

La femme-fée ou le don de la parole: de *La Petite Fadette* au *Château de Pictordu*

M^a Teresa Lozano Sampedro
Universidad de Salamanca
tlozano@usal.es

Rebut: 15 Gener 2008
Acceptat: 30 Abril 2008

RESUM:

La dona fada o el do de la paraula: de *La Petite Fadette* al *Château de Pictordu*

Comparació d'ambdues obres, considerades com relats iniciàtics i d'aprenentatge, organitzades a partir de la paraula i guardant un equilibri precís entre el realisme i el meravellós. Hom atorga un paper especial a l'oralitat i a la Paraula, així com a llur significació. En ambdós exemples el rol de la dona-fada és fonamental, car vehicula les veritats fonamentals que l'escriptora vol fer arribar al lector.

MOTS CLAU:

Dona-fada, realisme, meravellós, paraula, aprenentatge.

RÉSUMÉ:

La femme-fée ou le don de la parole: de *La Petite Fadette* au *Château de Pictordu*

Comparaison de ces deux ouvrages, considérés comme des récits initiatiques et d'apprentissage, organisés autour de la parole et gardant un équilibre précis entre le réalisme et le merveilleux. Un rôle essentiel est accordé à l'oralité et à la Parole et à leur signification. Dans les deux exemples le rôle de la femme-fée est essentiel car elle véhicule les vérités fondamentales que l'écrivaine désire faire arriver au lecteur.

MOTS CLÉS:

Femme-fée, réalisme, merveilleux, parole, apprentissage.

RESUMEN:

La mujer-hada o el don de la palabra: de *La Petite Fadette* al *Château de Pictordu*

Comparación des estas dos obras, consideradas como relatos iniciáticos y de aprendizaje, organizadas en torno a la palabra y guardando un equilibrio preciso entre el realismo y lo maravilloso. Se concede un papel esencial a la oralidad y a la Palabra así como a su significación. En los dos ejemplos el papel de la mujer-hada es esencial ya que vehicula las verdades fundamentales que la escritora desea hacer llegar al lector.

PALABRAS CLAVE:

Mujer-hada, realismo, maravilloso, palabra, aprendizaje.

ABSTRACT:

The woman-fairy or the gift of words: from *La Petite Fadette* to *Château de Pictordu*

This is a comparison of these two works, considered as stories of initiation and learning, organised around the word and maintaining a precise balance between realism and the marvellous. An essential role is granted to orality and to the word, as well as to its meaning. In the two examples, the role of woman-fairy is vital, as it acts as a vehicle for the fundamental truths the writer wishes to convey to the reader.

KEYWORDS:

Woman-fairy, realism, marvellous, word, learning.

Introduction

L'objectif de cette étude consiste à établir un rapprochement entre deux récits de George Sand qui se trouvent liés, à notre avis, par de remarquables analogies structurales et thématiques, bien qu'appartenant à des époques différentes. En effet, aussi bien le roman champêtre *La Petite Fadette* (1849) que le conte *Le Château de Pictordu* (1873), le plus long des treize récits qui intègrent l'ensemble des *Contes d'une grand'mère*, sont des récits initiatiques et d'apprentissage, dont l'argument et les sujets principaux s'organisent autour d'un thème central dans l'œuvre sandienne: celui de la Parole.

Il convient de préciser d'abord l'aspect fondamental qui, chez l'écrivaine, relie le genre du roman champêtre à celui du conte: la relation

entre le réalisme et le merveilleux qui se tiennent en parfait équilibre tout au long de la narration. En étudiant l'emploi systématique par George Sand de la structure du conte populaire dans ses romans champêtres, Béatrice Didier fait cette réflexion:

Les romans rustiques de George Sand semblent toujours à la recherche d'un équilibre, assez mystérieusement réalisé, entre deux pôles: celui du réalisme et du roman paysan, d'un côté; celui de la féerie et du conte d'un autre côté. Équilibre moins paradoxal qu'il ne semble, si l'on se rappelle que le conte populaire lui-même peut véhiculer une représentation de la réalité, voire même une revendication¹.

En effet, ce rapport d'équilibre est parfaitement réussi dans *La Petite Fadette*, comme nous essayerons de le montrer par la suite. Il faut maintenant tenir compte de l'objectif et de la structure du genre du conte de fées chez George Sand, et plus particulièrement des *Contes d'une grand'mère*, écrits vers la fin de sa vie pour ses deux petites-filles, Aurore et Gabrielle à qui elle les racontait les soirs lors de ses dernières années passées à Nohant. Nous sommes donc face à l'oralité, à la parole, en tant que source d'une écriture dans laquelle George Sand est bien consciente de verser l'expression de ses dernières réflexions sur les rapports entre l'homme et l'univers. En citant un conte au caractère palingénésique, *La Fée Poussière* (1875), Béatrice Didier affirme: "Les Contes sont bien autre chose qu'un jeu. En un sens, ils apportent à la veille de la mort, une conclusion sereine à une vie longue et si active"². Et dans l'ensemble de ces contes un élément essentiel se détache en tant que lien fondamental: la Parole, parfois explicitement nommée dans des titres. Il suffit de se rappeler les deux contes publiés en 1875 intitulés *Ce que disent les fleurs* et *Le Chêne parlant*. En définitive, comme Béatrice Didier le signale, "la dernière œuvre d'une femme qui a tant écrit est un hymne à la parole"³.

