

Décomposition et recomposition : présence et absence des corps noyés dans *Lélia* de George Sand et *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert

Sept ans après le début de sa correspondance avec Gustave Flaubert, George Sand critique le chef d'œuvre de son ami, *L'Éducation sentimentale : histoire d'un jeune homme*, paru en 1869. À son avis, le personnage principal, Frédéric, est condamné à faire partie de l'histoire de son époque, en dépit de ses efforts pour se distinguer des autres. Sand explique le destin du héros lorsqu'elle le compare à une vague qui s'agite sans cesse mais qui ne rencontre jamais de grand courant capable de « porter un navire », ou, dans le cas de Frédéric, de lui faire un nom et une réputation : « [C'est] l'histoire d'un jeune homme, – d'un jeune homme qui, comme tant d'autres, eût volontiers contribué à l'histoire de son temps, mais qui a été condamné à en faire partie comme chaque flot qui enfle et s'éroule fait partie de l'Océan » (1869). Dans cette comparaison, l'océan devient l'histoire, l'humanité, alors que le flot qui « s'éroule » représente le héros ambitieux mais résigné. Comme chaque lame ne peut que se confondre avec les autres dans l'immensité de l'océan, Frédéric, lui aussi, ne peut que disparaître dans l'humanité. Ici, l'eau symbolise la mort de la singularité du personnage et la dissolution de l'être : la présence que celui-ci aurait pu avoir cède sa place à une absence menaçante¹.

Si nous suivons cette même logique qui établit l'eau en tant qu'espace périlleux où les individus risquent de se perdre, une question essentielle s'impose : dans les textes littéraires qui se servent du thème aquatique, une dissolution de l'être provoque-t-elle toujours une absence ? Selon une des définitions du terme « absence » que donne *le Grand Robert*, l'absence (du latin *absentia* « non présence ») signale le fait de ne pas être dans un lieu où l'on se trouve habituellement, où l'on pourrait ou l'on devrait même se trouver normalement. Le mot indique, en outre, le fait de ne pas (ou de ne plus) exister : il s'agit d'un oubli. Afin de décrire cet effacement qui est la conséquence d'une rencontre avec l'élément aquatique, les écrivains emploient le symbole

1. Pour les ouvrages qui discutent de la représentation de l'eau dans la littérature, voir, parmi d'autres, M.P. Mrozowicki, M. Perrot, et T. Houlle.

de la noyade, un événement tragique qui fait disparaître la victime. Là où la respiration témoigne du rapport entre la personne et l'environnement physique qui existait autrefois, il ne reste alors qu'une *non-présence*, un manque de souffle vital et animé. Comme l'explique Jules Michelet :

L'eau, pour tout être terrestre, est l'élément non respirable, l'élément de l'asphyxie. Barrière fatale, éternelle, qui sépare irrémédiablement les deux mondes. Ne nous étonnons pas si l'énorme masse d'eau qu'on appelle la mer, inconnue et ténébreuse dans sa profonde épaisseur, apparut toujours redoutable à l'imagination humaine (1983 : 43).

Curieusement, plutôt que de montrer une absence soit de vie, soit de respiration, dans certains textes littéraires, la noyade expose une présence, celle des corps noyés. Autrement dit, pour témoigner d'une disparition, il faut donner une preuve corporelle de la mort. Il faut, ironiquement, présenter et décrire le cadavre dont le souffle de vie n'émane plus pour être certain de la non-présence qu'a produite la noyade.

Il semble alors que les confins entre absence et présence, disparition et apparition, décomposition et recomposition, ne soient pas nettement différenciés dans certains imaginaires. Ceci est d'autant plus évident dans les écrits où les personnages censés se dissoudre par la noyade dans l'élément aquatique apparaissent beaucoup plus vivants dans leur mort que dans la vie-même. Comme s'il s'agissait de combattre à la fois la peur de l'eau décrite par Michelet et l'oubli de l'être noyé que l'absence définit. Les écrivains imaginent alors des corps flottants qui ressemblent aux personnes qui respirent toujours. Cette étude examinera la mort par noyade dans deux textes qui mettent en lumière ce rapport problématique entre absence et présence et qui nous font questionner le pouvoir de l'eau en tant que lieu de disparition, *Lélia* (1833) de George Sand et *L'Éducation sentimentale* (1845) de Gustave Flaubert. La thématique de l'eau réunit les œuvres de ces deux écrivains, notamment aux débuts de leur carrière lorsque, tout comme Frédéric, ils tentaient de trouver leur propre style et leur propre singularité parmi d'autres voix romantiques². Ces textes traitent du lien entre la disparition et l'apparition des corps noyés, et sont eux-mêmes des variantes inspiratrices de ceux du même titre publiés plus tard : le jeu entre *décomposition* et *recomposition* se constitue alors au niveau du thème et de la structure textuelle.

