

The legal passage examined in this article establishes that the sixteenth-century *bute* ‘tavern, public house’ from northern France can now join previously-noted derivatives of a relatively small stock of Gaulish words that were retained in Gallo-Romance, and evolved as elements in the French language. The Lille ordinances record a Gaulish-derived French word in written form before it is marginalized in dialect, patois and rural life, and this at a time of sixteenth-century economic and social movements when it has already been subject to a degree of pejoration. Continuing to add to the sum of Gaulish-derived words in the French of any era will be painstaking work. Yet the example of *buta* illustrates that nuggets of real importance are still to be found in the common legal parlance and prose of earlier centuries.

¹ Among the most useful (and methodologically sound) recent reference works are Xavier Delamarre (ed.), *Dictionnaire de la langue gauloise: une approche linguistique du vieux-celtique continental*, 2nd edn (Paris: Errance, 2003); Pierre-Yves Lambert, *La Langue gauloise: description linguistique, commentaire d'inscriptions choisies*, 2nd edn (Paris: Errance, 2003); Paul-Marie Duval (ed.), *Recueil des inscriptions gauloises*, 4 vols (Paris: CNRS, 1985–98). See also Karl-Horst Schmidt, *Die Komposition in gallischen Personennamen* (Tübingen: Max Niemeyer, 1957).

² See, among recent general works, Frederick H. H. Kortlandt, *Italo-Celtic Origins and Prehistoric Development of the Irish Language* (Amsterdam: Rodopi, 2007).

³ Walther von Wartburg et al (eds), *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 25 vols (Bonn: F. Klopp Verlag; most recently Basel: Zbinden, 1928–2002). All further references to this take the form *FEW*.

⁴ Raimund Karl, **butācos*, **uosos*, **geislos*, **ambaxtos*: Celtic Socio-economic Organization in the European Iron Age’, *Studia Celtica*, 40 (2006), 23–41 (p. 23).

⁵ *Dictionnaire de la langue gauloise*, p. 95, s.v. *buta*; *FEW*, I, p. 653, s.v. *buta*.

⁶ See the entry for *cabaret* in Paul Imbs (ed.), *Trésor de la langue française informatisé* < <http://atilf.atilf.fr/> > [last consulted 6 December 2012].

⁷ M. de la Fons de Méloçq, ‘Ordonnances pour les pauvres de Lille (1527–1556)’, *Bulletin du Comité de la langue, de l’histoire et des arts de la France*, 3 (1857), 700–10 (p. 704).

⁸ See William Rothwell et al (eds), *Anglo-Norman Dictionary*, 2nd edn, s.v. *bordel*, online at *The Anglo-Norman On-Line Hub* < www.anglo-norman.net > [last consulted 5 December 2012].

⁹ Charles Duclos et al (eds), *Dictionnaire de l’Académie française*, 4th edn (Paris: chez la veuve de Bernard Brunet, 1762), s.v. *bute*.

doi: 10.1093/frebuk/ktto06

L’INGÉNIEUSE ET FÉCONDE’ GEORGE SAND: LE REMANIEMENT
GOTHIQUE DE *CONSUELO* (1842) DANS *LA COMTESSE DE
RUDOLSTADT* (1843)
MARILYN MALLIA, University of Southampton

Si l’ingénieuse et féconde Anne Radcliffe se fût trouvée à la place du candide et maladroît narrateur de cette très véridique histoire, elle n’eût pas laissé échapper une si bonne occasion de vous promener, madame la lectrice, à travers les corridors, les trappes, les escaliers en spirale, les ténèbres et les souterrains pendant une demi-douzaine de beaux et attachants volumes [...].

Cette référence ouverte et narquoise de George Sand au modèle radcliffien se trouve dans *Consuelo* (1842), roman en diptyque que complète *La Comtesse de Rudolstadt* (1843).¹ Tout en renvoyant à l’épisode où l’héroïne éponyme s’égare dans le Château des Géants en Bohême, cette citation affiche une affiliation générique et intertextuelle (le roman gothique anglais à son apogée), fournissant une énigme qui demande à être percée. Le côté gothique de ce diptyque a été noté par des spécialistes du gothique et

des sandistes: Joëlle Prungnaud a commenté le rôle des demeures gothiques dans *Consuelo*; Isabelle Naginski a analysé comment Sand emploie le roman gothique dans *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* comme passerelle vers le roman initiatique romantique.² Le voyage de formation de Consuelo cependant, lu souvent par des spécialistes de Sand selon la logique du roman d'initiation de l'artiste,³ se rapproche beaucoup de l'itinéraire de l'héroïne gothique dans les romans d'Anne Radcliffe, surtout ses *Mysteries of Udolpho* (1794). Cet aspect du modèle gothique radcliffien, que Sand reprend explicitement en tant que sous-genre, est dédoublé dans *Consuelo*. De plus, l'itinéraire 'gothique' de ce roman est à son tour dédoublé dans sa suite, *La Comtesse de Rudolstadt*. La manière non moins 'ingénieuse et féconde' par laquelle Sand adopte et adapte le modèle gothique par ce double dédoublement constitue le sujet de cette étude.

