

## George Sand: Images du peuple et pour le peuple

Patrick Bray

Le cliché que tout le monde apprend dans les manuels scolaires au sujet de George Sand c'est qu'à travers ses romans et son théâtre champêtres, celle-ci affirme dans la bonne tradition Rousseauiste que le peuple, et surtout les paysans, sont plus proches de la nature et par conséquent peuvent transmettre aux autres classes sociales une manière de vivre plus saine. Cette interprétation est plus ou moins vraie pour le roman *François le champi* qui est écrit avant 1848 et dont la publication est interrompue par les événements de février. Dans l'Avant-propos du roman, le narrateur proclame la supériorité de la nature sur l'art et donc des paysans sur des artistes. Mais pour la pièce tirée du roman, qui a été écrite après les déceptions du printemps de 1848 et qui a été mise en scène à la fin de 1849, on trouve tout le contraire. Dans sa préface à la pièce, Sand déclare que le peuple n'est pas dans sa nature mauvais, mais qu'il a besoin de l'exemple d'un bon cœur, qu'il peut et donc doit être éduqué par l'art. Dans le roman, ce sont ceux qui sont corrompus par la civilisation, les Parisiens, les bourgeois, les artistes, qui doivent apprendre des paysans la simplicité de la nature. Mais dans la pièce, parue à peine un an après le roman, ces mêmes paysans doivent se voir rappelés par l'art, par les Parisiens, par la bourgeoisie, ce qu'est la nature. En se relisant par l'image, au théâtre mais aussi et surtout à la lumière des événements et des désastres révolutionnaires, Sand a apparemment renversé sa pédagogie politique tout en conservant ses convictions socialistes. En comparant le roman et la pièce, avec un roman plus tardif de Sand – *Nanon* de 1872 – j'aimerais moins avancer des arguments définitifs que de mettre en avant des enjeux que soulève la représentation du peuple chez George Sand. Je postulerais, avec prudence, qu'entre janvier et juillet 1848, un troisième terme apparaît chez Sand entre l'élite parisienne et le paysan, c'est le petit peuple ouvrier de la ville qui combine les mauvais côtés des deux autres groupes et de qui dépend tout espoir de révolution socialiste selon Sand.

Malgré sa réputation de roman pour enfants, *François le champi* présente au lecteur une grande complexité de voix narratives concurrentes, un trait stylistique en

résonnance avec les questions de traduction et de communauté qui traversent le roman. L'Avant-propos établit ce paradigme de traduction simultanée et cacophonique. Le narrateur, qui est aussi l'auteur, et son ami R\*\*\*, après une promenade dans la nature au clair de la lune, ont une conversation philosophique et esthétique sur plusieurs pages. R\*\*\* avance l'idée que les paysans ont la sensation du langage de la nature sans pouvoir la décrire, et que « nous », sous-entendus les artistes, devons comprendre la nature par la connaissance du langage que produit l'art.<sup>1</sup> Le narrateur répond que si l'art est une œuvre de transformation de la nature par le sentiment, les paysans font partie de ce qu'on peut nommer la « vie primitive » et les autres de la « vie factice ». Mais pour ceux qui sont élevés dans la vie factice, selon le narrateur, la perception de la nature est inévitablement filtrée par les images de l'art. Pour R\*\*\*, ce filtre de la culture est une tragédie car il rend impossible de jouir pleinement de la nature, ainsi que le fait un paysan :

je voudrais être paysan ; le paysan qui ne sait pas lire, celui à qui Dieu a donné de bons instincts, une organisation paisible, une conscience droite ; et je m'imagine que, dans cet engourdissement des facultés inutiles, dans cette ignorance des goûts dépravés, je serais aussi heureux que l'homme primitif rêvé par Jean-Jacques. (46-7)

A l'objection du narrateur que le paysan est aussi à sa manière artiste, R\*\*\* répond que son art s'inspire de la nature et « est en contact plus direct avec elle (47).

