantique – Une anthologie*, Paris, Pocket, 1994, p. 8.

alléguer qu'*Indiana* (mais aussi *Valentine*, *Lélia*) connaît un regain de faveur sous l'impulsion de l'actualité, c'est-à-dire grâce aux divers mouvements de libération de la femme. [...] Leur intérêt se réduirait à celui d'un plaidoyer, le « j'accuse » de la malmariée romantique<sup>151</sup>.

En 1999, cela semble toujours d'actualité, comme l'affirme Naginski :

On assiste depuis quelques années à une évolution sensible des théories critiques féministes qui sont passées de l'approche « androcentrique » à une approche « gynocentrique » des textes<sup>152</sup>.

Lucienne Frappier-Mazur estime pourtant que les textes sandiens (mise à part *Mademoiselle La Quintinie*) ne sont pas des romans à thèse :

On oublie trop souvent que les romans de Sand sont des récits de l'« ordre présent nuancé ». Ils associent à une peinture sans illusions un espoir de progrès dont l'optimisme doit concourir au plaisir de la lecture. Aucune de ces options ne réunit les conditions du roman à thèse<sup>153</sup> [...]

Cette nouvelle présentation du récit ne prend pourtant pas en compte le passage le plus féministe du roman, à savoir la lettre où Indiana reproche à Raymon et aux hommes leur tyrannie, a été coupé et dénaturé. Et si les passages de rébellion envers son mari sont, eux, maintenus (*fig. 18*), ceux-ci ne témoignent pas autant d'une évolution de la pensée de l'héroïne, de l'acquisition d'une nouvelle voix acquise après de nombreux sacrifices. Autrement dit, ils ne sont pas aussi significatifs. La conclusion idéalisée, selon l'avis de certaines chercheuses, est également à lire comme une prise de position féministe ; elle a pourtant été enlevée. En vérité, la relecture gynocentrée présente le risque de passer à côté des intentions premières de l'auteure, laquelle, dans *Indiana* comme dans *Valentine* « laisse entrevoir la complicité qui la lie aux personnages féminins mais exprime ses propres aspirations intellectuelles à travers les personnages masculins<sup>154</sup>.»

Pour finir, l'insistance sur le « désir », ainsi que la mention de Jules Sandeau, Chopin et Musset (à la place d'Aurélien de Sèze ou de Stéphane de Grandsagne) dans

---

151. St. HAIG, *op. cit.*, p.

152. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 21.

153. Lucienne FRAPPIER-MAZUR, « George Sand et le roman à thèse : autour de *Mademoiselle La Quintinie* », É. BORDAS (dir.), *op. cit.*, p. 15.

154. I. NAGINSKI, *op. cit.*, p. 102.

l'introduction et l'épilogue, témoignent d'une certaine nécessité pour les éditeurs et les artistes de répondre à l'horizon d'attente du public.

## Conclusion générale

Dans ce mémoire, nous avons analysé la représentation de la vie de George Sand à travers les bandes dessinées *Le Dernier visiteur de George Sand*, *George Sand : Ma vie à Nohant* et *George Sand : fille du siècle*. Nous avons ensuite examiné l'adaptation en bande dessinée du roman *Indiana* par Bouilhac et Catel.

Le premier chapitre nous a permis de comprendre l'évolution de la perception de George Sand et de ses œuvres à travers le temps. Cette partie était divisée en deux sous-points : figuration et réception. Au sein du premier, nous avons vu que George Sand, à son époque, était fréquemment appelée par le nom de ses héroïnes, en particulier Lélia, Valentine et Indiana qui proviennent de romans évoquant un certain mal du siècle au féminin. Dans le roman de Balzac comme dans celui de Musset, les avatars de la femme, Brigitte Pierson et Camille Maupin, apparaissent divinisées et romantiques. L'autrice tentera d'échapper à cette vision, notamment par la création du personnage de Thérèse Jacques, une artiste indépendante et pragmatique. Nous avons conclu cette partie par la présentation de la première « bande dessinée » (roman en estampes) figurant George Sand. Dans le second sous-point, nous avons découvert que si la romancière avait été canonisée en tant que « romancière du terroir » grâce à ses romans champêtres, son prestige symbolique s'était presque aussitôt évanoui après sa mort. Aujourd'hui, cependant, certaines chercheuses estiment que l'autrice commence à être « recanonisée » pour ses romans « féministes », en particulier ceux cités ci-dessus.

Dans le deuxième chapitre, nous avons vu que le champ de la bande dessinée, situé au « troisième tournant » de son évolution, s'ouvrait vers d'autres domaines artistiques. Cela passe notamment par la création de nouveaux genres, en particulier la biographie. Ce « décroisement » implique aussi la reconnaissance du médium par le biais de structures de valorisation associées aux champs de la littérature et des arts visuels. Nous avons également évoqué *La Nouvelle Bande dessinée* dont les membres non officiels cherchent à promouvoir l'autonomie du médium.

Après ces explications théoriques, nous avons examiné les bandes dessinées biographiques de George Sand. Une analyse séquentielle nous a mené aux constats suivants. Premièrement, les images sont subordonnées au récit ; deuxièmement, les

artistes, désirant laisser la parole à la romancière, affichent une posture neutre et humble, contraire à l'éthos des acteurs de *La Nouvelle bande dessinée* ; troisièmement, le rythme soutenu et les transitions rapides révèlent une nécessité d'efficacité narrative, plutôt que de l'installation d'une ambiance intimiste. Ce dernier point s'applique particulièrement au *Dernier visiteur de George Sand* et un peu moins à *George Sand : fille du siècle* qui comprend beaucoup d'illustrations muettes donnant l'impression d'allonger le temps. Tout ceci peut s'expliquer, en premier lieu, du fait du caractère didactique de ces œuvres ; en deuxième lieu, par les délais serrés généralement imposés aux bédésistes. En troisième lieu, deux de ces bandes dessinées proviennent de commandes, ce qui ne permet pas une réelle autonomie par rapport aux sources utilisées.

Concernant la représentation de George Sand, celle-ci a évolué depuis le XIX<sup>e</sup> siècle ; la femme apparaît moins mystifiée et idéalisée que dans ses figurations des années 1830 et permet même l'identification du lectorat dans une certaine mesure. Les symboles, comme la tenue orientalisante et le cigare, apparaissent toujours, mais focalisent moins l'attention. Si la femme de lettres conserve des aspects romantiques et mélancoliques, elle ne figure plus uniquement comme une *Lélia* souffrant du mal du siècle : elle est énergétique, optimiste et volontaire. Cette représentation provient notamment de la mise en avant d'*Histoire de ma vie*, dans laquelle l'autrice se montre modeste et proche de ses lecteurs.

Le dernier chapitre était consacré à l'étude d'une adaptation en bande dessinée d'*Indiana*. Après un passage théorique dans lequel nous avons défini le concept d'adaptation en tentant d'évacuer certains préjugés classicistes, nous avons recontextualisé et analysé le roman ; finalement, nous avons essayé de comprendre la façon dont les valeurs de notre société actuelle ont influencé sa relecture en récit graphique. En effet, bien que la transposition soit assez fidèle, nous constatons une évolution des mentalités : d'une part, l'album reflète une vision plus « gynocentrée » du roman. En effet, la voix narrative est moins androgyne et patriarcale ; Ralph n'apparaît plus comme le héros véritable de l'histoire ni comme potentiel narrateur ; George Sand est identifiée explicitement et exclusivement à Indiana ; finalement, la quatrième de couverture insiste sur la fibre « féministe » du récit. D'autre part, la narration est plus unilatérale et moins subjective. Tous ces éléments reflètent une tendance actuelle à assimiler certains livres de l'autrice à des romans à thèses, ce qui entraîne fatalement un

risque de passer à côté d'innovations esthétiques, pourtant tout aussi dignes d'analyse, semblant barrer la route aux idéaux défendus.

Nous pouvons ajouter que, malgré l'évolution des mentalités, la conclusion « idéaliste » d'*Indiana* semble toujours susciter l'incompréhension, voir le rejet. En effet, celle-ci a été supprimée dans le récit séquentiel. Pour certaines chercheuses, ce mode d'écriture s'assimile pourtant davantage à une stratégie politique et symbolique de prise de parole singulière que comme la manifestation d'une perception naïve du monde. Ce point de vue ne s'est donc pas encore popularisé.

L'album présente une introduction et un épilogue mettant en scène George Sand discutant du roman avec deux de ses amants (Jules Sandeau et Alexandre Manceau) ; cela atteste à la fois d'un souci didactique et d'une volonté, inconsciente ou non, de répondre à l'horizon d'attente d'un public habitué à associer Sand à ses aventures amoureuses.

De ces trois chapitres nous pouvons encore tirer quelques remarques plus générales.

Tout d'abord il semble il y avoir une dissonance entre les recherches académiques, où l'on étudie de plus en plus les composantes intrinsèques des textes, et les médias généraux au sein desquels la vie de Sand est toujours bien plus représentée que les œuvres. Nous pouvons sans doute expliquer en partie ce phénomène par le manque de représentation des œuvres sandiennes en classe.

Malgré tout, les bandes dessinées de notre corpus rendent compte d'une curiosité progressive du public vis-à-vis de textes moins connus que les romans champêtres, auxquels l'œuvre sandienne, en dépit de son extrême abondance, est généralement réduite. Cette observation corrobore la théorie de *recanonisation féministe* évoquée par Naomi Schor et Martine Reid.