Le modèle gothique radcliffien met en scène une héroïne adolescente et vertueuse dotée d'une vive sensibilité. Contrainte de quitter l'Arcadie de son enfance, elle est lancée dans des pérégrinations qui culminent dans un château gothique effrayant,⁴ où elle est emprisonnée et mise à l'épreuve. Le château d'Udolpho exemplifie toutes sortes de menaces patriarcales sur sa subjectivité féminine (la dépossession, le viol), qu'elle doit combattre ou esquiver. Au sein de cette demeure claustrale, l'héroïne Emily chemine sur un axe vertical: la descente nocturne par des escaliers (souvent en spirale) et l'égarément dans les souterrains du château (souvent en labyrinthe) évoquent l'exploration par l'héroïne de son inconscient. Sa fuite du château grâce à des sauveurs masculins, point culminant du périple gothique, donne lieu à ses déplacements externes dans des forêts et des altitudes sublimes, qui se terminent par le retour à l'Arcadie initiale et un mariage heureux.

Dans *Consuelo*, l'itinéraire de l'héroïne reprend ces éléments gothiques. Le cheminement vertical de Consuelo dans les passages souterrains du Château des Géants, quand elle décide de sauver Albert de Rudolstadt de sa claustration, constitue une véritable initiation. La fuite du château est également présente, tandis que la fin provisoire de *Consuelo* cristallise le dénouement gothique. Les noces de Consuelo avec le comte mourant, Albert de Rudolstadt, se passent dans le monde nocturne du château, ce qui conjoint les deux choix traditionnels ouverts à l'héroïne gothique: le mariage, récompense pour être ressortie des épreuves gothiques avec sa vertu intacte (Emily dans *The Mysteries of Udolpho*), ou la mort, le cas échéant (Antonia dans *The Monk* [1796] de Matthew Lewis).

Cependant, par le deuxième roman *La Comtesse de Rudolstadt*, Sand poursuit le périple de Consuelo au-delà du seuil radcliffien du mariage. *La Comtesse*, en reprenant et dédoublant le cycle de voyage dans *Consuelo*, approfondit les possibilités du pouvoir d'action féminin dans les étapes parcourues. La séquence cruciale gothique dans *Consuelo* – l'initiation de l'héroïne dans le Château des Géants – est dédoublée par deux épisodes dans *La Comtesse* qui lui font explicitement écho, à savoir l'emprisonnement de Consuelo à Spandau (CR, chapitres XIV–XIX), et son initiation finale au Château du Graal (CR, chapitre XXIII).⁵ Ainsi, à Spandau, Consuelo remarque 'une fièvre au cerveau qui ressemble en petit à ce que j'ai éprouvé en grand au château des Géants, après avoir été dans le souterrain' (CR, 897), tandis que dans le Château du Graal, l'initiateur de Consuelo trouve que 'Celle qui est descendue seule dans la citerne des pleurs, à Riesenbourg [. . .], saura facilement traverser les entrailles de notre pyramide' (CR, 1074). Ces parallèles sont maniés par Sand pour avancer une notion originale de l'emprisonnement gothique, à savoir les paradoxes de la liberté. En fait, l'héroïne ne parvient à acquérir une liberté d'action accrue que dans un lieu claustral.

Ce paradoxe transparait dès la première initiation dans *Consuelo*. L'héroïne descend dans une citerne, emblème du gouffre insondable, par un escalier en colimaçon, et parcourt un chemin labyrinthique qui conduit à la grotte où se trouve Albert (C, chapitres XL–XLII). Cette quête périlleuse couronnée par la réussite sert à révéler des facettes insoupçonnées de sa force psychique. Elle lui fournit aussi un rôle de libératrice, à l'inverse de l'héroïne radcliffienne qui doit être libérée.⁶ Or, par le dédoublement de cette étape fondatrice dans *La Comtesse*, Sand renchérit sur ces acquis et s'approprie davantage le modèle gothique. En fait, contrairement aux héroïnes de Radcliffe, claustrées par leurs persécuteurs mâles (Montoni dans *The Mysteries of Udolpho* et Schedoni dans *The Italian* [1797]), Consuelo accepte d'être emprisonnée à Spandau, affichant ainsi la liberté paradoxale de la claustration *volontaire*. Cela lui permet d'exercer plus de contrôle sur elle-même et de 'soumettre à la volonté [...] cette muse fantasque de l'imagination' (CR, 864). En se distanciant de sa vie agitée comme cantatrice d'opéra, force majeure de son pouvoir dans *Consuelo*, elle découvre d'autres moyens d'expression: l'écriture de son expérience et la composition musicale, étape supérieure dans l'échelle artistique. De cette manière, Sand rehausse le potentiel artistique positif de la claustration gothique, en tant que 'prison heureuse'.⁷ Ces variations sur le même thème dans le deuxième roman sont entreprises dans le but de placer l'héroïne dans des situations qui deviennent davantage claustrales, mais davantage formatrices. Ainsi ce n'est pas par la fuite gothique du château patriarcal, fruit du désespoir, que Consuelo acquiert sa liberté, mais à travers la claustration. Sans aucune issue extérieure, Consuelo dirige son action vers une descente en elle-même, testant ainsi son pouvoir d'action et sa libération personnelle.