En quelques paragraphes, les deux interlocuteurs ont donc abandonné, sans le dire, la première opposition, c'est-à-dire entre des paysans sans art d'un côté et ceux corrompus par l'art de l'autre, et à présent ils suggèrent une nouvelle opposition entre un art primitif, folklorique et plus près de la nature et un art civilisé et factice. Quand l'homme civilisé tente de faire une œuvre d'art inspiré par la nature, le résultat, les bergeries ou le pastoral, est toujours fade. Mais le réalisme est tout aussi factice, selon les deux interlocuteurs, car le réalisme est une tentative de nivellement de l'art par lui-même afin de « se mettre à la portée de toutes les classes d'intelligence. Le rêve de l'égalité jeté dans la société ne pousse-t-il pas l'art à se faire brutal et fougueux... ? » (50).<sup>2</sup> Comme le propose Jacques Rancière dans son livre *La Parole muette*, le régime esthétique de l'art qui se met en place au XIXe siècle impose l'égalité des sujets dans des œuvres de littérature où même les objets parlent, comme dans *Notre-Dame de Paris* –

dans un tel régime esthétique, il n'y a pas de place pour l'éthique.<sup>3</sup> Favorables à un retour de l'éthique dans l'art et en réaction contre le réalisme, qui doit tout niveler pour représenter les choses comme elles sont et non pas comme elles peuvent être, le narrateur et son ami R\*\*\* se proposent de réaliser une expérience artistique – ils vont écrire ensemble un roman inspiré directement d'un conte paysan qu'ils ont entendu raconté par un chanvreur aidé par la vieille servante d'un curé. Au lieu d'un seul narrateur, le roman en aura au moins quatre. Mais la langue pose problème, car le narrateur de l'Avant-propos suppose que la langue française contient plus de subtilité, plus de complexité de pensée que le patois berrichon. Le défi, comme R\*\*\* l'expose, c'est de raconter l'histoire « comme si tu avais à ta droite un Parisien parlant la langue moderne, et à ta gauche un paysan devant lequel tu ne voudrais pas dire une phrase, un mot où il ne pourrait pas pénétrer » (53). Le roman serait donc une traduction de la simplicité paysanne pour les hommes factices de Paris, et le traducteur, Sand elle-même, est décrit comme un « paysan de nature » (48).

Ce couple conceptuel nature/culture, déjà incertain dans l'Avant-propos, devient intenable dans le roman même. En apparence, la réussite du champi est due au fait que celui-ci sait lire et qu'il comprend les abstractions de la comptabilité élémentaire. François a donc adopté les outils de l'homme dit civilisé que dans l'Avant-propos R\*\*\* condamne parce que ceux-ci falsifient notre rapport avec la nature. *François le champi* présente ce que Claude Lévi-Strauss appelle le scandale ou piège du tabou de l'inceste, qui relève à la fois de la nature car ce tabou est universel, et aussi de la culture car il dépend des normes et des lois variables dans chaque société. Selon la célèbre – aux Etats-Unis au moins – critique de Jacques Derrida la prohibition de l'inceste est un “scandale” pour Lévi-Strauss parce qu'elle efface l'opposition fautive entre la culture et la nature – la philosophie doit donc écarter et l'inceste et sa prohibition comme impensables.<sup>4</sup> Dans le roman de Sand, avec sa division stricte entre nature et culture, et entre paysan et artiste, la prohibition de l'inceste est à la fois partout dans le roman et mentionnée directement nulle part, comme l'ont montré plusieurs critiques, notamment Janet Beizer.<sup>5</sup> François rencontre Madeleine au début du roman quand il a cinq ou six ans et elle, entre dix-huit et vingt. Elle l'adopte comme son enfant par la suite, puis il est chassé de chez elle par le mari durant trois ans, et il revient à la fin du roman pour la

sauver des dettes et pour l'épouser. Tout le roman fonctionne pour rendre ce quasi-inceste acceptable : François est seulement son fils adoptif, et apprend plus tard l'identité de sa mère, il est éloigné assez longtemps de Madeleine, les mauvaises langues les soupçonnent déjà d'être ensemble et donc les convenances exigent un mariage qui avait été proscrit, et surtout le chansonnier qui raconte le récit annonce qu'il n'y voit pas de mal. L'inceste est évité par la "translation" de François, qui quitte le village pour y revenir plus tard et par la traduction des narrateurs qui modifient lentement le vocabulaire de l'amour maternel en amour sexuel et marital.