Avant d'entreprendre notre analyse de *Lélia*, puis de *L'Éducation sentimentale*, il importe tout d'abord d'examiner les formes de l'eau où se déroulent les noyades évoquées dans ces textes. Quelle est cette eau dans laquelle s'engouffrent toutes les individualités ? Est-elle toujours l'océan, ou la trouve-t-on dans d'autres lieux, sous d'autres formes ? Et, plus important encore, l'emporte-t-elle toujours sur l'individu ? Dans la critique de Sand mentionnée précédemment, l'eau qui a le pouvoir de désingulariser

2. Pour les ouvrages qui examinent la représentation de l'eau dans les textes de Sand, voir, parmi d'autres : K. Bonin, et J.C. Vareille. Pour ceux qui étudient la représentation de l'eau dans les textes de Flaubert, voir, parmi d'autres : C. Herzfeld, et C.L. Tondeur.

les individus est celle de l'océan. Pourtant, on sait bien que l'océan n'est pas la seule eau qui domine et peut faire disparaître les corps.

Dans son réputé *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, le philosophe Gaston Bachelard analyse les différentes eaux qui traversent les paysages littéraires et poétiques. Ici, il fait une distinction entre les eaux « courantes », « dormantes », « douces », et « violentes », pour n'en citer que quelques-unes (1942). Pour lui, les eaux ne sont pas seulement différenciées par leur qualité physique – que ce soit les eaux des lacs, des ruisseaux, de l'océan – mais aussi par leur qualité transformative dans l'imagination du rêveur. C'est-à-dire que l'eau d'un lac dans la psyché d'un poète peut aisément changer de nature dans la pensée d'un autre. Bien que l'eau d'un lac soit d'habitude associée à la tranquillité, dans certains cas cette eau « douce » peut devenir très dangereuse, et se compare alors dans sa force à l'eau de l'océan. N'importe quelle eau – et c'est autour de cette idée que notre réflexion s'oriente – peut noyer les individus qui s'en approchent de trop près.

Dans un des textes les plus créatifs et lyriques de Sand, *Lélia*, l'un des personnages principaux, Sténio, se noie dans l'eau apparemment paisible d'un lac. Dans ce texte richement symbolique, cette noyade nous entraîne du métaphorique au littéral. La noyade ne représente plus la mort figurative de l'individu, comme celle de Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*, mais plutôt, celle d'un homme submergé de chagrin qui a perdu l'envie de vivre et qui a déjà commencé à *s'absenter* de l'existence. Bien que ce ne soit pas la représentation d'une noyade réelle, elle est de toute façon littérale dans la mesure où elle a lieu dans le récit et où elle concerne les autres personnages (elle n'est pas hallucinatoire comme nous le verrons dans le texte de Flaubert). La mort du poète ouvre en effet tout un débat sur le suicide et son rôle dans la tradition catholique, un sujet que le texte se charge d'examiner. Pourtant, avant de partir dans cette direction philosophique, la scène de la noyade, ou plus précisément la scène de *la découverte du noyé*, apparaît dans le texte comme étant détaillée, précise, « réelle » : elle enracine le lecteur dans le moment et dans le lieu physique de cette mort tragique. Elle attire notre attention sur le corps de Sténio et sur l'eau à laquelle il a donné son dernier souffle afin de révéler le fait que celui-ci n'est plus vivant bien que son corps soit présent.

C'est comme si cette scène avait été broyée par l'imagination de quelqu'un qui avait déjà exercé sa réflexion sur les corps flottants dans l'eau depuis longtemps. Dans toute sa description conflictuelle, le corps noyé de Sténio nous révèle les détails de l'âme d'une personne qui s'est déjà jetée dans l'eau. Sand décrit elle-même son état désespéré dans *Histoire de ma vie* :

C'était l'eau surtout qui m'attirait comme par un charme mystérieux. Je ne me promenais plus qu'au bord de la rivière, et, ne songeais plus à chercher les sites agréables, je la suivais machinalement jusqu'à ce que j'eusse trouvé un endroit profond. Alors, arrêtée sur le bord et comme enchaînée par un aimant, je sentais dans ma tête comme une gaieté fébrile en me disant : « Comme c'est aisé ! Je n'aurais qu'un pas à faire ! [...] » (1970 : 1095)

