

Catalogue Les Neuf Muses, Alain Nicolas, « Paroles » [avril 2017]

RARE MANUSCRIT PRÉPARATOIRE À L'ÉDUCATION SENTIMENTALE : DEUX VERSIONS D'UN RÉCIT À PART ENTIÈRE, AU CŒUR DES PRÉOCCUPATIONS ESTHÉTIQUES DE FLAUBERT

92. FLAUBERT (Gustave). Manuscrit à deux mains : manchettes et ajouts autographes de Gustave Flaubert (une centaine de mots, transcrits ci-dessous en caractères gras de couleur bleue) sur un manuscrit autographe du peintre Joanny Maisiat. [Vers 1865].

35.000 euros

7 pp. in-folio, sur 4 feuillets montés dans un volume de chagrin noir souple à grain long, doublures de daim rouge, étui de chagrin noir à grain long avec papier marbré sur les plats (*Loutrel*). Transcription complète jointe, avec copie des passages concernés de la version définitive imprimée.

Le portrait de Rosanette par le peintre Pellerin

Un stratagème amoureux devenu une fable sur l'art. Cet élément de l'intrigue apparaît d'abord dans *L'Éducation sentimentale* comme prétexte dans la stratégie de séduction du héros Frédéric Moreau vis-à-vis de la demi-mondaine Rosanette Bron, dite La Maréchale. Pour se créer des occasions de la voir en tête à tête, Frédéric Moreau a l'« idée machiavélique » de la convaincre de poser pour le peintre Pellerin, qu'il connaissait pour l'avoir rencontré chez M. Arnoux (protecteur de Rosanette) et pour en avoir reçu quelques leçons de dessin.

Le présent manuscrit décrit le travail de Pellerin pour la réalisation de ce portrait, depuis ses réflexions liminaires jusqu'à la constatation de son échec.

Le récit serait scindé en deux volets fortement réduits dans la version publiée en 1869 : dans le chapitre II de la seconde partie, Pellerin se décide pour le style du Titien, fait le choix des costumes, et travaille avec enthousiasme. Dans le chapitre IV de la même seconde partie, la beauté de Rosanette s'impose à lui et il change de style, obtenant un résultat qui réjouit son modèle, puis, lors d'une interruption dans les séances, il passe de la satisfaction au doute, rend visite aux Titien du Louvre et reprend sa première manière. La fin varie légèrement : dans le présent manuscrit, Pellerin prend conscience de son échec avant le retour de Rosanette, alors que dans l'édition ce sont les objections de Rosanette qui précèdent sa prise de conscience.

On trouve en outre des échos du présent manuscrit dans deux autres passages de la version publiée en 1869 : les remarques générales sur Pellerin offrent une large correspondance avec la présentation de ce personnage au chapitre IV de la première partie, et les défauts du portrait de Rosanette, ici fort développés, se retrouvent résumés au chapitre VI de la deuxième partie, quand Frédéric Moreau reçoit le tableau qu'il a finalement acheté.

Le manuscrit comporte deux versions successives du même récit, une synopsis et son développement : qualifiée en tête de « *première idée* », une première version livre des indications narratives succinctes accompagnées de remarques relativement étoffées sur la personnalité artistique du peintre et les causes de son échec (pp. 1-2 du manuscrit, sur un même feuillet). Suit une seconde version sur le même canevas, sans les remarques générales sur le peintre mais détaillant la narration de manière beaucoup plus précise et exposant l'analyse du travail de peinture au fur et à mesure de son avancée (pp. 3-7 du manuscrit, sur 3 feuillets). Dans la première version, le portrait est raté par simple manque de ressemblance ; dans la seconde, il l'est en raison d'un défaut de personnalité artistique chez le peintre entraînant un flottement dans ses principes.

Une étape dans la genèse du roman, et le témoin d'une écriture mêlant effort d'imagination et insatiable travail d'enquête. Flaubert, qui reprit quelques éléments d'une « première » *Éducation sentimentale* composée entre 1843 et 1845 et demeurée inédite de son vivant, travailla à une « seconde » *Éducation sentimentale* de toute autre ampleur entre 1862 et 1869 : celle-ci parut en novembre 1869 (datée 1870).

Il procéda selon son habitude en établissant d'abord des scénarios d'ensemble et partiels, puis rédigea de nombreuses brouillons pour aboutir à la version finale publiée. Au cours de ce travail, il procéda à des enquêtes pour s'assurer de la conformité de son texte avec des réalités qui demandaient des connaissances particulières : il interrogea ainsi par exemple sa cousine Émilie Roux (nogentaise) sur le parler de Nogent et sur une parente dont la vie servit de modèle pour celle de Rosanette, il demanda à Maxime Du Camp (écrivain et fondateur de la *Revue de Paris*) des informations sur la vie d'un organe de presse, à Ernest Feydeau (écrivain et ancien coulissier au palais Brongniart) des précisions sur les pratiques boursières, et s'adressa au peintre Joanny Maisiat pour mieux connaître le métier de peintre.

