

Les Enfants du siècle : **Objets et accessoires d'une légende romantique**

Sylvain LEDDA
Université de Rouen-Normandie

Sorti en salles en 1999, *Les Enfants du siècle* relate les amours de George Sand et d'Alfred de Musset entre 1833 et 1835. Reconstitution historique autant que fresque romancée, le film accorde une grande place aux détails matériels et aux signifiants visuels qui arriment l'intrigue à son époque. Ces derniers permettent d'historiciser l'action dramatique et de construire autour des deux protagonistes une série d'images éloquentes. Ce choix est conforme au genre du film, un « *biopic* », dont l'intention est de raconter une vie ou à tout le moins une tranche de vie. Il s'agit en l'occurrence de faire renaître dans leur temps deux figures majeures du romantisme littéraire. L'attention portée aux accessoires, ordinaires et extraordinaires, fait dès lors partie de la démarche artistique de la réalisatrice, Diane Kurys, connue pour son sens de l'observation des mœurs (*Diabolo Menthe*, 1977), ou pour son goût pour la scrutation psychologique des sentiments (*Coup de foudre*, 1983). La vérité historique et sentimentale de l'intrigue repose ainsi en partie sur le traitement des objets et des accessoires, qui rendent palpable le mystère d'une passion amoureuse commuée en légende romantique. Entre alors en jeu une tension entre le mythe des amants de Venise et l'histoire littéraire proprement dite. Objets, accessoires, inscription des choses de la vie dans la scénographie d'ensemble permettent la matérialisation d'une histoire d'amour vécue dans les premières années de la monarchie de Juillet. Ils offrent des réponses à la question de l'identité des amants, soulevée par Charles Maurras dès 1902 :

Qui était-il ? Qui était-elle ? Qu'étaient-ils l'un pour l'autre ? Où les témoignages nouveaux ne répondent pas, il est facile d'évoquer d'autres témoins : les *Nuits*, *La Confession d'un enfant du siècle*, les *Lettres d'un voyageur*. Que ces livres parus sous le règne de Louis-Philippe soient un peu démodés, cela est possible. Je n'ai pas eu à me donner la peine de les relire. Dans ma province, de mon temps, c'est-à-dire entre 1875 et 1880, on ne quittait pas son collègue sans savoir tout cela par cœur¹.

Favorable à Sand, le film montre la violence du rapport entre hommes et femmes à partir de l'exemple des amants. Les accessoires construisent un réseau de signifiants passionnels/conflictuels autour de la représentation de la « guerre des sexes » qu'incarnent Sand et Musset. L'histoire d'amour éclaire la création littéraire à partir

¹ Charles Maurras, *Les Amants de Venise*, Paris, Flammarion 1953, p. VIII.

d'une série de schémas agonistiques, qu'affirme la présence de certains objets, détournés de leur fonction première ou utilisés de manière évidente. Dans quelle mesure le traitement des référents matériels et des objets produit-il un discours dramatique sur la littérature romantique et plus largement sur le statut auctorial des écrivains ? Un tel questionnement suppose dans un premier temps une scrutation minutieuse des plans et des séquences du film, qui aboutit à un constat : d'un point de vue strictement scientifique, le « *biopic* » repose sur de nombreux clichés, des lieux communs, voire quelques aberrations historiques. Or ce sont précisément ces éléments (que la critique a reprochés au film) qui fondent pour nous l'intérêt des objets et des accessoires : ces derniers produisent des lieux communs autour du romantisme, tel qu'un spectateur de 1999 peut considérer ce terme. Dans le cadre d'une réflexion sur le « Grand Bazar » d'images, d'artefacts et de représentations constitutif du XIX^e siècle, étudier la notion d'accessoire dans le cadre d'une reconstitution permet de comprendre les degrés de compréhension et de représentation du romantisme. Trois modalités de figuration de l'objet dans le film invitent non seulement à identifier précisément la fonction des objets et des accessoires, mais aussi à construire une représentation des écrivains romantiques. Trois régimes de représentation nourrissent la vision que la réalisatrice veut donner du romantisme : la fonction d'historicisation de l'objet, de l'accessoire ; sa fonction caractérisante ; sa fonction poétique enfin, celle qui permet, grâce à l'imagination, aux inventions de la réalisatrice, de construire l'*ethos*, le mythe ou la légende des amants de Venise.