Cette progression de l'héroïne dans le sens de la profondeur, par la reprise délibérée des épisodes d'un roman à l'autre sur l'axe vertical de l'initiation, est mieux conceptualisée en forme de spirale, topos emblématique du genre gothique. Ce motif illustre la stratégie de dédoublement adoptée par Sand et la correspondance entre les étapes gothiques. Il est aussi symboliquement présent dans les architectures gothiques liées à l'initiation de Consuelo, comme la citerne dans *Consuelo*, que Sand reconfigure dans *La Comtesse* par l'ouverture circulaire à travers laquelle la société secrète des Invisibles exige que l'héroïne descende trois niveaux de giron dantesques.

L'hélice métaphorique, qui évoque la progression de l'héroïne, comprend aussi des boucles – les régressions apparentes dans l'itinéraire de *La Comtesse*, qui préludent à un rebondissement. Le dédoublement de la fuite gothique dans *La Comtesse* semble indiquer une régression vers des clichés gothiques, qui diminue les possibilités d'agir de l'héroïne. Les deux premières fuites dans *Consuelo* démontrent une héroïne entrepreneuse et indépendante,⁸ mais cette progression est perturbée par la fuite de Spandau dans le deuxième roman, où ses sauveurs, les 'Invisibles', exigent une soumission aveugle de la part de Consuelo. A trois pas de la porte à franchir, elle s'évanouit, crise passive typique de l'héroïne gothique (CR, 923). De même, dans le désir sensuel que Consuelo ressent envers son chevalier libérateur Liverani, il y a une sorte d'abdication troublante de la volonté, puisque c'est lui qui prend en charge l'action, et Consuelo se sent 'fascinée et dominée' (CR, 937).

Ces reculs apparents constituent en réalité une manière de soumettre l'héroïne à des tensions supplémentaires, au 'tour d'écrou', afin de déclencher un rebondissement plus puissant et dramatique. Ceci prend la forme de l'initiation finale de Consuelo dans le Château du Graal au sein des Invisibles, mise en scène de façon spectaculaire et publique (CR, chapitre XL). Cette épreuve de Consuelo la néophyte reconfigure

superlativement l'épisode de la citerne dans *Consuelo*, portant ses fruits à leur plein épanouissement et les poussant vers un gothique 'politisé'. En fait la descente est maintenant orientée autour d'une prise de conscience politico-sociale des horreurs de la tyrannie féodale, et de la nécessité de la renverser. L'altruisme de Consuelo en sauvant Albert est maintenant transformé en un altruisme universel. Le pouvoir sibyllin positif qu'elle exerçait sur Albert est dynamisé dans un paroxysme de pythonnisme, qui 'électrise Les Invisibles' (CR, 1082). Suite à cette épreuve humanitaire, elle acquiert 'une résolution inébranlable, la première de sa vie' (CR, 1084). Ainsi le recul de la spirale dans le gothique dédoublé sandien sert de déclic à un paroxysme déterminant qui transfigure Consuelo et la lance vers des destins gothiques plus habilitants. Elle est investie d'une mission sociale, de promulguer la liberté, l'égalité et la fraternité, et est transformée par le miracle de l'amour complet dans sa nouvelle union, plus authentique, avec Albert.

Après ce pic, la lectrice adressée dans notre citation d'ouverture, habituée aux conventions du gothique radcliffien, s'attendra à un dénouement euphorique. Ses attentes sembleraient assouvies, si on s'appuie sur l'évocation utopique de l'accession de Consuelo au rang des Invisibles. Les célébrations de son mariage heureux sont marquées par des élans de bonheur fraternel, comme dans *The Italian* de Radcliffe. Cependant Sand ne termine pas le voyage de son héroïne sur cette note extatique. Encore une fois, elle dépasse la fin habituelle – le mariage – et la dédouble en fournissant deux dénouements supplémentaires. Dans un épilogue tragique, Albert devient fou et Consuelo perd sa voix, reculant dramatiquement la progression de l'héroïne (CR, 1107–26). Dans un troisième dénouement, le narrateur rencontre Albert et Consuelo habillée en zingara, avec leurs trois enfants, menant une vie errante. Cet aboutissement aux voyages de Consuelo paraît assez décevant puisque c'est Albert qui prend la parole, tandis que Consuelo, silencieuse, est reléguée à l'arrière-plan. Se dévouant à son rôle maternel, l'héroïne renonce à poursuivre son ascension musicale et initiatique, même si elle continue de composer.