Afin de répondre aux objectifs de notre étude, un dernier mot se doit d'être dit au sujet des stratégies adaptatives mises en place par les auteurs des albums analysés. Concernant la transposition partielle d'*Histoire de ma vie*, nous avons noté l'usage d'un narrataire actorialisé, à travers Ursule et Corambé, permettant de reproduire le ton de connivence du roman. Catel et Bouilhac, pour leur part, ont reproduit l'ironie sandienne en jouant sur des paradoxes entre le texte et l'images dans certaines cases du récit.

En écrivant ce mémoire, j'ai été surprise du peu d'articles évoquant les bandes dessinées représentant des auteurs romantiques. La figuration de Sand dans le roman de Jules Sandeau, *Marianna*, ne semble pas avoir été beaucoup étudiée non plus. Avec cette

modeste contribution, j'espère avoir suscité une certaine curiosité envers ce corpus qui mériterait d'être investi en profondeur dans le futur.

## ***Bibliographie***

### **Bibliographie primaire**

BALZAC, Honoré (de), *Béatrix*, Paris, Garnier Frères, 1962.

BISCHOFF, Léonie, *Anaïs Nin : sur la mer de mensonges*, Bruxelles, Casterman, 2020, coll. « Romans graphiques ».

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. 4, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

IBSEN, Henrik, CARRION, Antoine, *Peer Gynt. Acte I*, Paris, Soleil, 2021, coll. « Métamorphose ».

JACQUES, Philippe, CASANAVE, Daniel, *Flaubert, la dernière ligne*, Condorcet/Montreuil, Les rêveurs, 2009.

JAGODZINSKI, Bernard, CASANAVE, Daniel, *Verlaine, une saison en enfer*, Condorcet/Montreuil, Les rêveurs, 2008, coll. « On verra bien... ».

MADAME DE LA FAYETTE, BOUILHAC, CATEL, *La Princesse de Clèves*, Paris, Dargaud, 2019.

MUSSET, Alfred (de), *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Folio classique ».

POPÉSIE, ROBERT, Maïté, *À l'école des Lettres*, Paris, Dargaud, 2023, coll. « Mâtin ! ».

RODOLPHE, MARC-RENIER, *Le dernier visiteur de George Sand*, Paris, Éditions du patrimoine, 2006.

SAND, Goerge, MUSSET, Alfred (de), DECORI, Félix, *Correspondance de George Sand et d'Alfred de Musset*, Bruxelles, E. Deman, 1904,

SAND, George, *Lélia*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Folio classique ».

SAND, George, *Histoire de ma vie*, éd. Brigitte Diaz, Paris, LGF, 2004, coll. « Classiques de poche ».

SAND, George, *Indiana*, éd. Béatrice Didier, Paris, Gallimard, 2020, coll. « Folio classique ».

SAND, GEORGE, BOUILHAC, CATEL, *Indiana*, Paris, Dargaud, 2023.

SANDEAU, Jules, *Marianna*, Paris, Charpentier, 1883 (via Gallica).

TUOT, Noël, CASANAVE, Daniel, *Baudelaire*, Condorcet/Montreuil, Les rêveurs, 2008, coll. « On verra bien... ».

VIDAL, Séverine, CONSIGNY, Kim, *George Sand, fille du siècle*, Paris, Delcourt, 2021, coll. « Encrages ».

VAN DEN HEUVEL, Chantal, JACQMIN, Nina, *George Sand, ma vie à Nohant*, Grenoble, Glénat, 2021.

VANDERMEULEN, David, CASANAVE, Daniel, *Percy Shelley*, t. I, Bruxelles, Lombard, 2012.

VANDERMEULEN, David, CASANAVE, Daniel, *Nerval, l'inconsolé*, Bruxelles, Casterman, 2017.

YSLAIRE, *Mademoiselle Baudelaire*, Marcinelle, Dupuis, 2021.

### **Bibliographie secondaire**

BAETENS, Jan, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », dans *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 16, 2009.

BAETENS, Jan, « L'adaptation, une stratégie d'écrivain ? », dans Benoît MITAINE, David ROCHE, Isabelle SCHMITT-PITOT (dir.), *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 41–59.

BAETENS, Jan, *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020.

BENJAMIN, Elizabeth, « Sartre and the biographical bande dessinée », *Studies in Comics*, vol. ix, 2018, p. 107–126.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, AURAIX-JONCHÈRE, Pascale (dir.), *Dictionnaire de George Sand*, Paris, Honoré Champion, 2015

BERTHOU, Benoît, dans Benoît MITAINE, David ROCHE, Isabelle SCHMITT-PITOT (dir.), *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 61–79.

BIDEAUX, Kévin, « Queer Futures, Violet Futures: Queer Modernity Symbolism of Violet in West Culture », dans Albana MUCO, Filippo CHERUBINI, *Colour and Colorimetry. Multidisciplinary Contributions*, 2023, vol. XVIII, Milan, 2023, 192–199.

BLOCH-DANO, Evelynne, *Le dernier amour de George Sand*, Paris, LGF, 2013, coll. « Le livre de poche ».

BOLTANSKI, Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. I, n° 1, 1975, p. 37–59.

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. LXII, 1986, p. 69–72.

BOUTIN, Aimée, « Indiana aux pays des hommes : narration et désir dans le roman de George Sand », BORDAS, É. (dir.), *George Sand, écritures et représentations*, Paris, Eurédit, 2004, p. 123–133.

DAYEZ, Hugues (entretiens), *La Nouvelle Bande Dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2004.

DECORI, Félix, *Correspondance de George Sand et d'Alfred de Musset*, Bruxelles, E. Deman, 1904.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Une “bande dessinée” autobiographique d'Alfred de Musset », *Littératures*, n° 78, 2018, 95–107.

DOZO, Björn-Olav, « Ambivalence de l'éthylisme. Représentations des figures d'auteurs alcoolisés dans la "nouvelle bande dessinée francophone" », in *CONTEXTE*, n°6, 2009 [En ligne] (consulté le 3 août 2023).

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *George Sand et le roman à thèse : autour de Mademoiselle La Quintinie*, BORDAS, Éric (dir.), *George Sand, écritures et représentations*, Paris, Eurédit, 2004, p. 15.

GARAPON, Robert, « La couleur romantique dans les contes de Maupassant », *Annales de Normandie* 3, n° 2, 1953, p. 187–92.

GENDREL, Bernard, *Le réalisme idéaliste de George Sand*, dans Damien ZANONE (dir.), *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 39–47.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982, coll. « Poétique ».

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée 2, Bande dessinée et narration*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, coll. « Formes sémiotiques ».

GROENSTEEN, Thierry, « roman graphique », dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, 2012 [en ligne], <https://www.citebd.org/neuvieme-art/roman-graphique> (consulté le 20 juillet 2024).

GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2017.

GROENSTEEN, Thierry, « Biographies of Famous Painters in Comics: What Becomes of the Paintings? », *ImageText*, n°9-2, 2017-18. En ligne : <https://imagetextjournal.com/biographies-of-famous-painters-in-comics-what-becomes-of-the-paintings/>.

GUILLERME, Lenaïg, *L'ironie chez George Sand : entre poétique et politique. « Indiana », « Mauprat », « Les Beaux Messieurs de Bois-Doré »*, Université Toulouse Jean Jaurès, 2020.

HAIG, Stirling, « La chambre circulaire d'Indiana », *Neophilologus*, vol. LXII, 1978, p. 505–512.

HAAKONSEN, Daniel, « Henrik Ibsen, dramaturge », *Romantisme* 14, n° 45, 1984, p. 115–123.

HARVEY, Cynthia, « Les règles du jeu au féminin. *Indiana* ou la conquête d'un espace de liberté », *Tangence*, n° 94, 2010, p. 11–22.

HOOG NAGINSKI, Isabelle, *George Sand. L'écriture ou la vie*, trad. DORMOY, Nadine, Paris, Honoré Champion, 1999, coll. « Romantisme et Modernités ».

LORUSSO, Silvia, « La misogynie littéraire. Le cas Sand », dans *La revue italienne d'études françaises*, vol. VII, 2017.

LOUCIF, Sabine et POWELL, David, « Bibliographie George Sand – 1990-1999. Les études sandiennes aujourd'hui : perspectives croisées », dans Éric Bordas (dir.), *George Sand, écritures et représentations*, Paris, Eurédit, 2004, p. 241–344.

LUBIN, Georges, « Dossier George Sand », dans *Romantisme* 6, n° 11, 1976, p. 86–93.

MARIÉTON, Paul, *Une histoire d'amour : George Sand et Alfred de Musset. Documents inédits*, Paris, G. Havard fils, 1897.

MAUROIS, André, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Hachette, 1952.

MCCLOUD, Scott, *L'Art invisible*, Paris, Delcourt, 2007.

MCCLOUD, Scott, *Faire de la bande dessinée*, Paris, Delcourt, 2007.

MILLET, Claude, *L'esthétique romantique – Une anthologie*, Paris, Pocket, 1994.

Benoît MITAINE, David ROCHE, Isabelle SCHMITT-PITOT (dir.), *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015

PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, (1998) 2003, coll. « Champs arts ».

PERROT, Michelle, *George Sand à Nohant. Une maison d'artistes*, Paris, Seuil, 2018, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle » [ebook].

RAMSAY, Raylene, « George Sand vue du XX<sup>e</sup> siècle », dans *Nottingham french studies*, vol. XXXIII, n°2, 1994, p. 21–28

REID, Martine, *George Sand*, Paris, Gallimard, 2013.