Une mosaïque transformée par des réécritures successives. Les dossiers préparatoires à la rédaction de *L'Éducation sentimentale*, furent essentiellement dispersés en 1931 après la mort de la nièce de Flaubert. Les scénarios et brouillons, aujourd'hui conservés à la BnF, montrent que Flaubert, dans ses réécritures successives d'un même passage, procédait « en accordéon », réduisant et développant alternativement son texte jusqu'à trouver la forme adéquate, notamment en utilisant les informations et remarques envoyées par ses correspondants.

C'est le cas pour le portrait de Rosanette par Pellerin : des passages entiers des deux présentes versions de la main de Maisiat se retrouvent successivement à l'identique ou modifiées dans les scénarios et brouillons, notamment ceux cotés NAF 17601 (f° 6 v°), NAF 17604 (f° 133 v°) ou NAF 17605 (f° 72).

Un travail conjoint, rarissime chez Flaubert : le corps du présent manuscrit est rédigé de la main de Joanny Maisiat et Gustave Flaubert y a porté des annotations de sa propre main. Il ne semble pas exister d'autre cas où un des correspondants de Flaubert lui aurait fourni une narration autonome de son crû plutôt que de simples éléments énoncés dans un exposé épistolaire à lui adressé.

Les mentions autographes de Gustave Flaubert relèvent de deux catégories : d'une part des manchettes marginales, d'autre part des corrections et ajouts. Les manchettes sont elles-mêmes de deux sortes : d'une part, surtout pour la « première idée », de courts titres ou aide-mémoires indiquant la structure du texte (technique que Flaubert pratiquait dans ses notes de lectures) : « *Commencements du portrait. État du portrait dans les 1^{ères} séances* », « *Ce qu'il sait* », « *Ce qui lui manque* », « *Pourquoi le portrait n'est pas bon.* » D'autre part, uniquement pour la version développée, des chiffres romains destinés à diviser le récit en quatre parties, sauf pour la première d'entre elles, nantie d'une manchette « *Comment il veut faire le portrait. Son rêve.* »

Les corrections et ajouts de Gustave Flaubert portent uniquement sur la version développée : parmi les exemples de contrastes de couleurs, il a ajouté « *rideau rouge, guipure blanche par-dessus, éventail noir* » (conservé presque littéralement dans la version définitive imprimée) ; « *cette palette toute chargée des consciencieuses recherches de ton de tout à l'heure* » devient « *cette palette toute chargée des tons de son modèle* » ; « *des ombres plus riches* » devient « *des ombres plus riches de coloration que les tons sourds qu'il y met* » ; « *il commence par dessiner quelques contours* » devient « *Titien, il est vrai, dessine avec un trait brun, qui est un gros contour, mais il l'a fondu dans la pâte fraîche. Il commence par repasser quelques contours* » ; « *Elle ne reconnaît pas son tableau, regarde le peintre avec anxiété* » devient « *Elle ne reconnaît pas son tableau où les parties retravaillées se sont assourdies. Il est devenu malpropre. Elle regarde le peintre avec anxiété* », avec en marge la manchette « *Amour des femmes p[ou]r les couleurs fraîches.* »

Un peintre ami de Flaubert, Joanny Maisiat. Spécialisé dans les natures mortes, essentiellement florales, Jean Étienne dit Joanny ou Johanny Maisiat (1824-1910) étudia aux Beaux-Arts à Lyon puis à Paris où il exposa au Salon à partir de 1850. Devenu en 1857 le professeur de dessin de la nièce de Flaubert, Caroline, il fréquenta l'écrivain relativement assidûment jusque vers 1869 puis plus épisodiquement jusqu'au moins 1878. Flaubert intervint en 1857 pour lui obtenir une bonne critique de Théophile Gautier, et écrivit de lui, en 1861 : « Je suis bien content de Maisiat. C'est un excellent zig et charmant bougre. » Il lui dédia un exemplaire de *L'Éducation sentimentale* et reçut de lui une lettre amicale à ce sujet le 15 décembre 1869 : « Mon bon vieux, je suis stupéfait du peu d'intelligence du public d'élite, et j'ai eu de fortes émotions. C'est riche et touffu et bien fort, peut-être trop pour des esprits au régime du banal convenu. »