Le conte qui, avec le roman *La Petite Fadette*, fait l'objet de notre étude, constitue un parfait exemple de cette liaison entre réalisme et féerie. *Le Château de Pictordu* présente l'initiation et le lent apprentissage d'une petite fille de huit ans, Diane, dans l'art du dessin et finalement de la peinture. L'empreinte autobiographique est évidente dans ce récit qui, parmi tous les *Contes d'une grand'mère*, possède, à notre avis, un charme particulier: celui

¹ Béatrice DIDIER, «George Sand et les structures du conte populaire» in *George Sand*, Colloque de Cerisy, C.D.U. et SEDES réunies, Paris, 1983, p. 102.

² Béatrice DIDIER, *George Sand*, ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), 2004, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 52.

de constituer une espèce de regard nostalgique vers la vocation de peintre de l'auteure, vocation jamais morte et jamais tout à fait abandonnée. Nicole Savy, en considérant le personnage de Diane comme une "mise en abyme tardive d'Aurore", signale: "Sand, à la fin de sa vie, a repris cet aspect de sa propre histoire, condensée en miroir et sur le mode ironique et féérique d'un conte, dans *Le Château de Pictordu*"⁴.

Le temps de la narration s'étend pendant plusieurs années tout au long desquelles le lecteur accompagne l'héroïne dans son parcours vital jusqu'à l'âge adulte. La part du merveilleux et du réalisme dans ce conte a été établie très clairement par Michèle Hirsch:

Ceci est un conte. J'y lirai un roman de formation plutôt que d'initiation, en dépit de son recours constant au merveilleux. Il semble que le roman d'initiation aille de la méconnaissance à la reconnaissance de réalités supranaturelles et qu'il connaisse son aboutissement lorsque celles-ci prévalent dans l'esprit du héros. Tandis que ce petit roman, qui comporte cependant plusieurs rencontres initiatiques, guide son héroïne, placée d'abord sous la dépendance de puissances mal définies, à une distinction meilleure entre ses fantômes et le réel⁵.

Les deux Préfaces de *La Petite Fadette* accordent un rôle prééminent à la voix de la nature et à la parole humaine, thème sur lequel nous reviendrons. Nous retiendrons pour l'instant la Seconde Préface, écrite au lendemain du Coup d'État de 1851, où la narratrice signale l'objectif poursuivi par l'écriture de ce roman face à la désastreuse situation politique en France:

Les allusions directes aux malheurs présents, l'appel aux passions qui fermentent, ce n'est point là la mission du salut: mieux vaut une douce chanson, un son de pipeau rustique, un conte pour endormir les petits enfants sans frayeur et sans souffrance, que le spectacle des maux réels renforcés et rembrunis encore par les couleurs de la fiction⁶.

⁴ Nicole SAVY, *George Sand et les arts visuels: Romantisme et nature*, 2004. http://www.arts.culture.education.fr/presence_litterature/sand/dossiers/n_savy.asp. En ce qui concerne le côté autobiographique de ce récit, voir notre étude «El dibujo y la pintura en un cuento iniciático de George Sand: Le Château de Pictordu», in *Littérature, Langages et Arts: Rencontres et Création*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva, 2007, pp. 1-11.

⁵ Michèle HIRSCH, «Lire un conte merveilleux: *Le château de Pictordu*» in *George Sand*, Colloque de Cerisy, C.D.U. et SEDES réunies, Paris, 1983, p. 115.

⁶ George SAND, *La Petite Fadette* (Seconde Préface), Éditions Garnier Frères, Paris, 1958, p. 16.

Nous trouvons dans ces mots de l'auteure une définition partielle du rôle du merveilleux dans l'ensemble de son œuvre. En signalant ainsi le propos de son roman, Sand inscrit la mission de l'artiste, au-dedans du contexte social et politique de l'époque, dans le genre du conte:

Dans les temps où le mal vient de ce que les hommes se méconnaissent et se détestent, la mission de l'artiste est de célébrer la douceur, la confiance, l'amitié, et de rappeler ainsi aux hommes endurcis ou découragés, que les mœurs pures, les sentiments tendres et l'équité primitive, sont ou peuvent être encore de ce monde⁷.

Il serait intéressant de mettre en rapport cette préface avec la dédicace du *Château de Pictordu* à la petite Aurore, qui a retenu, par son originalité, l'attention de la critique sandienne.⁸ Il s'agit d'une dédicace interrogative où l'auteure trace un *programme* que le récit se chargera d'accomplir par la suite:

La question est de savoir s'il y a des fées ou s'il n'y en a pas. Tu es dans l'âge où l'on aime le merveilleux et je voudrais bien que le merveilleux fût dans la nature, que tu n'aimes pas moins. Moi, je pense qu'il y est; sans cela je ne pourrais pas t'en donner. Reste à savoir où sont ces êtres, dits surnaturels, les génies et les fées; d'où ils viennent et où ils vont, quel empire ils exercent sur nous et où ils nous conduisent. Beaucoup de grandes personnes ne le savent pas bien, et c'est pourquoi je veux leur faire lire les histoires que je te raconte en t'endormant⁹.