REID, Martine, *Post-scriptum : Naomi Schor, trente ans après*, dans Damien ZANONE (dir.), *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 449–457.

ROBERT, Laurent, C. r. de Jérôme MEIZOZ, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, 2011, dans *Lectures*, juin 2011, <http://journals.openedition.org/lectures/5897> (article consulté le 12 août 2024).

ROMERO MONTIEL, Andreina, *George Sand Dans La Fiction : Représentations Imaginaires d'un Personnage Littéraire*, Burnaby, Université Simon Fraser, 2008.

SAINT-AMAND, Denis, « La bande dessinée à l'aune de la littérature. Inspiration, récupération & distinction », C.r. de Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*,

Paris, Classiques Garnier, 2013, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », in *Acta Fabula*, vol. XVI, n° 3, 2015.

SAINT-AMAND, Denis, « Bande dessinée et poésie », dans *Acta Fabula*, 2019, <https://www.fabula.org/actualites/89328/poesie-et-bande-dessinee.html> (consulté le 13 mai 2024).

SCHOR, Naomi, « L'idéalisme dans le roman. Pour la recanonisation de Sand », dans Damien ZANONE (dir.), *George Sand et l'idéal. Une recherche en écriture*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 427–447.

STIÉNON, Valérie, « L'homme de lettres en personnage générique. La sociologie-fiction des "physiologies" », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe, Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Presses universitaires de Rennes, 2012, coll. « Interférences ».

STIÉNON, Valérie, « La vie littéraire au kaléidoscope des Physiologies », dans *Site de la Société des Études romantiques et dix-neuviémistes (SERD)*, n° 12, 2015.

VAILLANT, Alain, *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2007.

VIDAL, Séverine, *George Sand, l'indomptée*, Paris, Rageot, 2022.

Collectif, *Oubapo : Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle*, Paris, L'Association, 1997.

## Annexes

### Chapitre premier

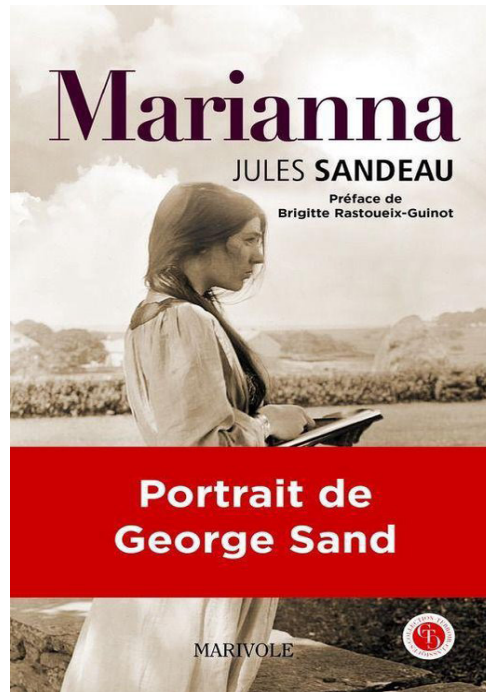


Fig. 1



Fig. 2

Dessins d'écrivains français au XIXe siècle, Maison de Balzac, préface de Claude PICHOIS, Paris, Les Presses artistiques, 1983.