En se promenant à cheval un jour au bord de l'Indre avec son précepteur Deschartres, la jeune femme succombe au « charme mystérieux » de l'eau, et étant prise par « le vertige de la mort », elle « pousse brusquement [son] cheval à droite » et tombe dans la rivière (1970 : 1095-1096). Colette, son cheval, commence à l'emporter vers la rive alors que Deschartres, toujours en selle, s'avance dans l'eau pour sauver son élève qui est sur le point de se noyer. La situation s'aggrave de telle façon que Sand doit abandonner son cheval pour sauver sa propre vie. Après une lutte contre les éléments et la rive « trop escarpée » pour qu'ils puissent y aborder, ils parviennent à se mettre en sûreté au moment même où les deux chevaux se réunissent (1970 : 1097). Guidée de prime abord par son imagination et enchantée par l'idée du suicide, la jeune femme s'inquiétait finalement plus de la vie de ses compagnons que de la sienne, en affirmant qu'elle se serait « [rejetée] à l'eau pour essayer [...] de sauver [Colette] » si Deschartres n'était pas venu l'en arracher (1970 : 1097). Dans ce texte, Sand oscille alors entre la version romantique de la noyade et sa réalisation actuelle quand elle tombe dans l'eau périlleuse.

Une pareille tendance à jouer des deux côtés se montre dans une autre histoire de jeunesse lorsque Sand jouait dans la chambre de sa mère avec ses petits amis au bord d'une rivière imaginaire. Cette fois-ci, c'est le jeune Hippolyte qui « se noie » pendant qu'il interprète un homme ivre et maladroit. Bien que ce soit un jeu, Sand savait déjà que l'eau représente un risque, risque qu'elle expérimentera plus tard lorsqu'elle entraînera Colette vers la droite, comme nous venons de l'examiner. Dans la chambre et « [en] de certains endroits [la rivière imaginaire] était fort profonde, il fallait trouver l'endroit guéable et ne pas se tromper » (1970 : 611). Ce jeu, parmi d'autres certainement, est peut-être devenu pour la petite fille l'origine de ses interprétations romanesques de la noyade, et c'est là que nous voyons les débuts d'un brouillage entre la réalité et l'imagination qui marquera le futur style de l'écrivain. Pour elle, « il ne [lui] fallait pas cinq minutes pour [s]'y plonger de si bonne foi qu'[elle perdait] la notion de la réalité, et [elle croyait] voir les arbres, les eaux, les rochers [...] le danger de passer la rivière » (1970 : 611-612). Même en plein divertissement, la réalité fait aussi son entrée quand Hippolyte verse le pot à eau par terre, « imitant ainsi un torrent et une cascade » (1970 : 612). Il nous semble donc que l'eau, que ce soit dans un jeu enfantin ou dans une séduction romantique, marquait à la fois la vie réelle et imaginative de Sand.

Son attirance pour l'eau se révèle également dans la scène de *Lélia* où le cadavre de Sténio est découvert. Ici, le lecteur a des détails précis sur le temps, le paysage, et la position du corps. Néanmoins, on ne peut pas se fier aux détails comme ayant la valeur de faits entièrement objectifs car la perspective dominante dans la scène vient d'un regard subjectif et troublé. Ce sont justement des « choses » à voir par rapport aux « idées » philosophiques qui définissent d'autres parties du roman, mais ces éléments-ci ajoutent aussi au style divers, compliqué et indéfinissable de toute l'œuvre.

C'est le moine Magnus qui trouve Sténio après avoir lui-même passé une nuit douloureuse alors qu'il se préoccupait des souffrances de son malheureux ami. L'air brumeux, le soleil levant, la poussière déplaçant le sable – tout autour de Magnus semble