Le rôle du merveilleux est précisé ici par une donnée significative qui est à base de la pensée de George Sand: le merveilleux est dans la nature. La nouvelle *Laura, Voyage dans le cristal* (1864), située dans les années intermédiaires entre les deux récits qui nous occupent, marque une étape clé dans la trajectoire de l'imaginaire sandien. Ce récit fabuleux d'un voyage à l'intérieur des merveilles du monde minéral prouve que "la nature travaille mieux que les fées"¹⁰. Et, c'est justement cette union entre le réel et le féerique qui donne son sens à ce que George Sand appelle "ce poème sans nom de

⁷ *Ibidem*.

⁸ Voir à ce propos l'intéressante étude d'Élizabeth MILLEMANN: «Le Château de Pictordu, du crépuscule à l'aurore, paysages» in *Les Amis de George Sand* (Nouvelle Série), juin 2002, n° 24, pp. 53-68.

⁹ George SAND, *Le Château de Pictordu*, ("À ma petite-fille Aurore Sand") in *Contes d'une grand'-mère* (1er vol.), Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence, 1979, p. 1.

¹⁰ George SAND, *Laura, Voyage dans le cristal*, Paris, U.G.E., 1980. p. 33.

la *fabulosité* ou *merveilleosité* universelle, dont les origines remontent à l'apparition de l'homme sur la terre, et dont les versions, multipliées à l'infini, sont l'expression de l'imagination poétique de tous les temps et de tous les peuples"¹¹.

1. La Parabole: de l'oralité à l'écriture

Du point de vue de la narration, *La Petite Fadette* et *Le Château de Pictordu* ont en commun la structure de parabole. Le roman est destiné à apaiser la douleur d'un peuple souffrant, le conte a un but didactique qui ne se limite aucunement à un public enfantin comme destinataire. Et aussi bien le roman que le conte trouvent leur source dans l'oralité. Nous avons déjà signalé cet aspect à propos des *Contes d'une grand'-mère*. Rappelons maintenant l'importance, dans les romans champêtres, de ce personnage rustique qu'est le chanteur, dont le rôle de narrateur est si significatif dans *François le Champi*. Le souvenir des veillées rustiques automnales où Aurore adolescente écoutait les récits mystérieux du chanteur est magnifiquement décrit dans *La Mare au Diable*:

C'est durant ces nuit-là, voilées et grisâtres, que le chanteur raconte ses étranges aventures de follets et de lièvres blancs, d'âmes en peine et de sorciers transformés en loups, de sabbat au carrefour et de chouettes prophétesses au cimetière. Je me souviens d'avoir passé ainsi les premières heures de la nuit autour des *broyes* en mouvement, dont la percussion impitoyable, interrompant le récit du chanteur à l'endroit le plus terrible, nous faisait passer un frisson glacé dans les veines¹².

Dans *La Petite Fadette*, l'importance du récit oral comme source de l'écriture se révèle dès la Première Préface, celle de 1848, à travers la conversation en pleine nature entre l'auteure et l'avocat et écrivain François Rollinat:

- Te souviens-tu, me dit-il, que nous passions ici, il y a un an, et que nous nous sommes arrêtés tout un soir? Car c'est ici que tu me racontas l'histoire du *Champi*, et que je te conseillai de l'écrire dans le style familier dont tu t'étais servi avec moi.

- Et que j'imitais de la manière de notre *Chanteur*¹³.

¹¹ George SAND, *Légendes rustiques*, ("Avant-Propos"), Éditions Libres-Halliers, Paris, 1980, p. 3.

¹² George SAND, *La Mare au Diable*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1962, pp. 139-140.

¹³ George SAND, *La Petite Fadette* (Première Préface), éd cit., pp. 3-4.

Et dans la Seconde Préface, l'auteur(e) présente son récit comme une *bergerie* destinée à "faire plaisir à ceux qui souffrent du même mal que lui, à savoir l'horreur de la haine et des vengeances", en affirmant que cette *bergerie* fera un bien "plus réel qu'une déclamation passionnée, et plus saisissant qu'une démonstration classique"¹⁴.

Le récit va donc être présenté comme une parabole dont le but est de montrer les vertus de l'amour et du pardon. Et c'est la voix de la nature – "le souffle de l'air que la voix humaine fait vibrer, (...) le chant de l'oiseau, le bruissement de l'insecte, le murmure de la brise, le silence même de la nature, toujours entrecoupé de quelques mystérieux sons d'une indicible éloquence"¹⁵ – qui se trouve à la source de la voix humaine. Voix d'abord manifestée au stade primitif du chant (le chant du laboureur qui finit sa besogne), qui s'élève ensuite au stade du récit oral, de la narration orale du chanvreur – cette "sorte d'aède rustique"¹⁶ – pour aboutir finalement à l'étape de l'écriture:

- Le laboureur ne chantera plus d'aujourd'hui, répondis-je, car le soleil est couché (...). Mais je connais le chanvreur; il ne demande qu'à raconter des histoires, et il ne demeure pas loin d'ici. (...)