Fig. 3

*Ibid.*

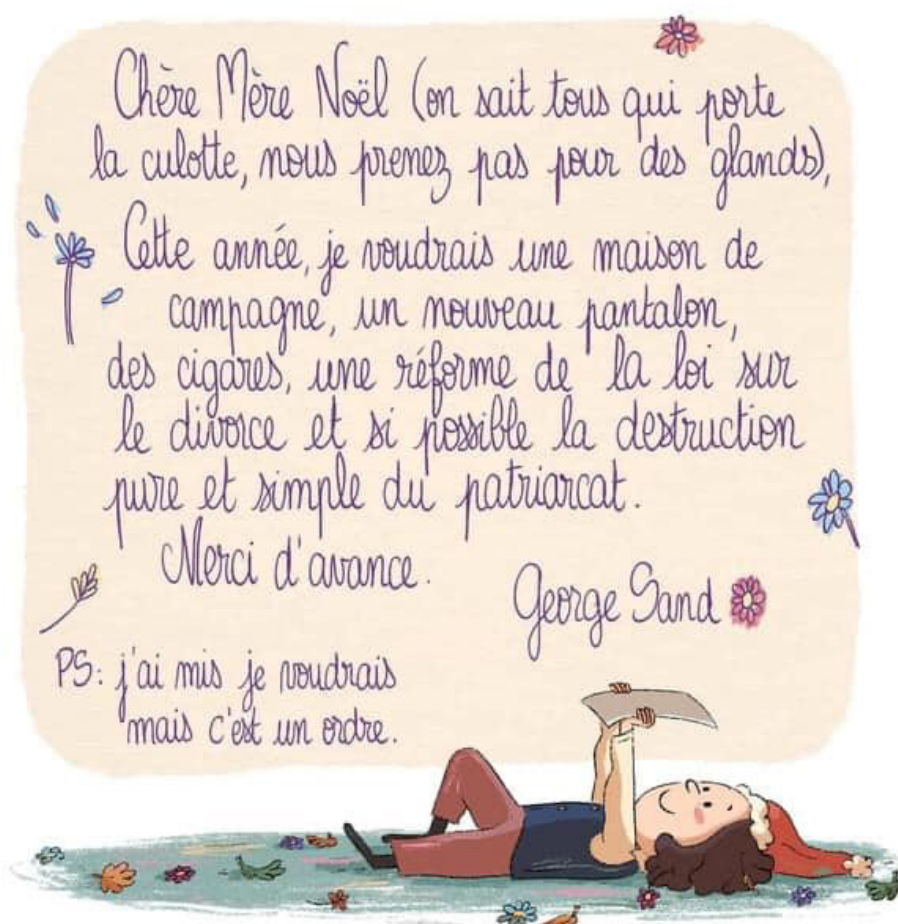


Fig. 4

## Chapitre II

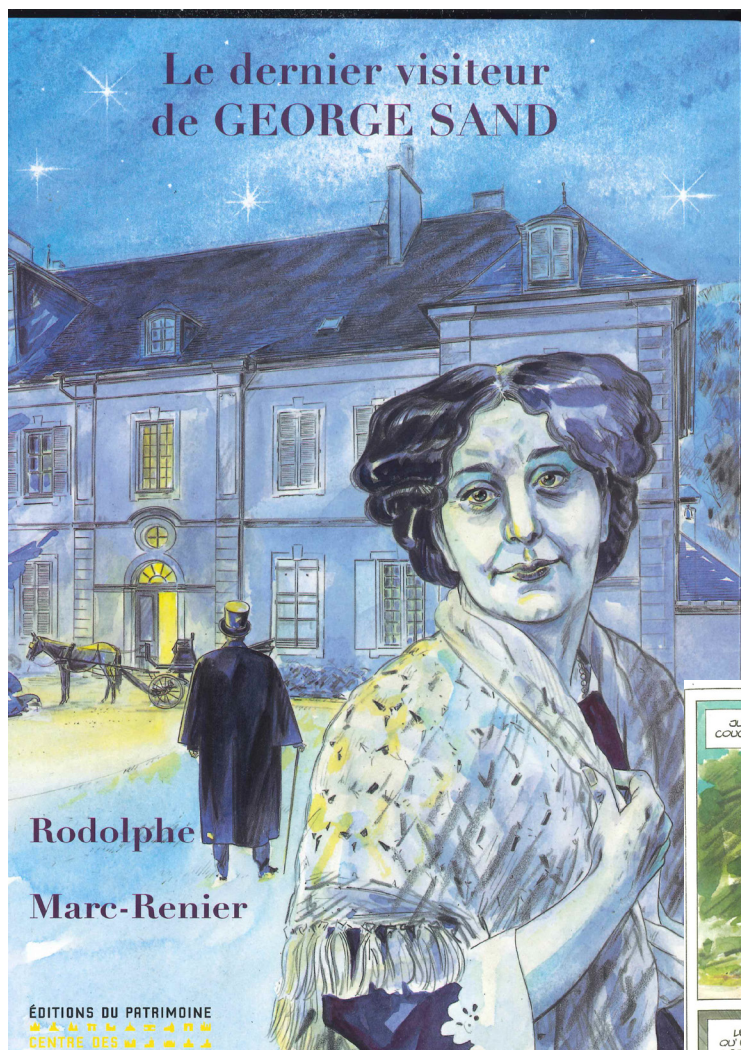


Fig. 1

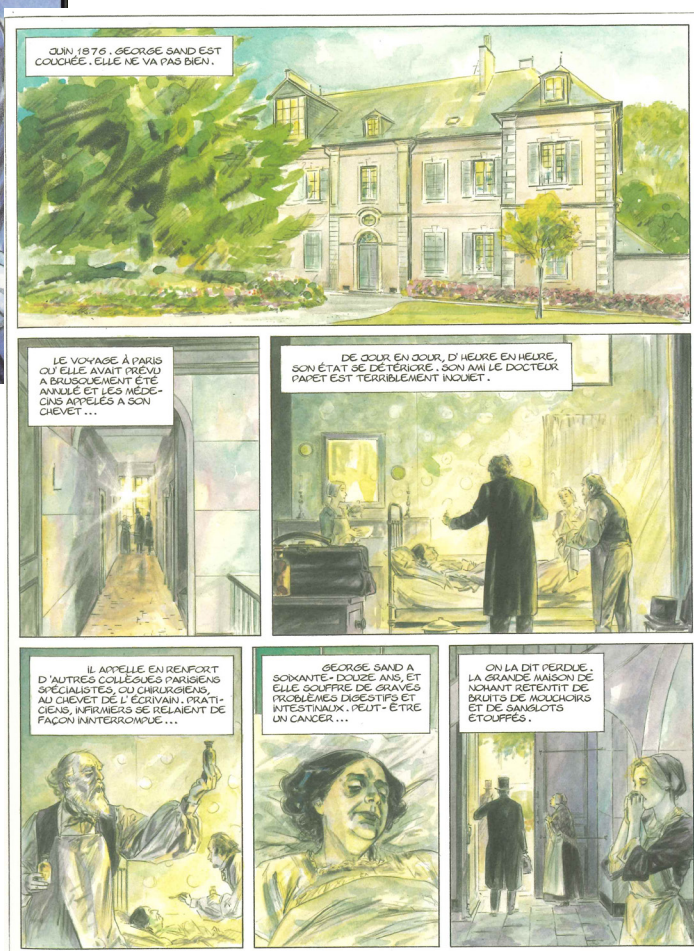


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

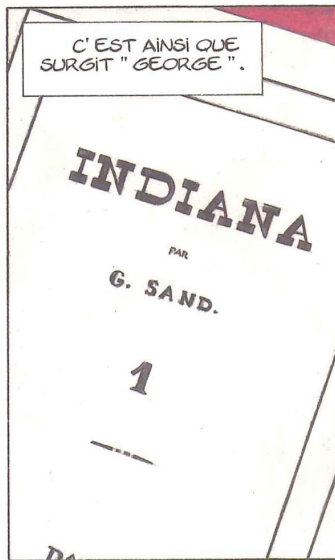


Fig. 5



Fig. 6

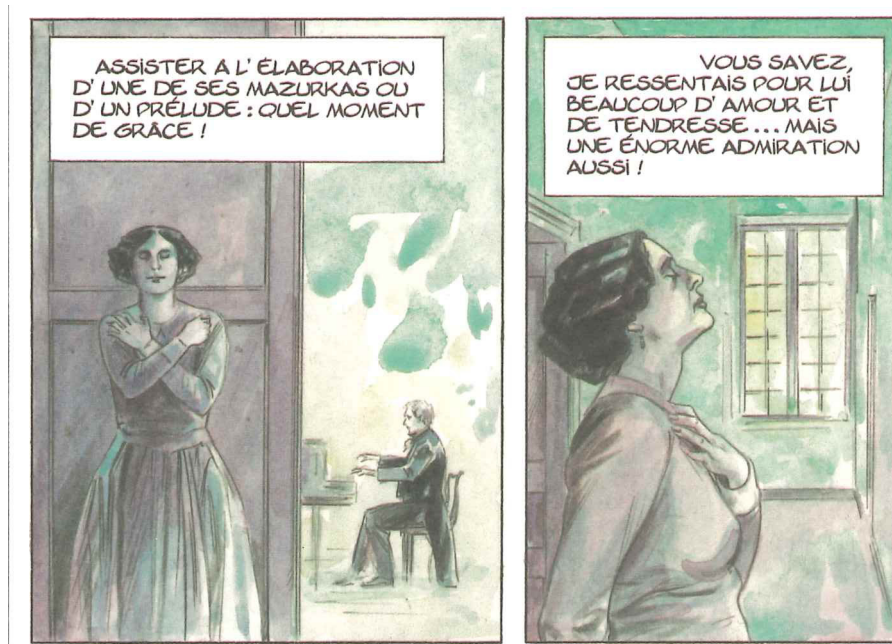


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

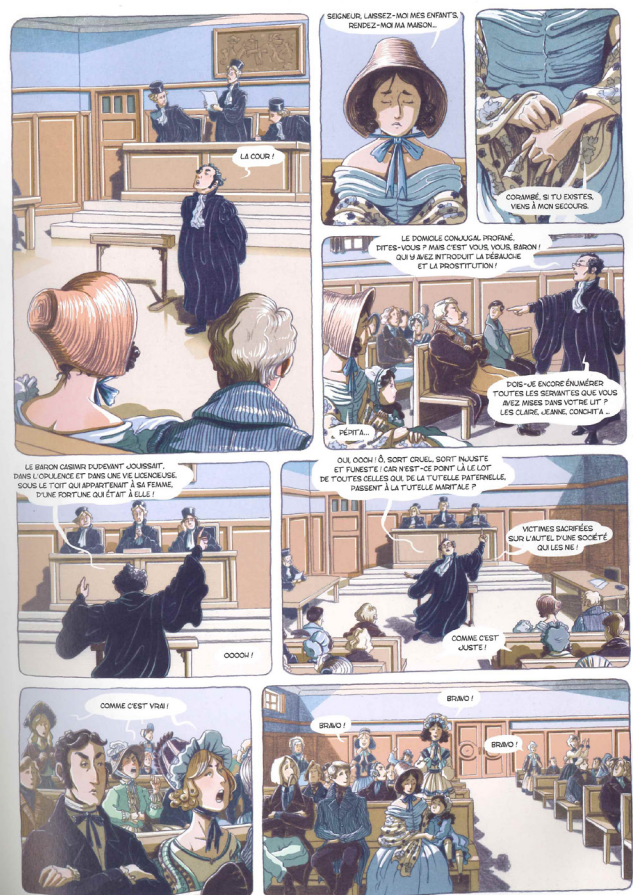
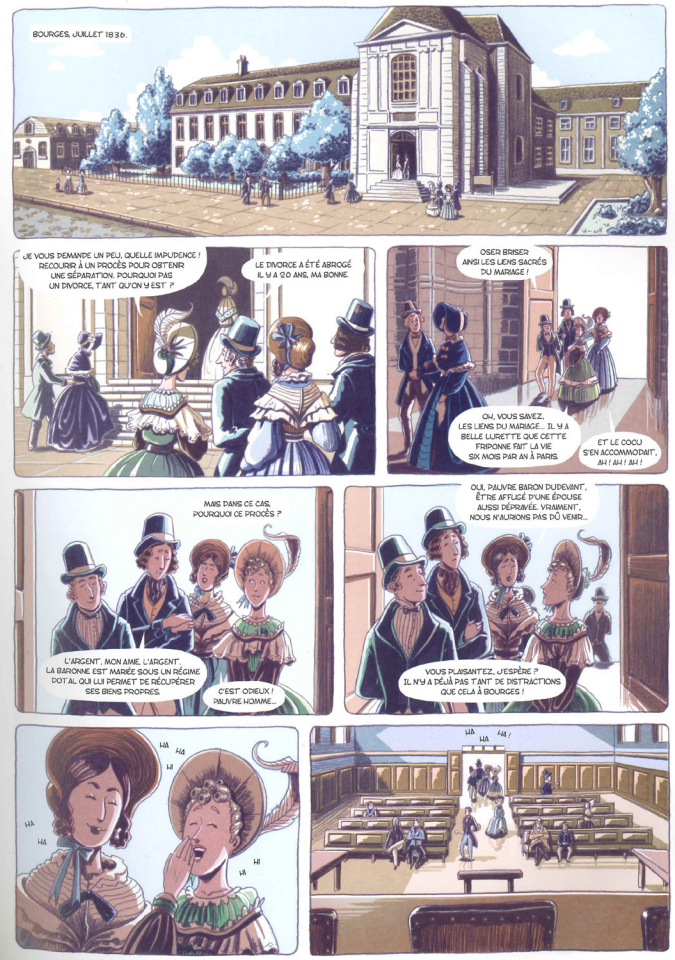
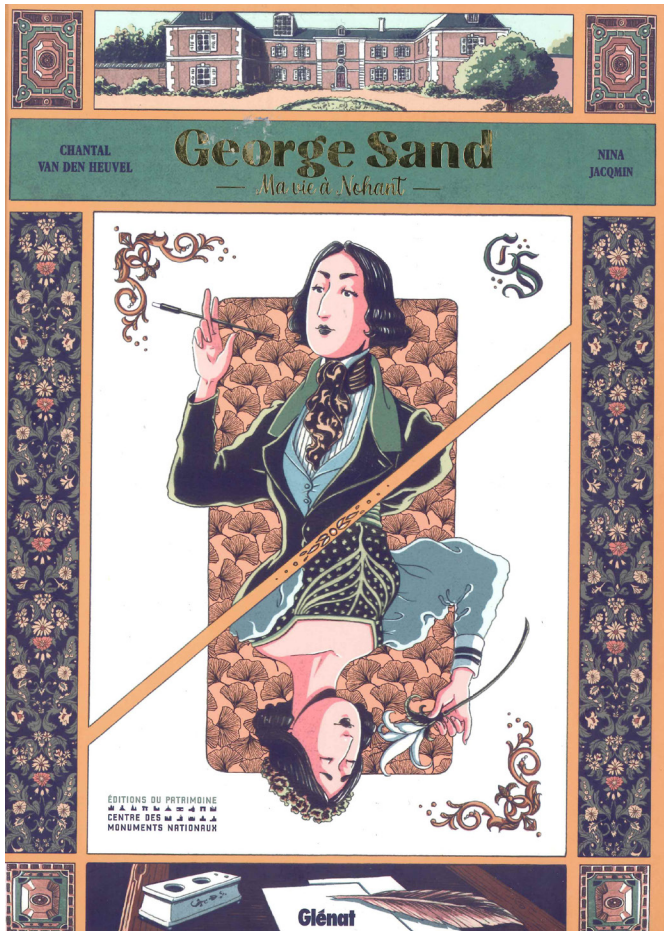