Historiciser l'action

L'histoire d'Alfred et de George repose d'abord sur un aspect fondamental de leurs biographies respectives : le rôle dévolu aux lettres et aux livres, aux objets et aux accessoires qui les représentent : un cigare pour Sand, un carnet à croquis pour Musset. Ces deux accessoires servent de *leitmotive* visuels pendant une partie du film. *Les Enfants du siècle* ne décrit pas seulement des amours tourmentées, mais dressent le tableau de toute une époque marquée du sceau du désenchantement. Le rôle des accessoires et des objets quotidiens ou des choses insolites permet donc de reconstituer un moment donné de l'Histoire, dans lequel va s'inscrire l'aventure des protagonistes. Le fourmillement des objets, meubles, accessoires d'époque sert certes la reconstitution et « la couleur locale » du film, tendu entre Paris et Venise, mais il surdétermine la fièvre créatrice des artistes et la frénésie de leur relation.

Dès l'ouverture, l'attention est attirée sur l'objet qui inspire à la réalisatrice le titre de son film : un livre, dont la fabrication mécanique occupe tout le temps du générique. L'atelier typographique en pleine action suggère une autre source littéraire romantique bien connue, les premières pages d'*Illusions perdues*, qui décrivent les progrès et le fonctionnement des imprimeries en province et à Paris :

À l'époque où commence cette histoire, la presse de Stanhope et les rouleaux à distribuer l'encre ne fonctionnaient pas encore dans les petites imprimeries de province. Malgré la spécialité qui la met en rapport avec la typographie parisienne, Angoulême se servait toujours des presses en bois, auxquelles la langue est redevable du mot faire gémir la presse, maintenant sans application. L'imprimerie arriérée y employait encore les balles en cuir frottées d'encre, avec lesquelles l'un des pressiers tamponnait les caractères. Le plateau mobile où se place la *forme* pleine de lettres sur laquelle s'applique la feuille de

papier était encore en pierre et justifiait son nom de *marbre*. Les dévorantes presses mécaniques ont aujourd'hui si bien fait oublier ce mécanisme, auquel nous devons, malgré ses imperfections, les beaux livres des Elzevier, des Plantin, des Alde et des Didot, qu'il est nécessaire de mentionner les vieux outils auxquels Jérôme-Nicolas Séchard portait une superstitieuse affection ; car ils jouent leur rôle dans cette grande petite histoire².

La réalisatrice choisit, à l'instar de Balzac, d'ouvrir son œuvre sur les conditions matérielles de réalisation du livre, manière métonymique d'introduire ses personnages, deux écrivains. La composition et l'élaboration du produit par excellence de l'écrivain tiennent lieu de lever de rideau. Le rôle dévolu à l'objet-livre est ici doublement intéressant, puisqu'il permet au spectateur de se plonger dans une époque où l'industrie éditoriale est en pleine mutation, et de faire advenir *le* livre, l'une des sources du film, *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset, inspiré des amours avec Sand. Contenu et contenant se font ainsi écho grâce à la matérialité typographique de la composition exhibée au générique. Une série de gros plans sur les caractères, accompagnée des bruits de l'imprimerie, accorde au livre une place concrète dès l'ouverture du film. Placé sous le signe du récit emblématique d'une époque, le film situe son intrigue dans une perspective générationnelle, celle des « enfants du siècle ». La voix-off du narrateur (Musset/Magimel) au ton légèrement mélancolique, qui lit des passages parmi les plus célèbres du roman, accentue la dramatisation initiale.