L'art de ce roman se résume par la description de deux trajets croisés ; le premier c'est que François commence comme champi et devient un paysan presque bourgeois, et le deuxième c'est que Madeleine commence comme "maman" et devient l'amante ou plutôt l'épouse de François. Le champi comme enfant sauvage est néanmoins un produit de la civilisation moderne car sa mère a été forcée de l'abandonner en raison des convenances sociales. Paradoxalement, il a fallu la culture et l'éducation offerte par Madeleine pour révéler la vraie nature de François. De même, leur rapport n'est pas incestueux parce qu'ils se métamorphosent au cours des années en fonction des rôles sociaux qu'ils jouent, tout naturellement. Le va-et-vient constant entre les deux pôles, nature et culture, finit par effacer les distinctions entre les deux, ce qui implique que Sand essaie de combattre dans ce roman tout déterminisme, social ou naturel.

Après l'euphorie, puis la déception de 1848, Sand a adapté son roman pour la scène parisienne, où il a remporté un succès à l'Odéon entre 1849 et 1850, avec presque 140 représentations – une grande réussite pour l'époque.<sup>6</sup> Comme Olivier Bara l'a montré ailleurs, ce grand moment dans la carrière de Sand a été commémoré par celle-ci dans son roman *Pierre qui roule*, où le personnage principal devient acteur à l'Odéon au lendemain de 1848.<sup>7</sup> Selon la préface de la pièce de théâtre adressée au directeur de l'Odéon et ami de Sand Paul Bocage, l'auteur voulait offrir un « résumé » de son roman qui montrerait à la fois je cite « le rêve de la vie champêtre, l'idéal de tous les temps », et « une vérité relative ».<sup>8</sup> Ce genre intermédiaire, entre pastoral et drame réaliste, entre rêve et réalité, se reconnaît dans l'attention au réalisme de la mise-en-scène. La musique et le décor ont été minutieusement conçus par l'auteure afin de garantir la vraisemblance folklorique, un détail apprécié par Théophile Gautier.<sup>9</sup> Dans sa correspondance, Sand

précisait, avec l'aide de dessins faits par son fils Maurice, les détails exacts des costumes qui devaient figurer le caractère de chaque personnage. Elle a choisi le théâtre de l'Odéon en partie à cause de son public d'étudiants et d'ouvriers, qui serait plus sensible, selon elle, à la simplicité du langage et à la moralité de la pièce.<sup>10</sup>

On peut interpréter ce souci d'exactitude et d'authenticité comme une continuation de la traduction du folklore berrichon en langue française moderne, c'est-à-dire comme une répétition du problème initial du roman. Le langage reste universellement accessible, ce qui veut dire parisien, mais les acteurs ont emprunté des rythmes du patois berrichon. Dans sa préface, Sand félicite les acteurs qui ont su si bien imiter des paysans, quoique dans sa correspondance elle les critique presque tous pour leur parler trop académique. Cependant, en relisant la préface, on remarque qu'elle ne prête aucune attention à ce que les paysans pourraient comprendre de sa pièce, contrairement à ce qui se passait dans le roman. La pièce n'est pas destinée à rassembler d'un côté les paysans et de l'autre les Parisiens, mais au contraire elle est destinée à parler au peuple de Paris.

Si Sand peut affirmer dans sa préface que la pièce n'est qu'un résumé du roman, l'intrigue de la pièce modifie radicalement le récit romanesque, notamment par son insistance sur l'éducation des paysans. Tout d'abord les personnages médiateurs ou traducteurs, le narrateur, R\*\*\*, le chanvreur, et la vieille servante, sont éliminés pour simplifier le dialogue et surtout l'exposition du récit – il ne s'agit plus de traduction mais de pédagogie. Encore plus remarquable que l'élimination des voix médiatrices est le fait que l'action ne commence qu'au seizième sur les vingt-cinq chapitres du roman, c'est-à-dire au retour de François au moulin après une absence de six ans, tandis que dans le roman l'absence n'est que de trois ans. Du coup le problème de l'inceste est beaucoup moins visible pour les spectateurs, car François n'est jamais représenté sur scène comme enfant ou comme beaucoup plus jeune que Madeleine. Le couple nature et culture, paysan et artiste, n'est plus au centre du récit, et on peut alors se demander ce qu'il en est de l'anti-déterminisme social.