Fig. 12

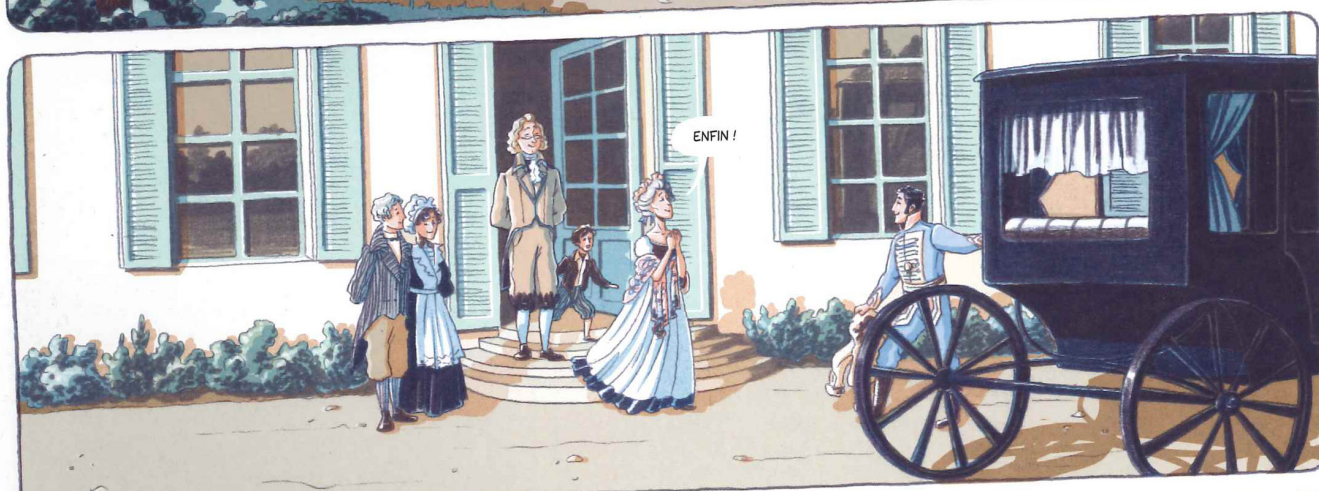
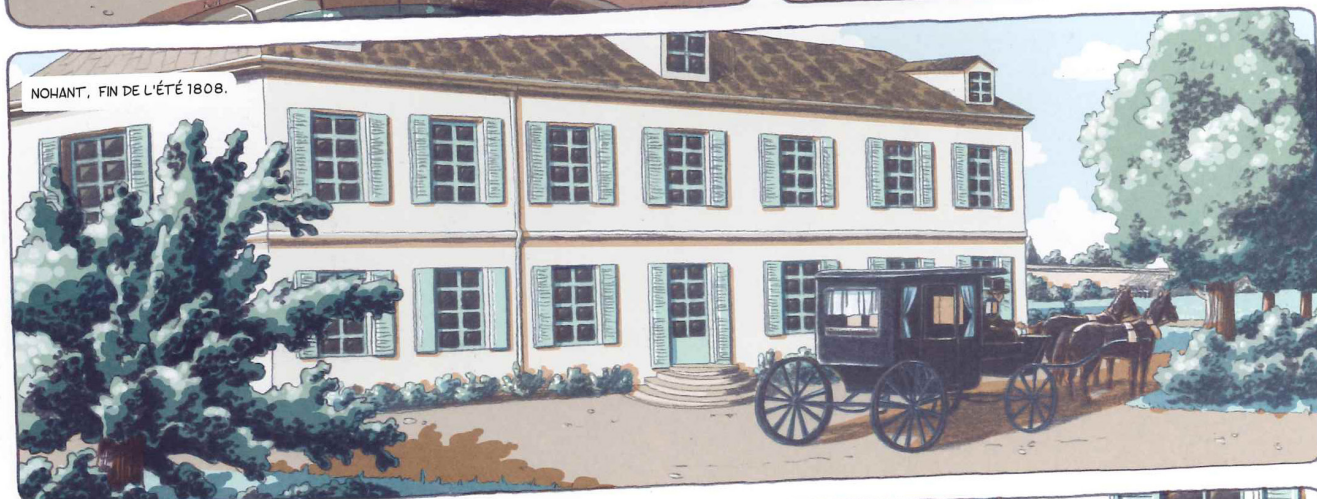
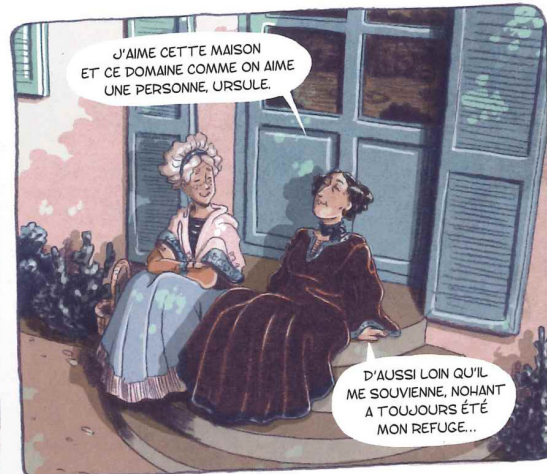