Objet matriciel, la *Confession* de Musset fonctionne aussi comme une mise en abyme sur le plan structurel et émotionnel : le film illustrera les phrases que le spectateur peut lire en gros plan et entendre en voix-off ; il relatera l'histoire d'une jeunesse désenchantée, gangrenée par le mal du siècle, ou, comme l'écrit Esther Pinon, par « le mal du ciel », c'est-à-dire la perte de la foi, la dégradation de l'espérance et de toutes les choses saintes et sacrées – au premier rang desquelles, l'amour³. Pour signifier cette intention narrative, un gros plan sur George Sand en larmes feuilletant le livre dit de manière quasi mélodramatique que le récit de Musset n'est pas heureux et que toute l'époque ne l'est guère.

L'action proprement dite débute en 1832 dans la tourmente du choléra et des émeutes de juin 1832, qui font suite aux funérailles du général Lamarque. L'atmosphère est lourde, empreinte d'une forte tension dramatique. Plusieurs détails visuels (les mouchoirs autour de la bouche, les corps malades, par exemple) fixent le propos dans une morbidité ambiante, prolégomènes qui annoncent la dissection de la relation destructrice que vont vivre les amants. Après Balzac, l'intertexte littéraire (et cinématographique) semble ici *Le Hussard sur le toit* (Jean Giono 1951/Jean-Paul Rappeneau 1995), dont l'héroïne vient d'être incarnée par Juliette Binoche à l'écran. Quand débute l'intrigue proprement dite, une date insérée, « juin 1832 », indique que c'est peut-être le contenu du livre qui va être raconté, manière habile de signifier le caractère rétrospectif, et même biographique de l'histoire : « *all is true* », semble dire la réalisatrice, à commencer par la réalité de l'objet-livre fabriqué sous nos yeux.

L'ancrage historique permis par le roman de Musset est relayé par de très nombreux détails d'ameublement qui fixent nombre de repères sociologiques tout au long du film : l'ornement des appartements et des salons est conforme à l'époque à laquelle se déroule l'intrigue. Forte présence de meubles de style Restauration en acajou

² Balzac, *Illusions perdues*, éd. Patrick Berthier, Paris, Le Livre de Poche, 2006, p. 41. Voir également Patrick Berthier dir., *Balzac et l'imprimerie*, Paris, Imprimerie nationale, 1999.

³ Esther Pinon, *Le Mal du ciel, Musset et le sacré*, Paris, Honoré Champion, 2014, *passim*.

blond ou rouge : commodes, bonheurs du jour, bureaux, fauteuils de style Charles X. Sur le plan technique, l'utilisation de plans rapprochés permet d'identifier les accessoires d'époque, les vêtements et costumes associés à tel ou tel type de classe sociale. Le choix de ce type de plans et la relative rareté des cadrages larges met en outre l'accent sur le détail caractérisant qui participe de la couleur locale romantique et contribue à l'intimité psychologique. Tous les éléments matériels qui, sur le plan axiologique, surdéterminent l'appartenance des écrivains à telle catégorie sociale, sont également figurés, même de manière discrète. George Sand, entre Paris et Nohant, apparaît ainsi comme l'éternelle nomade, avec sa valise et ses enfants, ses différents logements, ses installations provisoires.