refléter son état troublé et instable. À mesure que le jour grandit sous la brume de l'aube, il reconnaît à peine les objets qui ne sont pas « voisins de sa vue » (Sand, 1976 : 319). Il « [croit] distinguer » des mots tracés sur le sable du ravin, dont l'importance deviendra claire non seulement par leur contenu mais également par leur position *certaine* dans le sable où toutes autres empreintes disparaissent dans la poussière de « la pente rapide » (Sand, 1976 : 319-320, je souligne). À l'encontre de Magnus qui se punit pour ne pas avoir sauvé la vie spirituelle de Sténio, celui-ci détermine sa propre vie : la question du destin fatal du jeune homme ne se pose pas. Le doute – et il y en a beaucoup dans ce texte – subsiste alors avec ceux qui lui survivent, ceux qui lisent ses derniers mots dans le sable et doivent s'occuper de son corps noyé. Deux fois l'inscription s'écrit, deux fois elle se lit : ces mots-ci diffèrent dans les deux versions de *Lélia*, contrairement aux autres parties de cette scène qui restent les mêmes. Comme si Sand, dans la version remaniée, ne voulait plus laisser de doute quant à la décision suicidaire de son héros : il n'est plus vivant, mais ses mots lui survivent. Je les cite dans l'ordre chronologique : « Magnus, tu diras à Trenmor que j'ai tenu ma parole. Il me retrouvera ici... » (1976 : 320) ; « Magnus, tu feras savoir à Lélia quelle peut dormir tranquille. Celui qui ne pouvait pas vivre a su mourir » (1926 : 131). Bien que la première variante annonce Trenmor en tant que destinataire de la nouvelle de la mort de Sténio, Lélia prend ce rôle dans la seconde. Dans les deux textes, ce n'est pourtant que Lélia (et non Trenmor) qui vient voir le cadavre de Sténio allongé au bord du lac, indiquant que c'était elle, la vraie destinataire de ces paroles annonçant sa disparation.

Au moment où Magnus discerne enfin Sténio dans la fumée blanche de l'aube, le corps de celui-ci prend lentement la place textuelle de la nature qui dominait la première partie du passage. D'abord, nous percevons les éléments de la nature – le sable, le lac, l'eau, le ciel –, comme si le corps revenait à la terre, absent de la vue ainsi que de la vie humaine. Mais, peu à peu, le corps se transforme en élément essentiel, en élément qui attire notre regard : « [Et] le lac avec ses nénuphars et quelques sarcelles noires dans la fumée blanche [...] Sur un tapis de cresson d'un vert tendre et velouté, dormait pâle et paisible le jeune homme aux yeux bleus » (Sand, 1976 : 320). Alors que la focalisation du lecteur change, la description du corps se transforme aussi : au début, nous voyons un jeune homme « paisible » et dormant (Sand, 1976 : 320), ce qui nous fait penser que Sténio dort tranquillement à la surface de l'eau limpide. Mais, à la fin, ce « jeune homme paisible » est décrit avec les mots qui confirment sa mort : il est dès lors un « cadavre » à la main « glacée » dont le destin spirituel hantera sans cesse Magnus (Sand, 1976 : 321).

Au premier abord, Sand peint une scène idéalisée de la noyade en omettant de décrire l'accident lui-même, tout en se focalisant sur la beauté de la nature autour du cadavre. Le sublime prend momentanément la place du funèbre. Notre regard se dirige ainsi sur les détails et non pas sur la réalité troublante de la scène. À première vue, c'est la vie exprimée dans les détails qui marque ce passage et non pas la mort irréversible et tragique, ce qui dirige alors notre attention sur la *présence* d'éléments visibles plutôt que sur *l'absence* de vie de Sténio bien que le lecteur soit conscient qu'il

ne vive plus. Autour de lui, tout l'écosystème est actif : un « vent faible » courbe les fleurs et les insectes « voltigent », « s'abreuvent », « agitent », et « effleurent » (Sand, 1976 : 322). Bien que les insectes viennent « par centaines », puisqu'ils participent au processus de décomposition du cadavre, ils semblent « admirer curieusement la beauté » du visage de Sténio (Sand, 1976 : 321). Ils sont attirés par le « parfum imprégné » de ses cheveux mouillés qui se répandent « parmi les fleurs au froid calice qu'un faible vent courbait » sur sa tête (Sand, 1976 : 321). Des noms faisant référence à un léger mouvement (« agitent », « effleurent », etc.) s'entrecroisent ici avec des verbes faisant allusion au repos éternel : « dormir », « attacher », « reposer » (Sand, 1976 : 321-322). D'ailleurs, le corps de Sténio, à la différence des corps des insectes en « robes de gaze bleue », est dévoilé partie par partie : « [le] regard était attaché au ciel », « les pieds étaient enterrés », « [la] tête reposait » (Sand, 1976 : 321). La beauté ainsi que l'aspect romantique de la scène triomphent sur la raison de Magnus de telle façon que celui-ci se laisse aller à saisir la « main glacée » de Sténio « comme s'il eût espéré l'éveiller » (Sand, 1976 : 321). En révélant la tension entre absence et présence que suggère ce texte, le corps ne donne pas l'impression d'une disparition, mais celle d'une apparition vivante. Et pourtant, Sténio n'est plus en vie, il ne dort pas comme le croit Magnus à première vue.