Fig. 13



Fig. 14

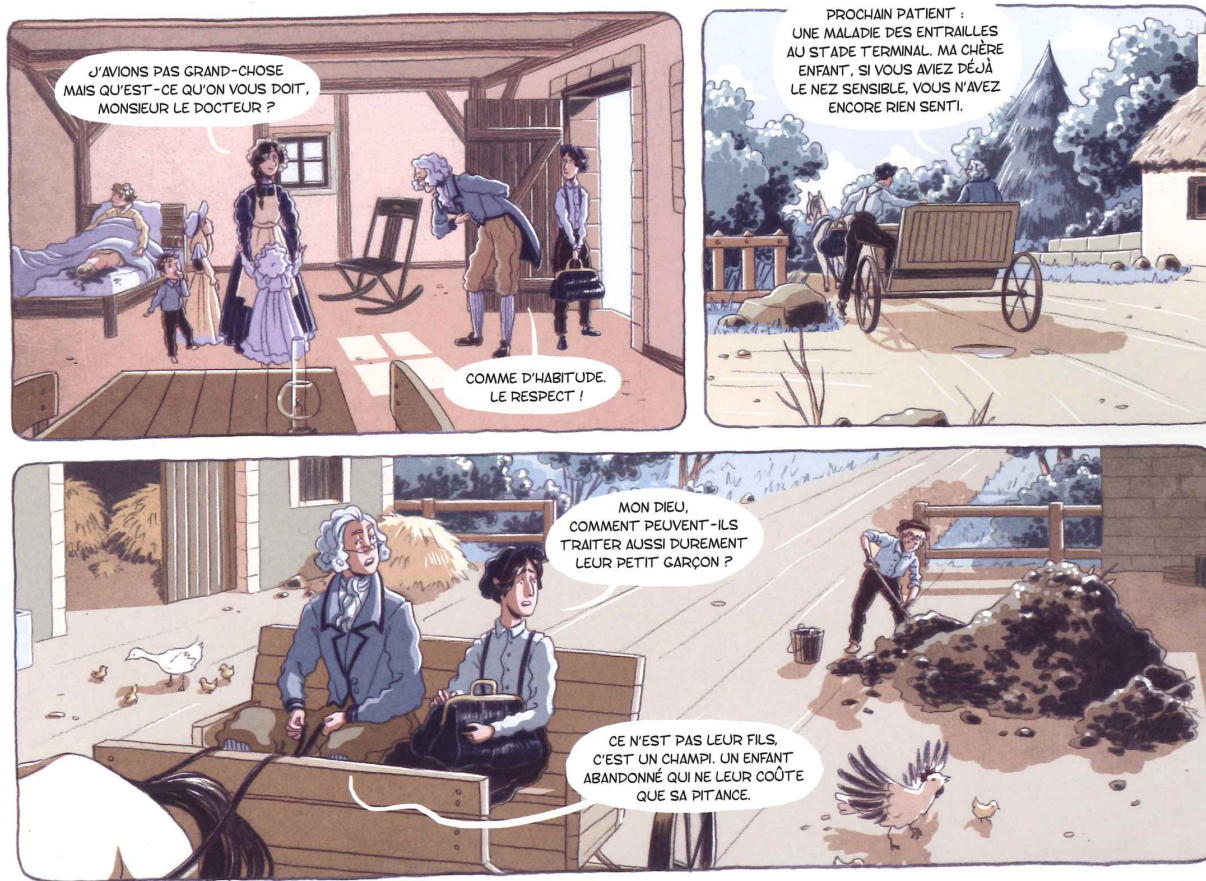


Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

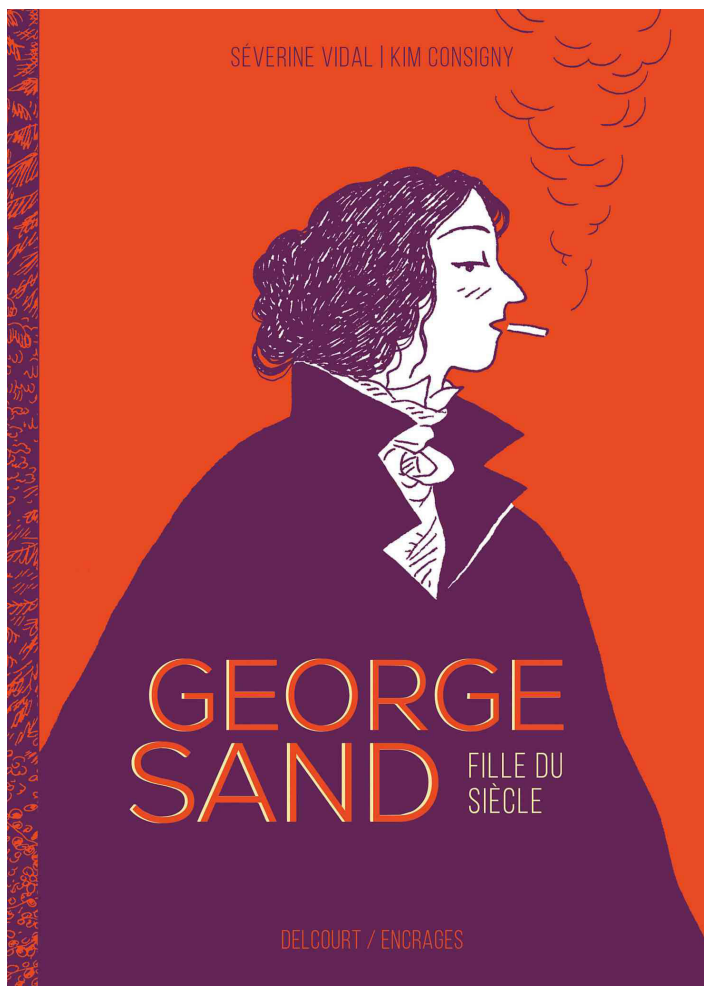


Fig. 18



« Ma grand-mère, s'apercevant de ma mélancolie, s'efforçait de me distraire par le travail. Elle me donnait mes leçons et se montrait beaucoup plus indulgente que ma mère pour mon écriture et pour la récitation de mes fables. Plus de réprimandes, plus de punitions. Elle en avait toujours été fort sobre, et, voulant se faire aimer, elle me donnait plus d'éloges, d'encouragements et de bonbons que de coutume. (...) Eh bien, le cœur de l'enfant est un petit monde déjà aussi bizarre et aussi inconséquent que celui de l'homme. Je trouvais ma grand-mère plus sévère et plus effrayante dans sa douceur que ma mère dans ses emportements (...). De ce moment, et cela dura bien longtemps après, je me sentis froide et réservée en sa présence. Ses caresses me gênaient et me donnaient envie de pleurer, parce qu'elles me rappelaient les étreintes plus passionnées de ma petite mère. »

*Histoire de ma vie.*

— extrait —  
George Sand

Fig. 19

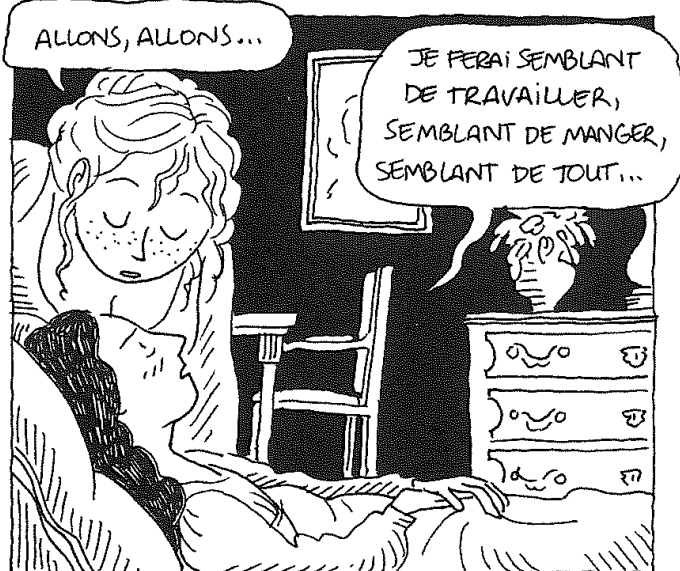


Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

Monte à toi, femme à l'œil sombre,  
Dont les funestes amours  
Ont ensveli dans l'ombre  
Mon printemps et mes beaux jours!

La nuit d'octobre,  
Clusset.



Fig. 26

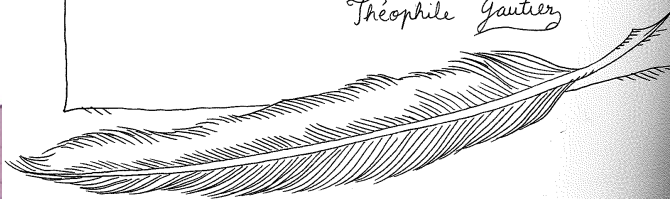
chime de façon à pouvoir dire un jour  
comme moi... j'ai souffert souvent, je  
me suis trompé quelquefois mais j'ai aimé.  
C'est moi qui ai vécu et non pas un être  
factice créé par mon orgueil.



Fig. 27

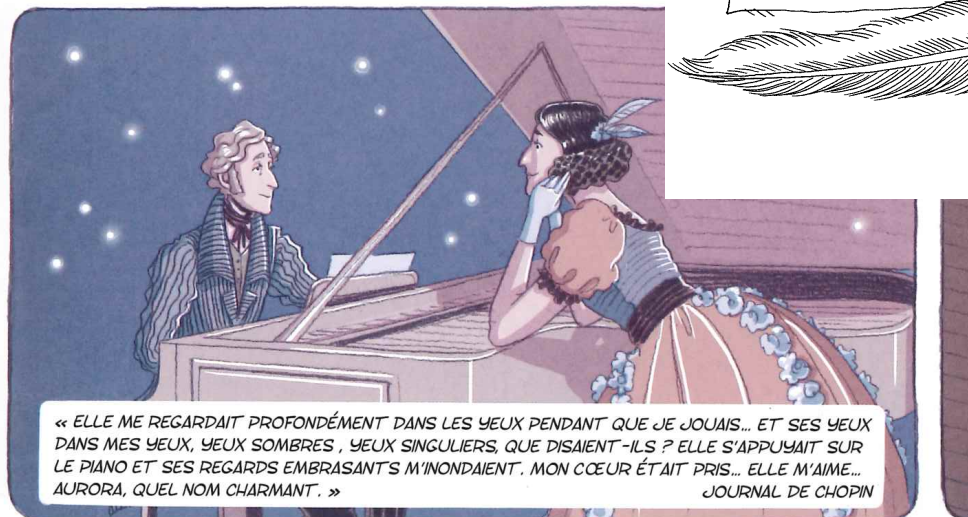
Ma chère Nini,  
Je suis arrivé à Nohant en bon état, et  
j'y ai reçu l'accueil le plus amical. Il y  
a Marchal et le petit Dumas. L'endroit est très  
solitaire quoique sur le bord de la route. La  
maison demi-château a bonne figure avec ses  
lièvres et ses vieilles murailles grises au milieu  
d'un vaste enclos, moitié parc, moitié jardin.  
Le tout assez négligé et juste au point où je  
l'aime. J'ai une grande chambre très commode  
avec un excellent lit, une toilette et tout ce qu'il  
faut. J'ai passé ma journée à regarder jouer aux  
boules et à me promener dans les allées dans un  
calme profond dont j'avais besoin, car j'étais  
encore fatigué de la fête. Madame Gond est la  
tranquillité même. Elle fume sa cigarette, la fume  
et parle peu, car elle travaille toutes les nuits  
jusqu'à trois ou quatre heures du matin et  
presqu'à midi, une heure, elle est comme une  
sommnambule puis elle commence à s'éveiller  
et vit des calembours de Dumas qu'elle ne  
comprend qu'après tout le monde.  
Il est impossible d'être meilleure femme et  
meilleur garçon à la fois.

Théophile Gautier



308

Fig. 28



« ELLE ME REGARDAIT PROFONDEMENT DANS LES YEUX PENDANT QUE JE JOUAI... ET SES YEUX  
DANS MES YEUX, YEUX SOMBRES, YEUX SINGULIERS, QUE DISAIENT-ILS ? ELLE S'APPUYAIT SUR  
LE PIANO ET SES REGARDS EMBRASANTS M'INONDAIENT. MON CŒUR ÉTAIT PRIS... ELLE M'AIME...  
AURORA, QUEL NOM CHARMANT. » JOURNAL DE CHOPIN