Centré sur l'histoire des amants de Venise, le film accorde un soin particulier aux accessoires qui gravitent autour de leurs costumes. Les objets dont ils se parent ou qu'ils tiennent occupent une place remarquable dans la succession des plans – c'est l'une des finalités des *biopics* que de faire entrer le spectateur dans l'intimité des hommes et des femmes grâce à la véracité de leur apparence, et l'on songe par exemple à la coiffure de Sylvie Testud, dans le film de Diane Kurys où l'actrice incarne Sagan. Dans le cas de Musset et de Sand, les accessoires et détails vestimentaires sont essentiels, à la fois pour les identifier et fixer leur légende. On notera d'emblée que le couple improbable, « union de la carpe et du lapin », se construit sur une série de contrastes. La couleur des vêtements tout d'abord. Alfred de Musset est figé dans une posture résolument dandy : canne, cravate, montre, broche à cravate, chapeau haut de forme. Christian Lacroix, créateur des costumes, imagine un Musset flamboyant, léonin, cintré dans des gilets jaunes d'or, des redingotes roses. Parfaitement frisé, tiré à quatre épingles, il incarne la jeunesse dorée et se détache visuellement du tableau de ses contemporains. Son frère, Paul, joué par Olivier Foubert, est vêtu de noir, de même que Saint-Beuve, Planche, et même Tattet. Musset se détache ainsi très nettement du drame en habits noirs que montre aussi le film. D'emblée, les accessoires qui le caractérisent le placent dans une situation ambivalente : il est à la fois à la pointe de la mode, mais aussi à la marge. Par exemple, ses vêtements flamboyants font contraste avec l'éducation bourgeoise qu'il a reçue, représentée par tous les signes mobiliers de l'appartement de sa mère. Les plans qui montrent la famille de Musset à table permettent de distinguer le jeune poète de sa famille. En vérité, cette représentation de Musset dans le film s'inscrit dans une tradition littéraire, fixée par Musset lui-même. D'abord Christian Lacroix s'est inspiré des propres croquis de Musset, mais aussi des détails des portraits de personnages des nouvelles, par exemple. Ce Musset éternellement jeune permet à Diane Kurys de montrer l'autre facette du lion, plus sauvage. Les détails visuels en font un être indomptable, potentiellement délirant.

Face à Musset, Sand est représentée (sans surprise) avec des costumes masculins, mal peignée et bien moins soignée que Musset. L'inversion des polarités sexuelles est ici tellement soulignée qu'elle est presque grotesque. Les détails matériels servent à inverser les identités sexuelles, moins pour de profondes raisons psychologiques que pour donner du relief aux caractères. Les teintes des vêtements de Sand sont plus sombres, et même plus rustiques, ce qui correspond au sérieux du personnage, femme engagée sans superfluités. Elle est armée d'un styilet, ressemble à une héroïne de roman de Dumas. Seuls ses pendants d'oreille, rappellent sa féminité, ainsi que ses peignes à cheveux. Elle est plus ténébreuse que Musset ; elle incarne le labeur, le côté terrien de la « bonne dame de Nohant ». D'un côté le feu et l'air, Musset nouveau Mercure ; de l'autre la terre, l'attention à la concrétude de la vie, le sens du travail acharné et du

devoir : Sand.

Si les accessoires de mode opposent les deux personnages et exhibent ostensiblement la fracture de leur psyché, des objets précis les rassemblent, les unissent, ou nourrissent visuellement leur passion. Il s'agit tout d'abord des livres, qui les entourent, qu'ils s'échangent, qu'ils touchent, qu'ils lisent, qui participent à l'érotisme de leur lien. Ils correspondent à leur profession et sont des marqueurs visuels de leur état. On notera que les deux écrivains n'ont ni les mêmes lectures, ni les mêmes pratiques de lecture. Le livre est l'espace de création, mais il est aussi montré comme lieu de polémique et d'esclandre. C'est par lui que le malheur ou la gloire arrivent. À plusieurs reprises, les personnages sont filmés en gros plan avec le livre près du visage – la fonction de « miroir d'un état d'âme » du livre est ici évidente.

Le papier joue aussi un rôle déterminant dans le film car il rappelle la fonction première des deux personnages : écrire, produire des chefs-d'œuvre de la littérature. C'est pourquoi dans la mise en place d'un schème transactionnel entre les deux amants, les papiers circulent, nombreux, et pas seulement sous la forme attendue des lettres ou de l'échange épistolaire propre à la relation Musset-Sand. Le papier est le véritable *leitmotiv* du film, traité comme un matériau ductile et audible. Aussi le trouve-t-on partout : sur les bureaux, par terre, dans la rue. Et sous toutes ses formes : feuillets, notes, partitions, cartes, feuille froissée, lisse, pages accumulées, isolées, etc. Plusieurs plans montrent dans le champ la présence de ces papiers pour rattacher la vie à la fiction en devenir. C'est sur une feuille de papier que s'ouvre le film (page du livre en train de se fabriquer) et c'est sur un sol jonché de feuilles mortes qu'il se referme, créant ainsi une sorte de chiasme poétique, souligné au dénouement par le lyrisme élégiaque du quatuor de Schumann. Après la séparation de Venise et l'épisode violent de la maladie successive des deux amants, les lettres se font plus présentes physiquement et permettent d'entrer dans les méandres de la passion. Elles sont aussi le moyen par lequel s'extériorise le processus créatif – la lettre de Sand lue à haute voix est désignée comme la source d'inspiration d'*On ne badine pas avec l'amour*.