- Eh bien, allons le chercher, dit mon ami, tout réjoui d'avance; et demain tu écriras son récit pour faire suite, avec *La Mare au Diable* et *François le Champi*, à une série de contes villageois, que nous intitulerons classiquement *Les Veillées du Chanvreur*¹⁷.

Sand affirme dans l'un des *Contes d'une grand'-mère*: "Tout dans la nature a une voix, mais nous ne pouvons attribuer la parole qu'aux êtres"¹⁸. Effectivement, cette progression de la voix à la parole se trouve aussi dans *Le Château de Pictordu*. Le peintre de salon Flochardet et sa fille Diane, qui a perdu sa mère pendant sa première enfance et dont la vocation de dessinatrice n'est pas prise au sérieux par son père, sont conduits par le postillon Romanèche

¹⁴ *Ibid.*, (Seconde Préface), p.17. À propos du goût de George Sand pour le roman pastoral, que l'auteur exprime plus longuement dans l'Avant-Propos de *François le Champi*, voir l'étude de Tomás GONZALO SANTOS: «*Les Beaux messieurs de Bois-Doré* ou la reconstruction «archéologique» de la réception (de *L'Astrée*)» in *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, Actes du Xe Colloque International George Sand, Debrecen, juillet 1992, Kossut Lajos Tudományegyetem, Debrecen, pp. 69-74.

¹⁵ *Ibid.*, (Première Préface), p. 9.

¹⁶ Béatrice DIDIER, «George Sand et les structures du conte populaire» in *George Sand*, Colloque de Cerisy, éd. cit., p. 103.

¹⁷ George SAND, *La Petite Fadette*, (Première Préface), éd. cit., pp. 11-12.

¹⁸ George SAND, *Le Marteau rouge*, in *Contes d'une grand'-mère*, vol. 2, Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence, 1979, p. 203.

à leur maison située aux alentours d'Arles, lorsqu'un accident de voyage les oblige à s'arrêter entre Mende et Saint-Jean-du-Gard dans un château en ruines de la Renaissance. Ce château abandonné par son propriétaire, un marquis ruiné, est situé en pleine nature et entouré de végétation:

La terrasse, autrefois dallée, était devenue comme un jardin de plantes sauvages qui avaient poussé dans les pierres disjointes (...). Des chèvrefeuilles couleur de pourpre se mariaient à d'énormes touffes d'églantier; des jasmins fleurissaient parmi les ronces; (...) Le lierre s'était étendu en tapis ou suspendu en guirlandes; des fraisiers, installés sur les marches traçaient des arabesques jusque sur le piédestal des statues¹⁹.

C'est la nature qui parle d'abord à la petite Diane, souffrante d'une fièvre de croissance. Et la voix de la nature appellera la parole de la pierre. Dans ce premier chapitre, intitulé justement "La statue parlante", la petite calmera l'impatience de son père, ce peintre de salon qui "n'aimait pas beaucoup la nature"²⁰, par ces mots surprenants: "La dame m'a appelé par mon nom. J'ai levé la tête et j'ai vu qu'elle avait le bras étendu vers le château; c'était pour me dire d'y entrer. Allons-y, je suis sûre qu'elle en sera contente et que nous serons très bien chez elle"²¹. Ce que Diane appelle *la dame* est, en réalité, une statue mutilée par temps, sans visage, "qui représentait une figure allégorique, l'*Hospitalité* peut-être, et qui, d'un geste élégant et gracieux, semblait, en effet, désigner aux arrivants l'entrée du château"²². L'inanimé a recouvré la vie, la voix de la pierre devient *parole* et par là la statue est devenue un *être* qui, par la suite, guidera Diane dans sa quête artistique en jouant tour à tour les rôles de nymphe, fée, déesse, muse, pour se révéler finalement comme sa mère, en unissant ainsi la quête de l'art et celle de la mère morte dans la quête essentielle de l'héroïne: celle de son identité.

Un personnage, Romanèche, est, à notre avis, la parfaite incarnation du concept sandien du *paysan* comme "le seul historien qui nous reste des temps antéhistoriques"²³. Premièrement, c'est lui qui explique à Flochardet le nom du château:

- Mais pourquoi ce nom bizarre de Pictordu?

¹⁹ George SAND, *Le Château de Pictordu*, éd. cit., pp. 6-7.

²⁰ *Ibid.*, p.7.

²¹ *Ibid.*, p. 8.

²² *Ibid.*, pp. 8-9.

²³ George SAND, *Légendes rustiques*, ("Avant-Propos"), Éditions Libres-Halliers, Paris, 1980, p. 3.

- A cause de cette roche que vous voyez sortir du bois au-dessus du château, et qui est comme tordue par le feu. On dit que dans les temps anciens, tout le pays a brûlé. On appelle ça des pays de volcan”²⁴.