Dans cette nature « tendre et coquette », pour reprendre les termes du texte, le corps de Sténio a déjà initié son déclin : la vue, étant en effet trompeuse, renforce l'idée de l'effet onirique de la scène, mais, c'est le toucher qui permet un retour à la réalité (Sand, 1976 : 321). Magnus ressent la froideur de la main, et la réalité du suicide le bouleverse : « [Voyant] que l'enfant était noyé depuis plusieurs heures, une peur superstitieuse s'empara de son âme timorée [...] il laissa échapper des cris sourds et inarticulés » (Sand, 1976 : 321-322). Ici, la raison triomphe sur l'imagination, mais sans qu'il se trouve de place pour la représentation du sublime.

La même image poétique d'un cadavre qui semble vivre malgré l'absence de souffle surgit aussi dans *L'Éducation sentimentale* (1845). Il s'agit d'une description qui confond le macabre avec le beau et qui n'effectue pas la distinction entre la vie et la mort. Mais cette fois-ci, dans ce texte essentiellement romantique de Flaubert, l'existence du corps que le héros Jules pense retrouver n'est qu'hallucinatoire : le personnage de sa bien-aimée Lucinde qui est censé être *présent* dans sa mort est en réalité *absent*. Ironiquement, Lucinde n'existe plus dans la vie de Jules, mais celui-ci ne peut l'oublier, au sens que le mot « absence » l'indiquerait³. Dans une scène connue pour la confusion entre le réel et l'irréel, Jules fait face à « la frontière entre le monde existant et l'imaginaire », pour utiliser la tournure de Claudine Gothot-Mersch (2001 : 1523). De même que pour Magnus dans *Lélia*, le héros dans ce texte se voit dans un état de perplexité où il ne peut aisément faire la distinction entre ce qui est réel et ce qui est rêvé :

3. Rappelons la définition du terme « absence » que nous avons donnée à la première page de notre article : c'est le fait de ne pas exister.

Il lui sembla qu'il sortait d'un songe car il avait la fraîcheur que l'on éprouve au réveil et la surprise naïve qui nous saisit à revoir des objets qui nous semblent nouveaux, perdu que l'on était tout à l'heure dans un monde qui s'est évanoui. Où était-il donc ? dans quel lieu ? – à quelle heure du jour ? Qu'avait-il fait ? Qu'avait-il pensé ? Il cherchait à se rattraper lui-même et à rentrer dans la réalité d'où il était sorti (Flaubert, 2001 : 1025).

Jules ne réussit pas à rentrer entièrement dans la réalité parce qu'au moment même de cette contemplation, il entend quelque chose de troublant dans l'herbe : c'est le chien qui le mènera dans une confusion plus profonde et inquiétante. Le chien, semble-t-il, donne corps aux idées nostalgiques de Jules alors qu'il se remémore son chien Fox qu'il avait donné à Lucinde. La bête, qui prend à la fois une forme humaine et une forme monstrueuse et qui est, selon l'interprétation de Gisèle Séginger, « ir-réelle, incorporelle comme une apparition », dirige Jules vers une petite rivière où il s'était retrouvé autrefois après le départ de sa bien-aimée (Séginger, 1997 : 48)⁴.

Pour Jules, cette rivière est associée à la perte, à l'absence de l'amour et à la tentative de suicide. Après s'être rendu compte que Lucinde n'était pas amoureuse de lui, il alla à l'eau « [tourbillonnante] » de la rivière où il avait envie de se jeter (Flaubert, 2001 : 926). Lorsqu'il y revient cette fois-ci, guidé par l'apparition du chien, il ne la reconnaît pas à première vue. Le souvenir de cette eau ainsi que celui de Lucinde semblent être refoulés dans sa mémoire. Ici, l'élément liquide fait écho à l'eau mouvante et écrasante de l'océan : « [La] chute d'eau tombait dans les ténèbres. Lécume qui jaillissait au pied apparaissait parfois sur le courant rapide qui l'entraînait aussitôt » (Flaubert, 2001 : 1028). Le héros comprend le danger de cette eau et se demande alors pourquoi le chien court sans cesse au bord de la rivière, si ce n'est pour lui montrer quelque chose ou *quelqu'un* caché sous la surface. Avant même de sonder l'eau, il imagine là le corps noyé de sa bien-aimée : « N'était-ce pas Lucinde ? Grand Dieu ! était-ce elle ? serait-ce elle ? noyée ? perdue sous le torrent. Si jeune ! si belle ! morte ! morte ! » (Flaubert, 2001 : 1028). À la différence de Magnus qui perd de vue le cadavre de Sténio après l'avoir regardé de trop près, Jules n'ose examiner l'eau où la noyée pourrait se trouver. Son regard se jette alors dans le lointain, vers l'inconnu, vers l'irréel de l'imagination : « Et plongeant ses regards dans les ténèbres, au loin bien en avant il s'attendait à voir... » (Flaubert, 2001 : 1028).