Accessoires de mode, détails des costumes et des coiffures sont ainsi complétés par le rôle central des livres et du papier qui rappellent constamment au spectateur qu'il a sous les yeux des écrivains romantiques et donc, pour l'imaginaire collectif, des écrivains tourmentés.

Poésie, transgression, détournement

Pour suggérer le tourment et la violence des passions, les accessoires et les objets sont de précieux alliés, *a fortiori* quand on les détourne ou quand on ne leur assigne pas la fonction à laquelle ils sont *a priori* destinés. Le papier, par exemple, ne sert pas seulement à écrire des poèmes ou des romans, il devient un moyen de dire l'érotisme ou la violence. C'est pourquoi il est filmé de manière « épidermique », comme une peau. Musset écrit par exemple un poème sur le dos d'une courtisane qui lui sert de pupitre, dans une tenue des plus légères ; dans une autre scène, le papier devient une arme : Musset, dans un accès de colère, fait littéralement « bouffer » à Sand ce qu'elle a écrit pour l'étouffer. Diane Kurys utilise peu la technique de l'insert pour marquer la présence des lettres. Celles-ci sont le plus souvent intégrées à l'action, à la scène, et pour tout dire au corps des personnages. Objet de dramatisation de l'intrigue, les lettres construisent progressivement la dimension pathétique, voire tragique de la relation Musset-Sand. Elles permettent, grâce à l'imagination des scénaristes, de favoriser

l'émergence d'un quiproquo aux conséquences dévastatrices. Finalement, les lettres échangées entre Musset et Sand, telles qu'elles sont mises en scène dans le film à des fins pathétiques, permettent de réécrire l'histoire et de lui donner, au fond, une fin moins banale que celle de Musset et de Sand ont réellement vécue.

Sur un plan plus symbolique, les clés du film ne servent pas seulement à ouvrir les portes, elles sont détentrices des secrets et des interdits. Inutile d'insister sur la portée phallique des clés, qui ouvrent principalement les portes des chambres et les lieux dédiés aux amants. Dans cette perspective, on pourra apprécier le choix du détournement d'un masque vénitien dans la loge d'un théâtre, utilisé comme cache-sexe pour une courtisane dévêtue. Autre signe visuel qui participe de l'originalité aérienne du film, c'est la débauche de plumes portées par les femmes. Diane Kurys en fait un emploi à la fois esthétique et ironique, tout en respectant une certaine fidélité à la mode de 1830. Les plumes rappellent certes l'accessoire avec lequel on écrit, mais elles assimilent aussi les femmes à des volatiles, ce qui est d'ailleurs clairement suggérée par l'une des scènes les plus cocasses du film. La réversibilité des objets (la plume pour écrire, la plume pour se parer) contribue à l'effet d'étonnement voulu par la réalisatrice.