Le lecteur retrouve ici un cadre privilégié de l’imaginaire sandien: un terrain volcanique, lieu par excellence de la *révélation* associée au *feu sacré*, et c’est en effet cette première nuit dans le château qui marque le début de l’initiation, et qui sera le germe de tout le processus de l’apprentissage artistique. Deuxièmement, Romanèche établit le rapport entre la voix de la statue écoutée par Diane et une ancienne légende populaire: “La dame voilée” (titre du deuxième chapitre du conte), mystérieuse gardienne invisible du château, qui accueille ou refuse à son caprice les voyageurs arrivés dans son domaine. Ce récit de Romanèche à Flochardet sera écouté par Diane “tout en sommeillant, (...), d’une manière vague”²⁵, ce qui donnera lieu à une vision où le lecteur assiste au magnifique spectacle du voyage en rêve vers le splendide passé du château. La légende du château, la parole orale transmise au cours des générations successives, va donc être à l’origine de tout le processus de formation de l’héroïne, autrement dit, elle va déclencher tout l’argument de ce récit qu’Élizabeth Millemann qualifie de “conte pour les enfants et fable pour les grandes personnes”²⁶. C’est ainsi que Romanèche devient le porteur de la parole populaire, au même titre que le chanteur dans *La Petite Fadette*. Dans le roman et dans le conte, le récit oral est le germe d’une parabole écrite dont nous essayerons de préciser le sens à travers l’analyse de certains thèmes communs.

2. La parole salvatrice: l’égarement, l’eau et le feu

Dans les deux récits, qui présentent un cadre géographique réel et presque précis, l’on trouve un aspect étroitement lié au thème du voyage, si fréquent dans l’œuvre sandienne: celui de l’égarement. Il s’agit, bien sûr, d’un sujet inhérent à la structure même du conte populaire et du conte de fées. Le début de *La Petite Fadette* situe la narration dans un endroit bien réel: le bourg ou le village de la Cosse, au bord de l’Indre et près de Nohant. Et ce début introduit le lecteur dans l’ambiance réaliste des paysans du Berry: “Le père Barbeau de la Cosse n’était pas mal dans ses affaires, à preuve qu’il était du conseil municipal de sa commune. Il avait deux champs qui lui donnaient la

²⁴ George SAND, *Le Château de Pictordu*, éd. cit., p. 5.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ Élizabeth MILLEMANN, *op. cit.*, p. 68.

nourriture de sa famille et du profit par-dessus le marché²⁷. Mais le cadre temporel ne sera indiqué, de manière approximative, que vers la fin du récit, où l'allusion aux batailles de Napoléon permet de situer l'action dans les premières années du XIX^e siècle. D'une manière un peu plus *réaliste*, le commencement de *La Petite Fadette* n'est donc pas très différent de celui de *Château de Pictordu*, bien que ce dernier – qui, comme nous l'avons signalé, encadre aussi le récit dans des données géographiques précises – annonce plus nettement au lecteur qu'il s'apprête à lire un conte de fées, en se rapprochant de la formule "Il était une fois...":

C'était au fin fond d'un pays sauvage appelé, dans ce temps-là, la province de Gévaudan. Il était là, tout seul, dans son désert de forêts et de montagnes, le château abandonné de Pictordu. Il était triste, triste; il avait l'air de s'ennuyer comme une personne qui, après avoir reçu grande compagnie et donné de belles fêtes, se voit mourir pauvre, infirme et délaissée²⁸.

Néanmoins, l'expression "dans ce temps-là" n'est pas aussi abstraite qu'elle pourrait le paraître à première vue pour le lecteur habituel du genre du merveilleux. La narratrice a soin de préciser, dès les premières pages: "C'était longtemps avant qu'il y eût des chemins de fer. En toutes choses on allait moins vite qu'à présent"²⁹. Le début du récit nous situe donc bien avant 1827, et des références ultérieures concernant la mode et les tendances artistiques permettent au lecteur de l'encadrer, de manière approximative, dans les dernières années du XVIII^e siècle, à l'époque du néoclassicisme français. Le thème du voyage constitue ici la structure profonde de la narration, mais "à l'inverse de tant de contes dont l'ouverture met en scène le départ d'un enfant, celui-ci raconte d'abord un retour à la maison, et la rencontre bénéfique avec une fée-mère"³⁰. Le thème sandien du retour aux origines se manifeste donc dans ce conte sous l'emprise du *hasard*, ou de la *volonté* de la statue parlante, l'un ou l'autre ayant provoqué l'accident qui oblige les voyageurs à passer la nuit dans le château³¹. L'égarement *réel* n'en est pas un pour l'héroïne, puisque, à travers la parole de la fée-statue, le château deviendra le lieu de l'identité. Ainsi, ce château – situé dans une région désertique qui fait penser à

²⁷ George SAND, *La Petite Fadette*, éd. cit., p. 19.

²⁸ George SAND, *Le Château de Pictordu*, éd. cit., p. 3.

²⁹ *Ibid.*, p. 4.

³⁰ Michèle HIRSCH, *op. cit.*, pp. 116-117.

³¹ Nous rappellerons à cet égard l'intervention du hasard, aussi dans le sens du retour aux origines, dans la nouvelle *Pauline* (1839). Voir la «Présentation» de Martine Reid dans l'édition Gallimard, coll. Folio, Paris, 2007, pp. 7-13.

un autre récit dont le thème central est aussi celui de l'initiation artistique, *Le Château des Désertes* (1851) – constitue une halte dans le chemin du retour aux origines. Il deviendra *l'espace sacré*, le *centre*, en définitive le *lieu de la Parole* par excellence. À partir de cette première nuit d'initiation, la parole de la fée guidera Diane, parfois en rêve, parfois à l'état de veille, jusqu'à son acquisition de la parfaite maîtrise du dessin et plus tard de la peinture.