Le premier des trois actes se concentre sur la scène du retour de François, qui reste méconnaissable aux autres personnages, une scène qui ne prend pas six pages dans le roman. Telle la servante qui reconnaît Ulysse à son retour à Ithaque, c'est la servante

Catherine qui s'inquiète de l'identité de François - mais dans la pièce François a perdu sa tache de vin ou sa fraise, qui le marque dans le roman et lui permet d'accepter un héritage de sa véritable mère, puis lui donne son nom de famille, « François la Fraise ». La préoccupation de l'authenticité du langage et du décor est figurée et déplacée dans le personnage de François, qui joue, beaucoup plus que dans le roman, de l'incertitude de son identité pour manipuler les autres personnages. Il ne ressemble plus à un champi, selon les autres personnages, car c'est « un beau gars, ma foi, un jeune homme, et qui a du quoi, d'après ses habits... » (167), et puis selon Mariette, la jolie belle-sœur de Madeleine, il lui fait la baisemain, et « ça n'est pas des manières de paysan » (171-2).

Après le succès théâtral de la pièce *François le Champi*, qui a eu sa dernière représentation en avril 1850, Sand a publié une édition illustrée de ses œuvres complètes chez Hetzel en 1852 et 1853. Les quelques gravures faites par Tony Johannot et Maurice Sand pour le roman *François le Champi* montrent que le François de la pièce est beaucoup plus bourgeois que le François du roman. Selon Sand elle-même, ce qui l'a poussée à publier cette édition à très bas prix,

c'est le désir de faire lire à la classe pauvre ou malaisée, des ouvrages dont une grande partie était composée pour elle. [...] Dans cette longue série, plusieurs ouvrages (je puis dire le plus grand nombre), ont été inspirés par le désir d'éclairer le peuple sur ses devoirs autant que sur ses droits.<sup>11</sup>

On voit qu'en 1852 l'auteure garde le discours pédagogique de sa pièce jusque dans sa présentation du roman. Les images qui illustrent le roman montrent un François pauvre, la plupart du temps nu-pieds. Au moment de son retour après trois ans pour veiller sur Madeleine, qui est malade, il s'habille mieux, avec un grand chapeau, mais il a l'air d'un ouvrier aux traits peu raffinés. Si on compare ses images à celle tirée d'une gravure de la mise-en-scène originale de la pièce, on voit un François beaucoup plus suave, aux cheveux longs, à la moustache, et aux habits bourgeois.<sup>12</sup>

Le François du théâtre de l'Odéon, le François dandy donc, n'a plus pour rôle de montrer qu'un pauvre paysan peut améliorer ses conditions de vie avec un peu d'instruction et de travail, comme il l'a fait dans le roman, mais au contraire, de convaincre les autres paysans de trouver le bon chemin de la solidarité collective par de bons raisonnements, et le cas échéant, par la ruse ou la déception. François fait en effet la

leçon à tout le monde, à Madeleine, à Mariette, et aux méchants de la pièce comme la Sévère. A la fin du roman comme de la pièce il réussit à payer ou effacer par la ruse les dettes de Madeleine, quoique dans la pièce François agisse moins par son génie de la finance que par habileté à manipuler l'avarice des autres. Son vrai coup de maître c'est de convaincre Madeleine de se marier avec lui. Dans le roman, tous deux vont près d'une fontaine se regarder romantiquement en silence. Dans la pièce, tous les personnages sauf l'incorrigible Sévère se réunissent autour de Madeleine pour réclamer bruyamment son mariage à François, en donnant simplement des raisons toutes personnelles. Comme Madeleine le dit à la fin, « Allons ! puisque tout le monde le veut ici, il faudra peut-être bien que je finisse par le vouloir moi-même ! » (217). Cette fin heureuse, ce mariage qui réunit presque tous les personnages, marque le début d'une communauté paisible autour de François, qui a su dompter ses ennemis et ramener les autres à la raison.