Et c'est là, dans l'espace imaginaire, voire hallucinatoire, que Jules croit voir le corps de Lucinde, flottant à la surface de l'eau. L'eau ne semble donc pas faire dissoudre le sentiment amoureux, comme le suggère Richard : elle le rend en fait plus tangible⁵. Paradoxalement, ce n'est que dans *l'absence* réelle de Lucinde qu'elle devient visible, présente et vivante pour Jules :

4. Pour un commentaire sur l'épisode du chien dans *L'Éducation sentimentale* (1845) qui soutient notre idée que le chien représente l'espace entre la réalité et l'imaginaire et qui nous donne d'autres références critiques, voir C. Gothot-Mersch, p. 1522.

5. Voir l'analyse de J.-P. Richard sur l'aquatique et l'amour dans l'œuvre de Flaubert.

[II] la voyait avec sa robe blanche, sa longue chevelure blonde épandue et les mains en croix sur la poitrine – qui s'en allait doucement au courant, portée sur les ondes. Elle était peut-être là – à cette place – ensevelie sous l'eau froide, couchée au fond du fleuve – sur les cailloux verts [...] Et il se figurait son cadavre... la bouche entrouverte, les yeux fermés... » (Flaubert, 2001 : 1029).

Ici, la description du corps de Lucinde restituée à peu près la même hésitation entre la vie et la mort que nous avons précédemment vue avec le corps de Sténio. La bouche entrouverte est pareille à celle de quelqu'un qui dort tranquillement, de même que le doux mouvement de sa respiration donne l'illusion que cette femme se serait endormie à la surface de l'eau et qu'elle ne serait pas tout à fait morte. Nous pourrions même nous demander s'il est possible qu'un corps puisse rester si paisiblement allongé sur une rivière qui « tourbillonne » et « jaillit » (Flaubert, 2001 : 926). Il est difficile, par contre, d'ignorer le champ lexical et les images associés à la mort dans ce passage : les mains de Lucinde sont « en croix » sur sa poitrine, elle est « ensevelie » sous l'eau, et Jules y observe « un cadavre ». Quelle aurait alors été la cause de cette noyade ? Jules, aimerait-il imaginer que sa bien-aimée se soit jetée à l'eau, dans un état désespéré, comme la tragique Ophélie ?

Le cadavre de Lucinde fait sans doute référence à celui de la figure classique créée par Shakespeare. Dans *Hamlet*, c'est la reine qui trouve Ophélie et décrit son corps noyé à Laërte :

Ses vêtements s'enflent et s'étalent ; telle qu'une fée des eaux, ils la soutiennent un moment à la surface ; pendant ce temps elle chantait [...] Mais cela ne pouvait durer longtemps ; si bien qu'enfin, la pauvre malheureuse ! ses vêtements, lourds de l'eau qu'ils buvaient, l'ont entraînée de ses douces chansons à une fangeuse mort (Guizot, 1864 : Acte 4).

Dans les deux descriptions, les vêtements ressemblent aux extensions du corps tandis que l'eau les soutient à la surface pour qu'elles puissent être vues. Les deux femmes, bien que cadavres, n'ont ni l'air d'être mortes, ni d'être en état de décomposition. D'après Bachelard, « Shakespeare n'a pas nécessairement observé une noyée réelle qui descend au fil de l'eau. Un tel réalisme, loin d'éveiller des images, bloquerait plutôt l'essor poétique » (1942 : 98). Les corps de ces deux héroïnes sont idéalisés et apparaissent beaux, loin de l'horreur qui définit en réalité les cadavres des victimes de la noyade. Elles devraient apparaître mortes, absentes, anéanties par la descente mortelle dans l'eau, mais ce qui se manifeste ici, ce sont leurs corps flottants à la surface donnant l'illusion d'une présence.