La Petite Fadette, est un roman également ouvert par la *parole*, celle d'une paysanne, la mère Sagette, consultée aussitôt après la naissance des jumeaux et dont la prédiction va s'accomplir de manière immédiate, puisque Landry et Sylvinet vivront en bonne santé. Mais, en plus, le conseil qu'elle donne aux parents des nouveaux-nés (“empêchez-les de se confondre l'un avec l'autre et de s'accoutumer à ne pas se passer l'un de l'autre”³²) devient prophétie à la fin du roman. Plusieurs voix s'entrecroisent dans la narration et, comme nous le verrons plus tard, celles des *diseuses* enveloppent le récit en l'ouvrant et en le clôturant.

Comme l'on sait, *La Petite Fadette* allait être publiée initialement dans *Le Spectateur républicain*, journal qu'Hetzel était en train de fonder en 1848 et dont la rapide disparition empêcha la publication de ce roman. D'après la lettre de George Sand à Hetzel, datée probablement du 8 août 1848, l'intention première de l'écrivaine était d'intituler son roman *Les Bessons*: “Le vrai titre serait *Les Bessons*. C'est un mot berrichon tout aussi bon français ancien que *Le Champi*. Bessons signifie jumeaux qui se ressemblent, mais je crains ce mot pour les oreilles parisiennes, bien qu'il soit en usage dans les trois quarts de la France”³³. Et elle précise à propos du titre: “S'il ne vous va pas, n'y substituez pas *Les Jumeaux*, car c'est trop dire son sujet d'avance. On pourrait donner alors le nom de l'héroïne qui s'appelle la petite Fadette. Fadette est le diminutif de fade, fée, le féminin de fadet, farfadet, etc.”³⁴. Comme Pierre Salomon et Jean Mallion l'ont signalé, “l'histoire des bessons, thème initial du roman, s'y développe parallèlement à l'histoire de Fadette, personnage essentiel, vers qui l'intérêt tend à converger”³⁵. En effet, Fadette n'apparaît dans le roman qu'assez tardivement, dans le huitième chapitre, et la référence à la parole est faite dès cette première apparition où elle est définie comme “un enfant très causeur”³⁶. D'ailleurs, Fadette est l'objet d'une quête, la *quête de la parole*:

³² George SAND, *La Petite Fadette*, éd cit., p. 24.

³³ Cité par Pierre SALOMON et Jean MALLION: *Présentation de La Petite Fadette*, éd cit., p. IV.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibid.*, p. XV.

³⁶ George SAND, *La Petite Fadette*, éd cit., p. 73.

Landry, parti à la recherche de son frère Sylvinet qui s'est enfui du côté de la rivière, essaye de consulter la grand-mère de l'héroïne, la mère Fadet, mi-sorcière mi-guérisseuse. Comme dans *Le Château de Pictordu*, nous trouvons ici le cas de la mère morte ou disparue, fréquent dans les romans champêtres. Dans les sept premiers chapitres du roman, le sujet essentiel est celui des jumeaux, unis d'abord par un lien de parfaite harmonie qui sera bientôt détruite par l'un des deux: Sylvinet, l'aîné, qui pourtant "était resté enfant de corps et d'esprit beaucoup plus que son frère, et qui n'avait qu'une idée, celle de l'aimer uniquement et d'en être aimé de même"³⁷. Avant l'apparition de Françoise, "qu'on appelait dans le pays la petite Fadette, autant pour ce que c'était son nom de famille que pour ce qu'on voulait qu'elle fût un peu sorcière aussi"³⁸, le lecteur assiste uniquement au développement d'un thème mythique, qui se trouve à la base d'un bon nombre de récits cosmogoniques: celui de la relation entre deux frères, symboliquement toujours *jumeaux*, qui produit le désastre initial dont un nouveau monde renaîtra. Nous nous limiterons à rappeler ici le couple formé par Caïn et Abel dans le récit biblique³⁹. Le mythe du Paradis perdu renvoie donc, dans le roman, à un substrat mythique dont la plus parfaite expression littéraire se trouve, pour Sand, dans le genre pastoral. Rappelons-nous les réflexions de l'auteure dans l'*Avant-Propos* de *François le Champi* où les personnages des bergers et des bergères sont définis comme "tous ces types de l'âge d'or":

J'ai vu et j'ai senti par moi-même, avec tous les êtres civilisés, que la vie primitive était le rêve, l'idéal de tous les hommes et de tous les temps. (...) La vie pastorale est un Eden parfumé où les âmes tourmentées et lassées du tumulte du monde ont essayé de se réfugier. L'art (...) a traversé une suite ininterrompue de *bergeries*. Et sous ce titre: *Histoire des bergeries*, j'ai souvent désiré de faire un livre d'érudition et de critique où j'aurais passé en revue tous ces différents rêves champêtres⁴⁰.

Sous cette perspective, nous pouvons affirmer que la parole de la petite Fadette va opérer le retour à cet *âge d'or*. En effet, les multiples actes de parole

³⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁸ *Ibid.*, p. 72.