Ce dénouement moralisateur est suggéré à la fin de la préface de la pièce, où Sand cite la remarque d'une critique où il est dit que le paysan est « intéressé par habitude, généreux et dévoué par occasion », mais aussi qu'il se rend « aux bonnes raisons ». Selon Sand, « [c]ela est parfaitement vrai. Mais ce n'est pas exclusivement vrai pour le paysan. Cela est généralement vrai pour le peuple. Donnez-lui de bonnes raisons, donnez-lui l'éducation du cœur, et vous verrez comme le bon grain germera dans la bonne terre. » (146). Littéralement, pour Sand il faut cultiver la moralité et la vertu chez le peuple, qui n'est donc pas de nature complètement bon. La préface de Sand ajoute aussi la notion de peuple en général, qui inclut le paysan mais qui s'en distingue.

Présentée au public en partie ouvrier de l'Odéon, on peut penser que la pièce visait à éduquer le peuple, en montrant le paysan imaginaire de Sand comme exemple. Jules Michelet, qui a déjà plaidé en 1848 pour un théâtre populaire qui enseignerait les valeurs républicaines au peuple et aux paysans, a écrit à George Sand en avril 1850 après avoir vu sa pièce *François le champi* : « je crois que la création d'un théâtre villageois, répandu dans la campagne, serait le moyen le plus puissant pour ramener le peuple dans le véritable esprit national. »<sup>13</sup> Donc si les paysans ont mal voté, s'ils n'ont pas compris « le véritable esprit national », c'est qu'il faut le leur inculquer, et de préférence par le spectacle.

Pour Sand aussi le spectacle reste le meilleur moyen de rassembler le peuple, non seulement par des raisonnements, mais aussi par des sentiments. Dans une lettre à son fils écrite en avril 1848, après la publication du roman *François le champi*, mais avant la composition de la pièce, Sand décrit avec extase sa participation à la Fête de la Fraternité du 20 avril, inspirée par la Fête de la Fédération du 14 juillet, 1790 :

La fête de la Fraternité a été la plus belle journée de l'histoire. [...] Comme spectacle, tu ne peux pas t'en faire d'idée. [La fête] prouve que le peuple ne raisonne pas tous nos différends, toutes nos nuances d'idées, mais qu'il sent vivement les grandes choses et *qu'il les veut*.<sup>14</sup>

Encore une fois, le peuple ne raisonne pas, il sent et il veut, autrement dit son cœur est bon mais il faut le cultiver, et un spectacle, en rassemblant le peuple prouve sa volonté républicaine. Même avant les déceptions de juin 1848, Sand semble ne pas accorder au peuple un raisonnement indépendant et fiable.

En guise de conclusion, et pour montrer que la bonne dame de Nohant à la fin de sa carrière littéraire n'était pas très différente dans ses idées de la révolutionnaire socialiste de 1848, je voudrais évoquer quelques passages de son dernier grand roman, *Nanon*, écrit en 1872 en réaction aux désastres de la Commune, qui lui ont rappelé ceux de 1848. Ce roman, que Sand a voulu en vain porter sur scène, est un récit à la première personne raconté par une paysanne, qui s'appelle Nanon, pendant la Révolution française. Nanon commence le roman avec un seul mouton, puis elle apprend à lire, a toutes sortes d'aventures pendant la Révolution, et finit le roman très riche et mariée à son ami, un marquis. C'est le récit classiquement sandien d'une paysanne qui améliore son sort par le travail et l'éducation. Cependant Nanon ressemble plus, je crois, au François dandy de la pièce qu'au François humble du roman, car elle est toujours en train d'enseigner la bonne conduite aux autres et d'organiser une communauté autour d'elle. Un des plus beaux passages du roman raconte le spectacle que le petit village organise pour la Fête de la Fédération, très similaire en esprit, sinon en échelle, à la fête de la fraternité décrite par Sand dans sa lettre à son fils en 1848. Nanon fait la remarque suivante : « Il faut au paysan qui regarde avec indifférence le détail qu'il voit à toute heure, un ensemble qui attire sa réflexion en même temps que ses yeux et qui lui résume ses idées confuses par une sorte de spectacle ». <sup>15</sup> Le spectacle doit enseigner au paysan comment voir et

comment penser – on est loin de l’Avant-propos du roman de *François le champi* qui voulait que l’art paysan soit meilleur parce qu’il privilégie la sensation et non pas les idées.