Le recours de Flaubert à Maisiat pour le portrait de Rosanette. On sait par une lettre de Maisiat à Flaubert, du 14 septembre 1867, que Flaubert lui transmit une version de son texte sur le portrait de Rosanette, en sollicitant ses remarques. On sait également que Maisiat lui renvoya cette version après correction en précisant : « j'ai repris votre texte et tout en restant le plus possible dans sa forme, dans son mot à mot, j'ai tâché de donner à la description technique la clarté qui à mon sens lui manque ». Mais Flaubert avait commencé à travailler sur le portrait dès 1865, lequel apparaît sous différentes formes tout au long de l'écriture des scénarios et brouillons jusqu'en 1867. La présente « première idée » serait probablement donc à dater vers 1865, et la seconde version entre 1865 et 1867.

« Il rêve d'en faire un Titien... »

Une « première idée » (pp. 1-2 du présent manuscrit). La première version du présent manuscrit porte explicitement cette mention, et l'ajout de manchettes comme le fait qu'il soit présent mais biffé dans un des brouillons de la BnF, incite à y voir un texte de Maisiat devant servir de matériau pour la rédaction de Flaubert. Ce dernier n'en conserva à terme que la structure de récit, la référence à Titien (ici « *il rêve d'en faire un Titien* », dans la version imprimée « Sa première intention avait été de faire un Titien ») et l'anecdote des cheveux rouges : on trouve ici de la main de Maisiat la mention de « *cheveux blond* », avec en marge, de la main de Flaubert, « *P[ellerin] lui soutient qu'elle a les cheveux rouges.* » La version définitive imprimée se lit « - "Quant à la coiffure, nous la mêlerons à un tortis de perles : cela fait toujours bon effet dans les cheveux rouges". La Maréchale se récria, disant qu'elle n'avait pas les cheveux rouges. "Laissez donc ! Le rouge des peintres n'est pas celui des bourgeois !" ».

Dans la présente version manuscrite est formulée l'idée que le portrait est infidèle à la réalité mais que le peintre n'y accorde pas d'importance : « *peu de ressemblance* », « *il s'en inquiète peu, la ressemblance viendra plus tard* ». Cette idée est encore formulée explicitement dans les premiers brouillons mais non plus dans les derniers ni dans la version imprimée. En revanche, l'anecdote des cheveux rouges est sans doute la transposition de cette idée sur le plan strictement visuel.

Les généralités sur la culture désordonnée de Pellerin et sur son goût pour les systèmes théoriques, annoncent par ailleurs son portrait dans le chapitre IV de la première partie. Nous avons donc ici : « *Il raisonne tout en peinture, il a étudié les maîtres, et surpris leurs secrets. Il sait les grandes lois de la composition, l'équilibre des masses et des lignes, le parti qu'on en peut tirer pour l'effet dramatique ou gracieux qu'on cherche. Il sait la théorie du contour et de son enveloppe que ses maîtres n'ont pas cherché à déguiser, que le Tintoret emploie si brutalement quelquefois. Il a étudié aussi l'harmonie et le contraste des couleurs, il connaît la théorie des complémentaires du professeur Chevreuil [sic], toutes ces règles, il se les est assimilés, en a trouvé l'application. Ce qui lui manque à son insu, c'est la fusion complète de toutes ces sciences en une seule sorte d'instinct de peintre...* » Et on peut lire dans la version définitive : « Pellerin lisait tous les ouvrages d'esthétique pour découvrir la véritable théorie du Beau, convaincu, quand il l'aurait trouvée, de faire des chefs-d'œuvre [...]. Ainsi tourmenté par des convoitises de gloire et perdant ses jours en discussions, croyant à mille niaiseries, aux systèmes, aux critiques, à l'importance d'un règlement ou d'une réforme en matière d'art, il n'avait, à cinquante ans, encore produit que des ébauches [...]. Sa haine contre le commun et le bourgeois débordait en sarcasmes d'un lyrisme superbe, et il avait pour les maîtres une telle religion, qu'elle le montait presque jusqu'à eux. »

*« Mais peu à peu [...] la richesse des chairs roses et blondes,
le bleu du sang sous la peau, l'or des cheveux l'éblouissent... »*

Un ample développement (pp. 3-7 du présent manuscrit). Cette version fermement rédigée est difficile à classer. Elle est de la main de Maisiat, mais le ton général rappelle celui des « scénarios détaillés » de Flaubert, avec l'emploi du discours indirect libre, parfois du discours direct, quelques phrases nominales, des analyses psychologiques, avec une pratique formelle propre à Flaubert, celle d'abrégier les noms (« *M^r A.* » pour Arnoux, « *M^{me} B.* » pour Rosanette Bron, avec une fois l'erreur « *M^{me} d. B.* »). En tout état de cause, les versions du récit figurant dans les brouillons de Flaubert présentent des variantes successives plus ou moins fortes avec le présent manuscrit et rendent délicates les questions de paternité.