Fig. 30



Fig. 29

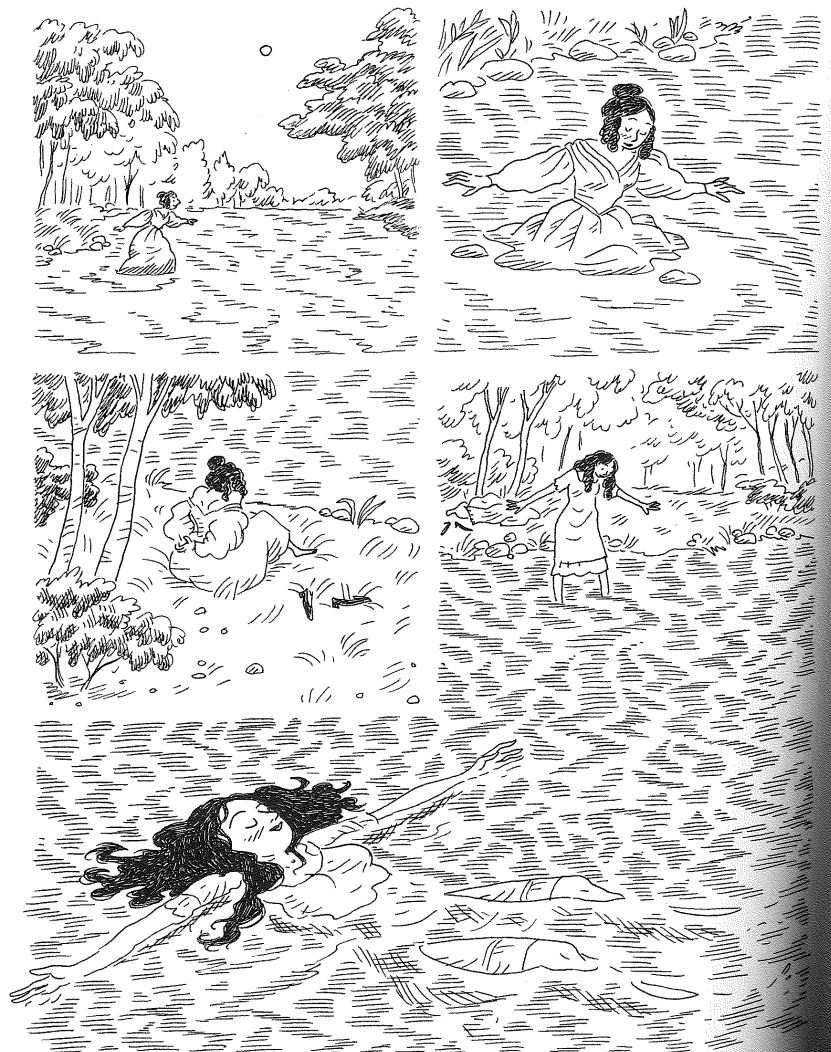


Fig. 31



Fig. 32



Mais je ne mourai pas, moi,  
sans avoir fait mon livre sur toi  
et sur moi... j'en jure par ma  
jeunesse et mon génie, il ne  
pourra sur ta tombe que  
des lys sans tache...  
La postérité répètera nos noms,  
comme ceux de ces amants  
immortels qui n'en ont plus qu'un  
à eux deux, comme Roméo et  
Juliette, comme Héloïse et Abélard.



On ne parlera  
jamais de l'un  
sans l'autre.



Je suis perdu,  
vois-tu, je suis noyé,  
inondé d'amour... Ils me  
disent que tu as un autre  
amant... J'en meurs, mais  
j'aime, j'aime, j'aime!  
Dis-moi que tu me donnes tes  
lèvres, tes dents, tes cheveux,  
tout cela, cette tête que j'ai eue,  
et que tu m'embrasses, toi,  
moi, Ô Dieu, quand j'y  
pense ma gorge se serre, mes  
yeux se troublent, mes genoux chancellent...  
Ô mon George, ma belle maîtresse,  
mon premier, mon dernier amour!



Tu m'aimes  
encore trop,  
il faut  
nous quitter.



Fig. 33

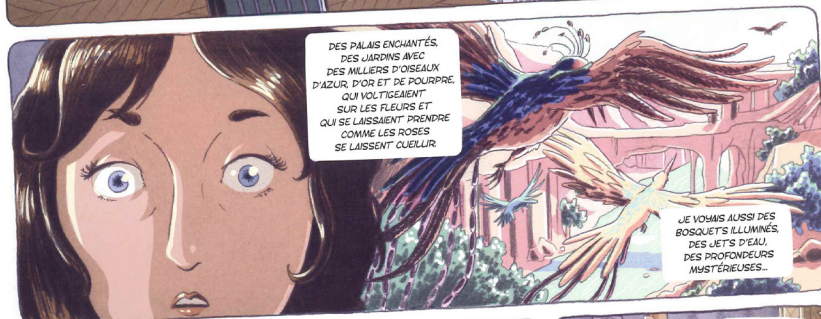
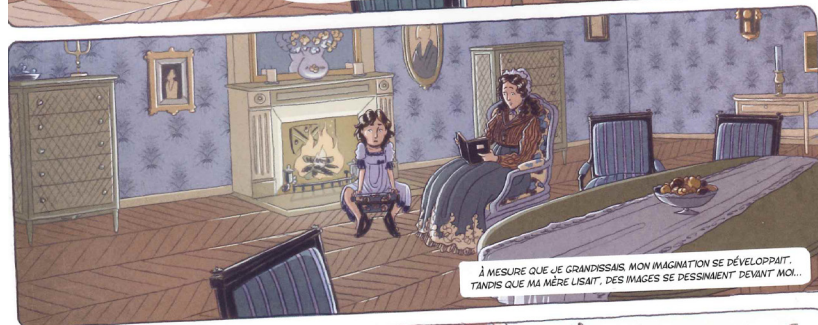
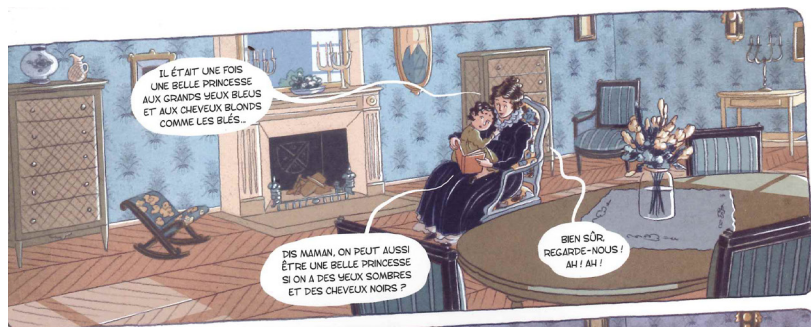