Mais tout comme Nanon enseigne à voir aux paysans, elle enseigne la différence entre paysan et peuple à son ami le révolutionnaire bourgeois Costejoux vers la fin du roman :

Je sais, pour l’avoir entendu assez déplorer chez nous, que c’est le peuple de Paris et des grandes villes qui vous pousse et vous mène, parce que vous demeurez dans les villes, vous autres gens d’esprit et de savoir. Vous croyez connaître le paysan quand vous connaissez l’ouvrier des faubourgs et des banlieues, et, dans le nombre de ces ouvriers moitié paysans, moitié artisans, vous ne faites attention qu’à ceux qui crient et remuent. (231-2)

Les paysans de ce roman tardif de 1872, comme ceux de la pièce de 1849, doivent être éduqués pour révéler leur vraie nature et doivent aussi servir d’exemple pour le peuple, corrompus par la ville et par l’extrémisme politique. Avec le roman de 1872 *Nanon*, la politique de Sand retourne à ses débuts – là, dans le roman de 1848 le paysan communiquait la sensation de la nature à l’artiste civilisé, ici en 1872, après les leçons de 1848 et de 1871, le paysan doit rappeler au bourgeois et au révolutionnaire le sens véritable de la solidarité et de la communauté. En se relisant par des images théâtrales et après des révolutions successives, Sand pratique une traduction, une translation continue entre paysan et Parisien, entre peuple et bourgeois, entre le patois et le français et entre l’image et la parole écrite. Dans ses textes ambiguës et parfois contradictoires, Sand essaye de créer une autre manière, visuelle cette fois, de communiquer au peuple, de le représenter, et peut-être de lui donner les moyens de se reconnaître lui-même dans une belle image.

---

---

## Notes

- <sup>1</sup> George Sand. *François le Champi*. Paris : Gallimard (Folio Classique), 1976, p. 42.
- <sup>2</sup> Selon Naomi Schor, l'idéalisme de Sand est une tentative d'imaginer la possibilité d'une société juste dans un monde qui ne l'est pas: « [i]dealism for Sand is finally the only alternative representational mode available to those who do not enjoy subjecthood in the real ». Naomi Schor. *George Sand & Idealism*. New York : Columbia University Press, 1993, p. 73.
- <sup>3</sup> Jacques Rancière. *La parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Hachette Littératures, 1998, p. 19.
- <sup>4</sup> Jacques Derrida. « Violence de la lettre : de Lévi-Strauss à Rousseau ». *De la grammatologie*. Paris : Editions de Minuit, 1967, p.152-3.
- <sup>5</sup> Janet Beizer. « Autonymies : François la Fraise et le nom du corps ». *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture*. Ed. Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2006, p. 173-85.
- <sup>6</sup> Gay Manifold. *George Sand's Theatre Career*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985, p. 42.
- <sup>7</sup> Olivier Bara. « Prolongements romanesques des pratiques théâtrales de George Sand : le *Château des désertes*, *L'homme de neige*, *Pierre qui roule*, ou le théâtre au miroir du roman ». *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture*. Ed. Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2006, p. 225-237.
- <sup>8</sup> George Sand. *Théâtre complet de George Sand I*. Paris : Calmann-Lévy, 1877, p. 144.
- <sup>9</sup> Manifold, p. 45.
- <sup>10</sup> George Sand. *Correspondance de George Sand tome XI (janvier 1849 – décembre 1850)*. Ed. Georges Lubin. Paris, Garnier Frères, 1972, p. 132.
- <sup>11</sup> George Sand. *Œuvres illustrées de George Sand*. Vol I. Paris : Editions J. Hetzel, 1852, p. 4.
- <sup>12</sup> Cette image se trouve à la Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 4-ICO THE-2406.
- <sup>13</sup> Cité dans Arthur Mitzman. « Sand-Leroux-Michelet : le triangle d'or du romantisme social ». *George Sand : Une œuvre multiforme ; Recherches nouvelles*. Ed. Françoise van Rossum-Guyon. Amsterdam: Rodopi, 1991, p. 21.
- <sup>14</sup> George Sand. *Correspondance de George Sand tome VIII (juillet 1847 – décembre 1848)*. Paris: Garnier Frères, 1971, p. 430.
- <sup>15</sup> George Sand. *Nanon*. Ed. Nicole Mozet. Saint-Cyr-Sur-Loire: Christian Pirot, 2005 (1872), p. 77.