Or, les similarités entre ces deux scènes s'arrêtent ici. En tant que personnage, Lucinde n'incarne pas Ophélie : elle ne fut jamais amoureuse de Jules comme Ophélie l'était de Hamlet. D'habitude considérée comme un accident ou un suicide, la noyade de cette seconde est cependant vue tel un meurtre dans l'imagination de Sand. Dans son texte « Hamlet », l'écrivain accuse le héros d'avoir rendu folle « la frêle Ophélie »,

de l'avoir en effet tuée (Sand, 1853). Nous pourrions dire que, d'après ce raisonnement, le suicide de Sténio, était peut-être aussi un meurtre, car il était tout autant désespéré du manque de réciprocité de son amour pour Lélia. À la différence des « suicides-meurtres » d'Ophélie et de Sténio, la noyade de Lucinde ne peut se réaliser que dans l'imagination de Jules, et il n'y a pas de raison pour cette fin. Ironiquement, ce n'est que dans la mort imaginée de sa bien-aimée que Jules aura son corps, et qu'il la *verra* de nouveau. Pour qu'il puisse posséder l'objet de son amour, elle doit le fuir et revenir sous forme de cadavre. Les corps de Sténio et d'Ophélie seront ensevelis alors que le corps de Lucinde restera, au contraire, dans son état hallucinatoire, flottant sur cette eau dangereuse et trompeuse.

Dans *Lélia*, Sand décrit un corps noyé, mais d'une façon romantique. Au lieu de se focaliser uniquement sur le cadavre lui-même, la description dépeint également la nature qui l'entoure, en révélant l'aspect vivant du paysage. Le personnage qui trouve ce corps ne peut décider, à première vue, s'il s'agit en vérité d'un corps mort. Dans cette scène, il n'y a que des signes qui confirment la présence de vie : les mots de Sténio sont écrits dans le sable, les insectes bourdonnent autour du corps, Magnus se retrouve dans une situation sans réponse. La noyade de Sténio ne semble pas faire disparaître l'individualité de celui-ci, elle fait plutôt apparaître plus d'incertitude en ce qui concerne son destin final. Et pourtant, il n'y a aucun doute quant au fait que Sténio s'est suicidé (bien que l'on n'en sache pas toutes les raisons). Son cadavre représente en fin de compte sa décision de s'absenter de la vie. Dans la première *Éducation sentimentale* de Flaubert, le problème associé à la noyade s'oriente sur la disparition et la réapparition des corps. Curieusement, ce n'est que dans l'absence, dans la mort imaginée de la bien-aimée et dans le manque d'amour réciproque, que Jules pourrait la retrouver, que Lucinde est rendue plus réelle à ses yeux. Auparavant, elle était absente de sa vie en refusant son amour, mais ici, flottant sur l'eau, elle devient présente. Cependant, la présence de ce personnage n'est définie que par sa non-présence, l'absence étant l'état « réel » de la situation, la présence étant l'état hallucinatoire.

Pour revenir sur nos pas, sur la question du destin de l'individu, il faut laisser la réponse ouverte à l'interprétation de la mort en général. Bien que les vagues disparaissent dans l'étendue de l'océan, il n'existe pas de preuve que ces vagues ne reviennent pas plus fortement sous d'autres formes ou à des moments différents. Si Magnus pense à première vue que Sténio vit encore, et si Jules ne voit le corps de Lucinde que dans son absence, nous pourrions dire que la noyade telle qu'elle est représentée dans ces deux textes ne signale pas toujours l'anéantissement définitif et l'immersion funeste dans une eau sans retour. Nous pourrions, en effet, comprendre la mort par noyade en tant que mort particulière, celle qui entraîne une renaissance éventuelle, comme le remarque Jean-Pierre Richard : « Mourir en elle revient à accepter de renaître, puis de mourir à nouveau, éternellement, selon le rythme de ses créations et de ses évanescences » (1954 : 169). Or, on ne peut parler de la renaissance sans parler d'abord de la mort. En d'autres termes, présence et absence sont indéniablement liées. Cette étude nous a montré que les cadavres, qu'on les considère beaux

ou macabres, marquent toujours l'imagination des écrivains romantiques, surtout lorsque ces corps évoquent une hésitation entre la représentation de la vie et de la mort, de l'absence et de la présence.