³⁹ À propos de ce sujet, Roberto Ruiz Capellán analyse "el mitologema" de la pareja de hermanos, tan familiar en multitud de relatos míticos", en affirmant: "En todas estas narraciones aparece una pareja de hermanos, uno de los cuales provoca, con su imprudencia, la desgracia". «Substratos míticos en el Cantar de Roldán» in *Cuadernos de Investigación Filológica*, t. XII y XIII, Publicaciones del Colegio Universitario de La Rioja, Logroño, 1987, p. 8.

⁴⁰ George SAND, *François le Champi*, ("Avant-Propos"), Éditions Garnier Frères, Paris, 1962, pp. 212-213.

formulés par des personnages divers dans les sept premiers chapitres ont révélé leur inutilité face au personnage responsable du *désastre*: Sylvinet. La parole de la mère Sagette, conseillant la séparation partielle des bessons, a eu des conséquences néfastes, puisque le départ de Landry pour la ferme de la Priche n'a fait qu'éveiller la jalousie de Sylvinet en exacerbant son amour possessif. Et Landry, "de paroles en paroles" dans le but de "lui faire comprendre que l'amitié, à force d'être grande, peut quelquefois devenir un mal"⁴¹, vient augmenter son malheur en provoquant sa fuite: "Le pauvre Sylvinet en vint à avoir tant de dépit qu'il s'imaginait par moment haïr l'objet de tant d'amour, et qu'il quitta la maison, un dimanche, pour ne point passer la journée avec son frère, qui n'avait pourtant pas une seule fois manqué d'y venir"⁴².

C'est seulement dans cet épisode de l'égarement de Sylvinet et de la rencontre de Landry avec Fadette que la parole va commencer à opérer de manière effective. Comme *Le Château de Pictordu*, *La Petite Fadette* est un récit initiatique et de formation où l'héroïne *fée* réalisera elle-même son apprentissage dans la vie et guidera celui des autres personnages. En effet, la parole de Fadette évolue de manière remarquable au fur et à mesure que le récit avance. D'abord, son goût de la moquerie, provoqué par son état de misère et par le mépris mêlé de peur dont elle est l'objet de la part des autres – comme elle l'avouera plus tard à Landry – l'incite à dire des "mauvaises paroles". Ainsi, elle se plaît à dire à Landry angoissé par l'égarement de son frère: "Il y aura des arbres dans la rivière encore cette nuit, et la rivière emportera Sylvinet si loin, si loin, que jamais plus tu ne le retrouveras"⁴³. Dans cette première étape - où la petite Fadette répond davantage aux caractéristiques de la sorcière qu'à celles de la fée - elle apparaît déjà comme la *maîtresse de la parole* et, par là, comme la dominatrice des éléments de la nature. Par sa prédiction de l'orage, elle le convoque: Landry remarque que l'orage arrive "tout d'un coup et d'une manière qui ne lui paraissait pas naturelle"⁴⁴, et "en fait, il ne s'était avisé de l'orage qu'au moment où la petite Fadette le lui avait annoncé, et tout aussitôt, son jupon s'était enflé"⁴⁵. L'héroïne maîtrise l'eau violente de l'orage, et aussi l'eau calme mais ténébreuse de la rivière, car sa parole divinatoire sauvera la vie de Sylvinet. Ce rôle salvateur s'exercera une seconde fois dans les chapitres XI et XII qui narrent l'égarement de Landry en allant de la Priche à la Bessonnère, où le gué apparaît avec la signification d'initiation première

⁴¹ George SAND, *La Petite Fadette*, éd cit., p. 60.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁴ *Ibid.*, pp- 79-80.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 80.

du héros. Une fois de plus, l'eau, élément d'une grande importance dans le roman, intervient de manière "surnaturelle", car Landry s'enfonce de plus en plus dans le gué, qui, de manière inexplicable porte plus d'eau que d'habitude: "Il n'avait pas tombé de pluie, les écluses grondaient toujours: la chose était donc bien surprenante"⁴⁶. Et l'association de l'eau et de la lumière fait de ce passage – où la lueur de la maison de Fadette se montre tantôt d'un côté du gué, tantôt de l'autre – un épisode typique des contes de fées:

L'eau était bien froide, et il resta un moment à se demander s'il reviendrait sur ses pas; car la lumière lui paraissait avoir changé de place, et même il la vit remuer, courir, sautiller, repasser d'une rive à l'autre, et finalement se montrer double en se mirant dans l'eau, où elle se tenait comme un oiseau qui se balance sur ses ailes⁴⁷.

Nous trouvons là un des éléments folkloriques chers à George Sand: le follet, qu'elle se plaît à décrire dans ses *Légendes rustiques* (1858) comme un esprit parfois bon, parfois méchant, mais ayant toujours une certaine liaison avec le diable Georgeon. À l'élément de l'eau vient donc s'ajouter celui du feu, puisque cet être issu de la superstition populaire n'est en réalité que le phénomène du feu follet⁴⁸, qui se trouve aussi sous la domination de Fadette. Jean-Claude Vareille voit dans le personnage du "fadet"/"follet" dans les romans sandiens et plus concrètement dans *La Petite Fadette* – où le follet "est conjointement celui qui maîtrise l'eau et a le don de la parole"⁴⁹ – une espèce d'*abyrne* de l'écrivain, étant donné que "le fadet est (...) celui qui sait tutoyer l'au-delà en le maîtrisant, celui qui plonge dans (l'eau) tout en en connaissant les secrets, bref celui qui sait assumer sa transgression"⁵⁰. Nous y ajouterions volontiers les réflexions de Bachelard sur *La Parole de l'eau*, qui constituent la conclusion de son essai *L'eau et les rêves*:

L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents. (...)