Cependant, l'itinéraire en hélice, la 'spirale infinie' (CR, 1153) qu'évoque Sand, permet un plus grand nombre de possibilités que le modèle gothique, qui enferme le destin de l'héroïne dans le mariage ou dans la mort. Selon la logique de la spirale, il n'y a pas de terme véritable au voyage de Consuelo, et le revers du dénouement doit être conçu comme un prélude à un rebondissement en herbe, auquel se prépare le narrateur, qui exclame: 'nous sommes en route, nous marchons!' (CR, 1160).

Par le remaniement du roman gothique ironisé et dédoublé dans *La Comtesse de Rudolstadt*, l'ingénieuse et féconde George Sand fait du gothique, et de son roman *Consuelo*, au second degré. Cette complexification de l'itinéraire gothique et de son aboutissement a des implications importantes pour le pouvoir d'action et la liberté de l'héroïne sandienne. Ce remaniement se limite-t-il cependant à ces deux romans? La spirale de l'itinéraire de Sand elle-même se poursuit, et d'autres héroïnes gothiques sandiennes attendent d'être étudiées.

¹ George Sand, *Consuelo; la Comtesse de Rudolstadt*, éd. par Damien Zanone (Paris: Robert Laffont, 2004), p. 265. Toutes les références à ces romans renvoient à cette édition et prendront la forme C pour *Consuelo* et CR pour *La Comtesse de Rudolstadt*.

² Isabelle Hoog Naginski, *George Sand, l'écriture ou la vie* (Paris: Champion, 1999), pp. 222–55; Joëlle Prunnaud, 'Demeures gothiques', dans *Lectures de 'Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt' de George Sand*, éd. par Michèle Hecquet et Christine Planté (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2004), pp. 119–32.

³ Voir Linda Lewis, *Germaine de Staël, George Sand, and the Victorian Woman Artist* (Columbia: University of Missouri Press, 2003) et Simone Vierne, *Rite, roman, initiation* (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973).

⁴ Voir Ellen Moers, *Literary Women* (London: W. H. Allen, 1977), surtout le chapitre "Traveling Heroism: Gothic for Heroines", pp. 122–51.

⁵ Elle reprend ainsi un procédé de Radcliffe qui instaure une gémellité féconde entre le château d'Udolphe, La Vallée et Château-le-Blanc dans *The Mysteries of Udolpho*.

⁶ Consuelo ressort comme un Orphée féminin.

⁷ Voir Victor Brombert, *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire* (Paris: Corti, 1975).

⁸ La fuite de Venise est organisée par le Porpora, le maître musical de Consuelo. Celle du Château des Géants est entreprise par Consuelo toute seule.

doi: 10.1093/freb/ul/kttoo2

HORACE AND THE POLITICS OF PYRAMIDS IN SIXTEENTH-CENTURY FRANCE

DANIEL ANDERSSON, Wolfson College, Oxford

When mercenaries (perhaps Swedish) ransacked the church of St Nicolas in Lorraine in 1635, they destroyed a precious piece of personalized iconography writ large.¹ Atop the church tower was, according to the testimony of a seventeenth-century dictionary (itself relying on Gerard Mercator), a pyramid entwined with ivy (see **Figure 1**).

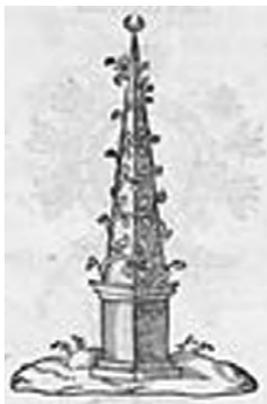


Figure 1: Claude Paradin *Devises héroïques* (Lyons: Tourneau and Gazeau 1557), sig. E4r; reproduced courtesy of the *French Emblems* website, Glasgow: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FPAb042>> [last consulted 12 December 2012].

We do not know precisely when Charles Cardinal de Lorraine (1524–1574) adopted the pyramid as his personal emblem. It was probably related to the publication of a work dedicated to François I by Bartolomeo Marliani (1488–1566), the *Topographia anti-quae Romae*.² Before this work, pyramids appear to have a more limited impact.³ The *Topographia* was originally published in 1534, though frequently reprinted. We know that the emblem was in use by 1547. In the famous triumphal entry of Henri II