L'une des réussites du film réside dans la beauté des images servie par une utilisation constante des bougies, flambeaux, candélabres et tous les accessoires lampadophores. Ils sont très nombreux, comme si les personnages étaient précédés ou suivis par ces notations lumineuses, qui suggèrent le secret et l'incandescence de leur passion. Les très nombreux plans rapprochés du film, les gros plans également, sont éclairés par la lumière chaude des bougies et des chandelles, produisant un effet de proximité entre les affects des amants et les spectateurs. Il est intéressant de constater ici que Vilko Filac, le directeur de la photographie des *Enfants du siècle*, avait travaillé avant sur des films comme *Le Temps de gitans*, signant l'image des cinq premiers films d'Emir Kutsurika. Quant à Bernard Vézat qui dirige les décors, il est un fin connaisseur des films à costumes, des intrigues plongées dans des époques anciennes. La rencontre de ces deux talents explique pourquoi ce qui semble le plus réussi dans le film, c'est la beauté picturale des plans. À cet égard, on peut être sensible à l'influence de Delacroix sur les drapés des lits des amants. Le tableau *Le Lit défait* a dû servir de modèle ou d'inspiration aux lits défaits de Sand et de Musset dans leurs scènes les plus érotiques. Le souvenir de Friedrich nourrit aussi le caractère pictural des tableaux de Franchard, quand Sand et Musset sont seuls, de dos, et contemplant l'horizon. Enfin, plus concrètement, le travail d'atelier est mis en scène dans le film, pour illustrer le célèbre portrait de Sand après sa rupture avec Musset, quand elle sacrifie sa belle chevelure brune à son chagrin. Plus intéressant encore, dans le domaine de la peinture, le souci de fidélité à l'histoire de Musset : plusieurs plans filmés dans la maison des Musset dévoilent la présence du fameux tableau de Fortune Dufau (1815), qui représente Paul et Alfred enfants (exposé au Musée Carnavalet). Ainsi les toiles, qu'elles servent d'inspiration au décorateur ou soient présentes matériellement dans les scènes, offrent aussi un cadre poétique et romantique à l'histoire des amants. Si les objets et accessoires sont là pour enjoliver la réalité, pour lui donner des contours plus poétiques ou plus dramatiques, ils servent aussi de témoins, de passeurs. Les sentiments, les émotions de Sand et de Musset ont passé dans leurs œuvres ; les objets aussi leur survivent et permettent de recomposer leur histoire au cinéma, fût-elle plus belle sur l'écran blanc que dans les ténèbres de leur vie.

Conclusion

Quelques vers de *Namouna*, véritable spectacle poétique des objets et de choses de la vie, rappellent le rôle que revêtent les objets, pour celui qui les reçoit, qui les prend dans sa main ; ces vers invitent à une méditation sur la valeur affective qu'on leur prête, à laquelle Diane Kurys est très attentive dans son film :

Dans un objet aimé, qu'est-ce donc que l'on aime ?
Est-ce du taffetas ou du papier gommé ?
Est-ce un bracelet d'or, un peigne parfumé ?
Non – ce qu'on aime en vous, madame, c'est vous-même.
La parure est une arme, et le bonheur suprême,
Après qu'on a vaincu est d'avoir désarmé⁴.

En jouant avec le sens du mot « objet » et en érotisant l'énumération des petits atours féminins, Musset signale son attention aux détails qui font et défont les jeux sensuels et les délices d'amour. Ce ne sont pas là des accessoires d'écrivain à proprement parler, mais ce sont les éléments d'un univers où se déploie une dialectique propre à Musset : celle de l'objet comme fétiche, ayant une valeur emblématique dès lors qu'il a suscité le désir. Le premier mot de *Namouna* (« Sofa ») pose un cadre – au sens cinématographique du terme – c'est-à-dire la délimitation du champ visuel, les limites à l'intérieur desquelles il va dérouler l'action. Dans le film de Diane Kurys comme dans *Namouna*, les objets, les accessoires prolifèrent jusqu'à saturer les plans parfois, à l'instar de ce plan en plongée (27'), plan insolite qui montre une table jonchée de feuilles, de livres, d'accessoires d'écriture sur laquelle Alfred de Musset et George Sand se sont endormis après une intense nuit de travail sur le manuscrit d'*Une conspiration en 1537*, embryon de *Lorenzaccio*.

⁴ « Namouna », *Un spectacle dans un fauteuil*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, « Folio », 2018, p. 176-177.