Voici deux exemples d'avatars du texte de la présente version : « *Dédaignant le parti pris du clair-obscur au moyen duquel certains maîtres hollandais ont obtenu l'illusion d'un rayon de soleil, il fera son tableau en pleine et abondante lumière éclairant des chairs d'un seul ton, s'étalant sur des vêtements splendides et faisant étinceler différents ajustements et ornements de toilette.* » Ce passage devient, dans une des ébauches de la BnF : « *Dédaignant le parti-pris du clair-obscur, il exécuterait son tableau dans une lumière franche &*

abondante éclairant les chairs d'un seul ton & faisant étinceler les accessoires. Tout le ressort de cette peinture, pas d'ombres factices. » On lit dans la version définitive publiée en 1869 : « il exécuterait son projet sans ombres factices dans une lumière franche éclairant les chairs d'un seul ton, et faisant étinceler les accessoires. »

On trouve aussi : « Mais peu à peu [...] la richesse des chairs roses et blondes, le bleu du sang sous la peau, l'or des cheveux l'éblouissent. Amoureux, entraîné par la variété des colorations de la femme du Nord, l'artiste ne songe plus qu'à ce qu'il voit [...] il accumule pâte sur pâte, lumière sur lumière. » Une des ébauches en propose cette transformation : « peu à peu il avait admiré la richesse des chairs roses & blondes, le bleu du sang sous la peau, la variété de coloration de la femme du Nord, enfin la beauté de Ros[anette] l'avait pris. » La version publiée en 1869 se lit : « Mais, peu à peu, la coloration variée de son modèle l'avait séduit ; et il avait travaillé franchement, accumulant pâte sur pâte et lumière sur lumière. »

L'Éducation sentimentale,
« roman de l'artiste »

Une leçon de style transposée de l'écriture à la peinture. « La seconde *Éducation sentimentale*, roman de l'artiste comme la première, opère un déplacement de la littérature aux arts plastiques et à la peinture en particulier [...]. Au peintre Pellerin, qui finira photographe (c'est-à-dire, aux yeux de l'auteur, dans une déchéance analogue à celle d'Arnoux), Flaubert accorde une place non négligeable, sinon toujours dans l'intrigue, du moins dans la description du monde de l'art.

Pellerin est le truchement par lequel sont communiqués au lecteur les échos des grandes discussions esthétiques de l'époque : le Beau et le Vrai, la couleur et la ligne, l'unité et la diversité. L'attitude de Flaubert à son égard est ambiguë. Il lui confie souvent [...] la défense de ses idées personnelles, mais il le fait échouer dans ses entreprises ; il le conçoit comme sérieux, presque austère, voué aux aspirations les plus hautes, mais aussi, à l'instar de beaucoup d'autres personnages du roman, comme toujours prêt à retourner sa veste [...]. Parmi les œuvres nombreuses qui sont attribuées à Pellerin, le portrait de Rosanette occupe la première place » (Claudine Gothot-Mersch, p. 103). On compte six occurrences du tableau dans le récit de ce roman.

Flaubert met ici en garde contre le « danger des intentions trop calculées, des plans trop concertés, des théories trop étroitement appliquées » et valorise la « confiance dans les qualités de l'artiste, la spontanéité, la liberté de la création » (*ibid.*, p. 114). Il « stigmatise l'usage étroit que Pellerin fait de l'enseignement des maîtres. Il ne s'agit pas d'appliquer les recettes de quelqu'un d'autre ; l'artiste – le peintre, mais aussi, bien sûr l'écrivain – doit étudier les maîtres pour voir comment ils ont résolu les problèmes qui se posaient à eux, ce qui le rendra plus habile à trouver ses propres solutions à ses propres problèmes » (*ibid.*, p. 115).

📖 Claudine Gothot-Mersch, « Quand un romancier met un peintre à l'œuvre : le portrait de Rosanette dans *L'Éducation sentimentale* », dans *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, éd. Jean-Louis Cabanès, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, pp.103-115. -- Avec nos vifs remerciements à Monsieur Yvan Leclerc, professeur à l'Université de Rouen et directeur du Centre Flaubert, ainsi qu'à Madame Stéphanie Dord-Crouslé et Monsieur Éric Le Calvez, spécialistes de Flaubert, pour les renseignements qu'ils nous ont transmis.