BIBLIOGRAPHIE :

- Bachelard G. 1942. *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris. Librairie José Corti.
- Bonin K. 2009. The Edifying Spectacle of a Drowned Woman : Sympathy and Irony in *Indiana*. *George Sand Studies* 28. 1-13.
- Flaubert G. 2001. *L'Éducation sentimentale* (1845). *G. Flaubert Œuvres de jeunesse* Tome I. Paris. Gallimard (La Pléiade).
- Gothot-Mersch C. 2001. Notice sur *L'Éducation sentimentale* (1845). *G. Flaubert : Œuvres de jeunesse* Tome I. Paris. Gallimard (La Pléiade).
- Guizot M. (Trans). 1864. *Œuvres complètes de Shakespeare : Hamlet* Tome I. Paris. Librairie Académique Didier. Sur le site *Project Gutenberg*. Consulté le 4 septembre 2012. <http://www.gutenberg.org/files/15032/15032-h/15032-h.htm>.
- Herzfeld C. 2008. *Flaubert : L'Éducation sentimentale. Minutie et Intensité*. Paris. L'Harmattan.
- Houlle T. 2010. *L'eau et la pensée grecque : Du mythe à la philosophie*. Paris. L'Harmattan.
- Michelet J. 1983. *La Mer* (1861). Paris. Gallimard.
- Mrozowicki M.P. (Ed). 2005. *In aquas scribis : Le thème de l'eau dans la littérature*. Gdansk. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego.
- Perrot M. (Ed). 1996. *L'eau : Mythes et réalités*. Actes du colloque organisé à Dijon du 18 au 21 novembre 1992. Dijon. Éditions Universitaire de Dijon.
- Richard J.-P. 1954. *Stendhal et Flaubert : Littérature et sensation*. Paris. Seuil.
- Sand G. 1853. *Hamlet*, dans : *Œuvres illustrées de George Sand*. Tome VI. Paris. J. Hetzel. Sur le site *Gallica*. Consulté le 4 septembre 2012. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107431r.r=Hamlet+G+Sand.langEN>.
- Sand G. 21 décembre 1869. VARIA : *L'Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme* par Gustave Flaubert. *La Liberté*. Sur le site *Université de Rouen Centre Flaubert*. Consulté le 4 septembre 2012. http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/education/es_san.php.
- Sand G. 1926. *Œuvres de George Sand : Lélia*. Tome II. Paris. Calmann-Lévy.
- Sand G. 1970. *Œuvres autobiographiques : Histoire de ma vie (1800-1822)*. Tome I. Paris. Gallimard (La Pléiade).
- Sand G. 1976. *Lélia*. Tome II. Paris. Éditions d'aujourd'hui.
- Séginger G. 1997. *Naissance et Métamorphoses d'un écrivain : Flaubert et les Tentations de saint Antoine*. Paris. Édition Champion.
- Tondeur C.L. 1984. *Gustave Flaubert, critique : Thèmes et structures*. Philadelphia. John Benjamins.
- Vareille J.-C. 1983. Fantômes de la fiction, fantômes de l'écriture. *George Sand : Colloque de Cerisy*. Paris. SEDES. 125-136.

Decomposition and Re-composition: The Presence and Absence of Drowned Bodies in *Lélia* by George Sand and *L'Éducation sentimentale* by Gustave Flaubert.

ABSTRACT: In Romantic literature, water often serves as a symbol of death and of the dissolution of the individual, representing a passage from presence to absence. In order to show this transformation, writers frequently rely on scenes of drowning. However, in these depictions drowning does not always lead to an absence, but rather, it reveals a physical presence: that of the cadavers themselves.

Through a detailed analysis of two romantic texts whose treatment of drowning sheds light on the relationship between absence and presence, *Lélia* (1833) by George Sand and *L'Éducation sentimentale* (1845) by Gustave Flaubert, this study engages the following questions on thematic and structural levels: Does drowning undeniably bring about an annihilation of the individual? Are the boundaries between absence and presence, disappearing and (re)appearing, decomposition and (re)composition, clearly defined? Or is there another interpretation? One that is specific to textual portrayals of immersion?

From an eco-critical perspective, it is clear that water represents an ideal space to portray the tension between life and death. As presented by Sand and Flaubert, drowned bodies inspire images of life rather than death and therefore cause the reader to question these boundaries on an imaginative and symbolic level.

Keywords: Romanticism, eco-criticism, drowning, water, decomposition.