Fig. 34

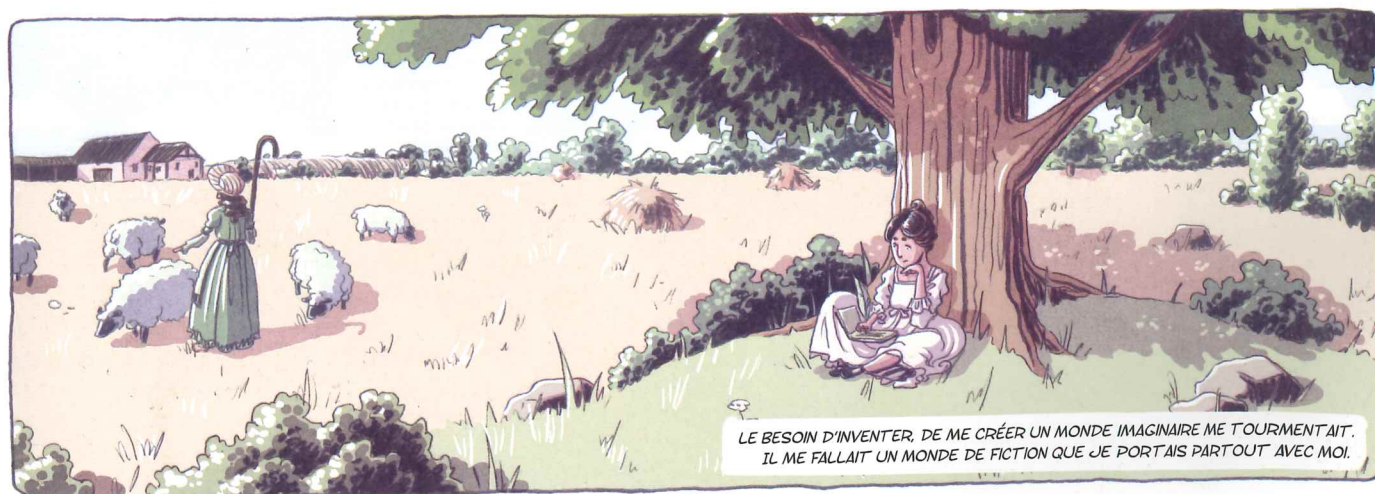


Fig. 35



Fig. 36

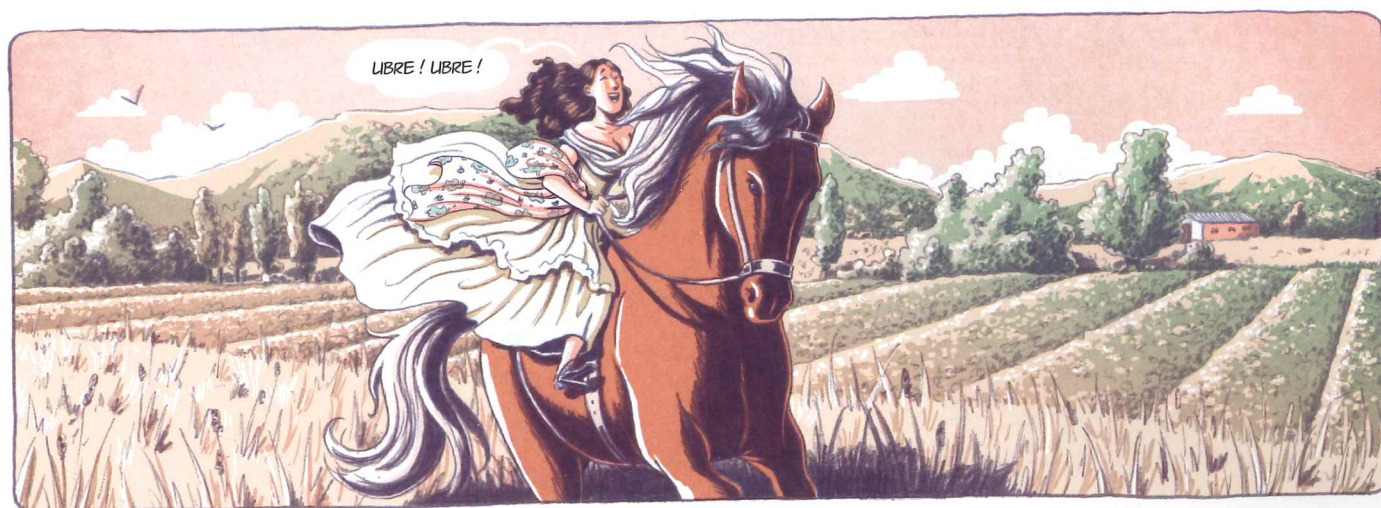


Fig. 37

### Chapitre III

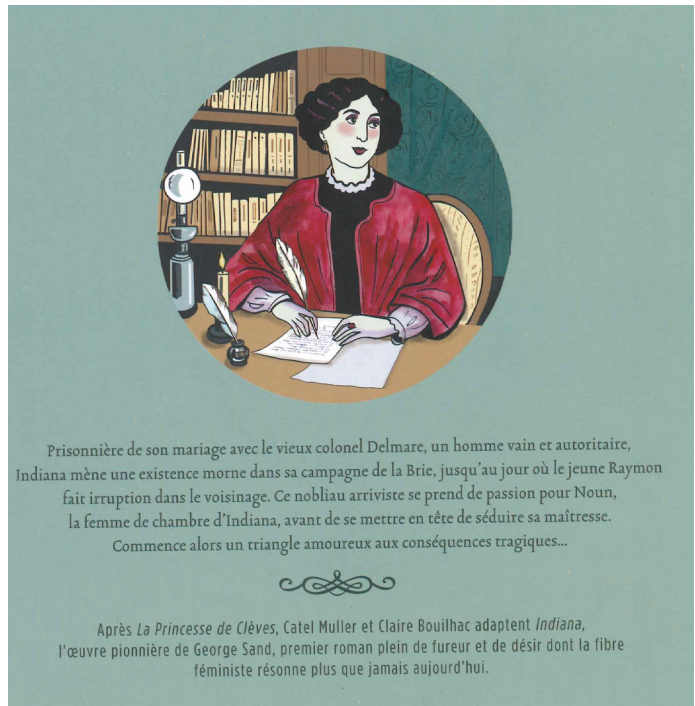
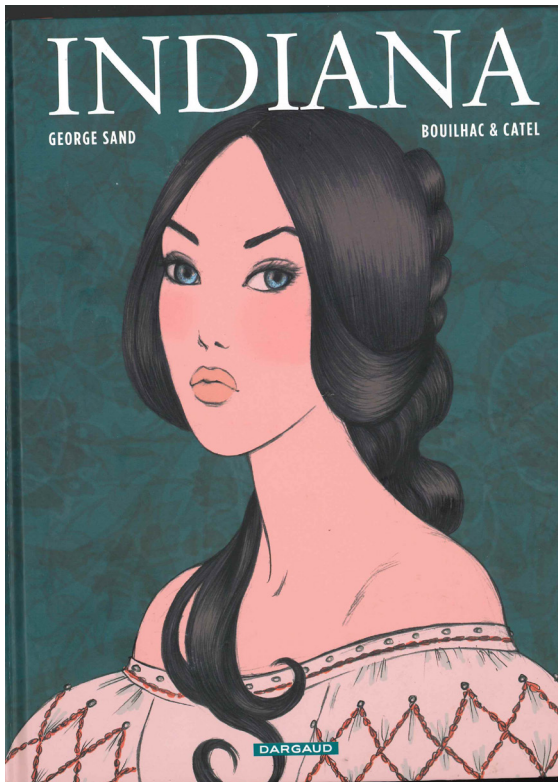


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

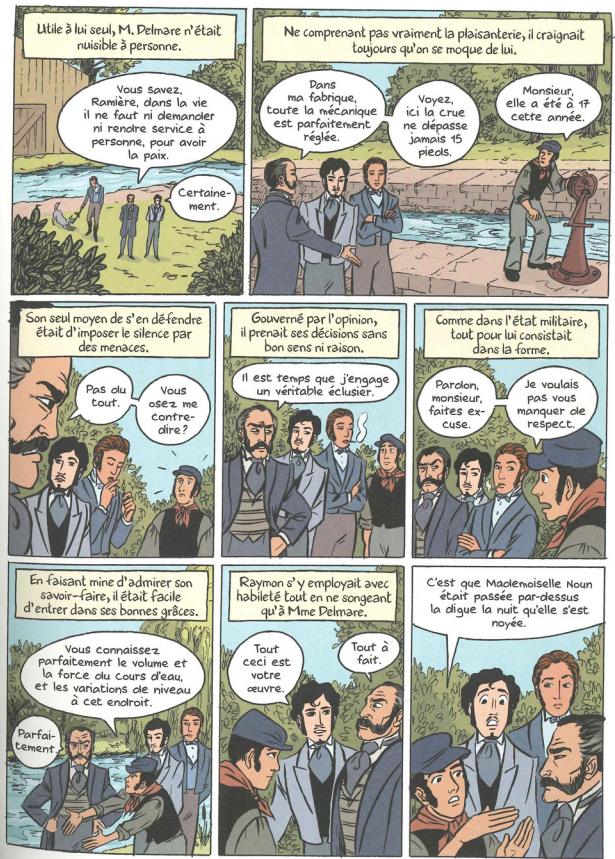


Fig. 10

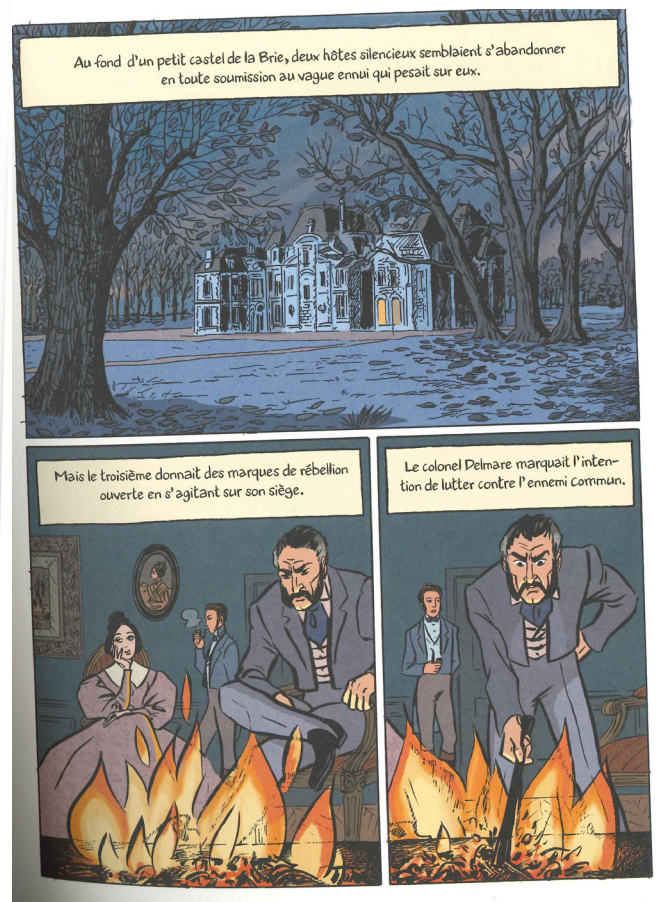


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



170

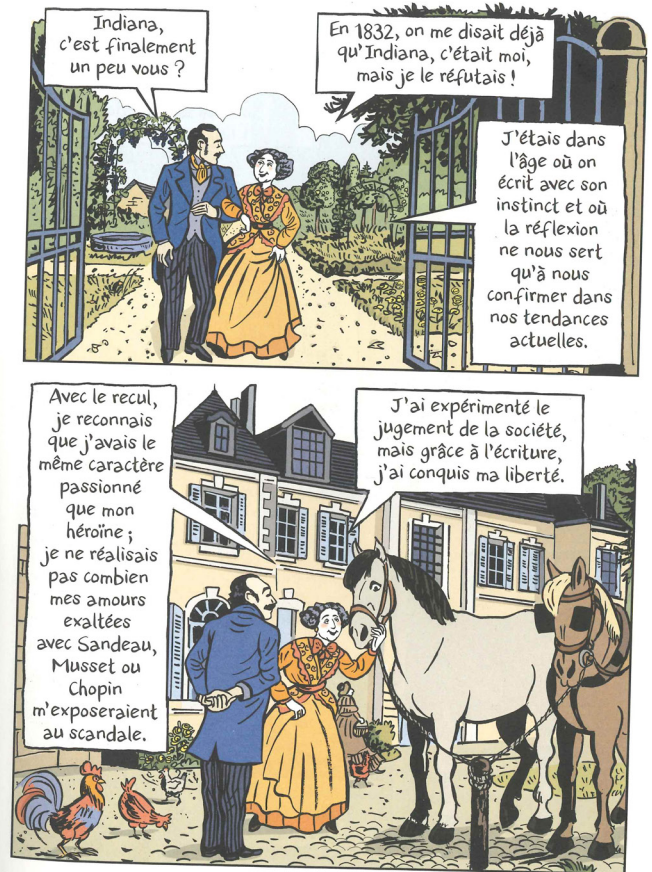


Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18