⁴⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 105-106.

⁴⁸ Il faut signaler que la voix narrative du chanteur vient - à plusieurs reprises tout au long du roman - tempérer l'élément du merveilleux au moyen d'une attitude sceptique, en produisant ainsi l'équilibre entre le rationnel et le surnaturel que George Sand exprimera en 1851 dans *Les Visions de la nuit dans les campagnes*.

⁴⁹ Jean-Claude VAREILLE, «Fantasmes de la fiction. Fantasmes de l'écriture» in *George Sand*, Colloque de Cerisy, éd. cit., p. 134.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 135.

Il y a des mots qui sont en pleine fleur, en pleine vie, des mots que le passé n'avait pas achevés, que les anciens n'ont pas connus aussi beaux, des mots qui sont les bijoux mystérieux d'une langue. Tel est le mot *rivière*. (...) C'est un mot qui est fait avec l'image visuelle de la *rive* immobile et qui cependant n'en finit pas de couler⁵¹...

La rivière et ses alentours constituent à notre avis le lieu de prédilection où la Parole s'exerce dans le roman. Dans *Le Château de Pictordu*, le rôle de l'eau est moins fréquent et peut-être moins significatif. Néanmoins, la liaison entre l'eau et la *fée* y est aussi présente. Après l'initiation de Diane par la féenymphé au cours de sa première nuit dans le château, la petite fille découvre une salle construite à l'imitation des thermes antiques avec l'inscription *Bain de Diane*, et elle réagit ainsi: "Tiens! Se dit-elle en riant, je suis donc ici chez moi? J'aimerais bien à m'y baigner, mais l'eau n'y arrive plus, et je dois me contenter d'y déjeuner et d'y dormir"⁵². Baptême symbolique, révélation du lieu de l'identité qui marque le début du dur travail de la future artiste: "Tout en rêvant, Diane dessinait, dessinait; mécontente de sa première copie, elle en fit une seconde, et puis une autre, et une autre, jusqu'à ce que l'album fut à moitié rempli"⁵³. Et dans le cinquième chapitre, intitulé "La figure perdue" parce que c'est là que la quête artistique et celle de la mère perdue vont se rejoindre, le rôle initiateur de l'eau est évident. Ce sont les paroles méprisantes de Laure, seconde épouse de Flochardet, pour la mère morte de Diane qui produisent chez elle la "découverte (...) d'un sentiment endormi au fond de son cœur"⁵⁴. Et la parole de Diane éveillera la parole de la mère:

Elle se laissa tomber sur l'herbe en répétant d'une voix brisée par les sanglots:
- Maman! maman!
- Alors elle s'entendit appeler à travers les branches des lilas en fleurs, par une voix douce qui disait:
- Diane, ma chère Diane, mon enfant, où es-tu?⁵⁵

Parole et eau se trouvent profondément liées dans le rêve, ou dans la vision, qui suit à cet appel réciproque entre fille et mère. Les éléments aquatiques abondent dans cette belle description de l'égaré de l'héroïne

⁵¹ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti, 1942, pp. 250-252.

⁵² George SAND, *Le Château de Pictordu*, éd. cit., p. 31.

⁵³ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁵ *Ibidem*.

où une étrange rivière, qui présente les caractéristiques de la mer – (pourrait-on en déduire le rapport “mer-mère”?) – apparaît comme le point de jonction entre la quête de l’art et celle de la mère perdue, unies désormais dans le récit:

La voix l’appela encore, tantôt d’un côté, tantôt de l’autre. Elle s’élançait pour la rejoindre, et elle arriva au bord d’une grande rivière sans savoir dans quel pays elle se trouvait. Elle entra dans l’eau et se vit assise sur un dauphin qui avait des yeux d’argent et des nageoires d’or. Elle ne pensa plus à sa mère. Elle voyait des syrènes qui cueillaient des fleurs au beau milieu de la rivière. Tout à coup elle se trouva sur le haut d’une montagne, où une grande statue de neige lui dit:

- Je suis ta mère, viens m’embrasser!

Et elle ne put bouger, car elle était devenue statue de neige aussi, et elle se cassa en deux en roulant au fond d’un ravin, où elle revit le château de Pictordu et la dame voilée, qui lui faisait signe de la suivre. Elle essaya de crier: «Fais-moi voir ma mère!» mais la dame voilée devint un nuage, et Diane s’éveilla en sentant un baiser sur son front⁵⁶.

Justement, tout au long des chapitres V (“La figure perdue”), VI (“La figure cherchée”) et VII (“La figure retrouvée”), qui constituent une “séquence parfaitement liée”⁵⁷, l’objet concret de la quête, la *figure*, est à la fois le visage de la Muse et le visage inconnu de la mère morte.

En définitive, dans les deux récits, il y a un *génie du lieu*, lié à l’eau mais aussi au feu, qui sauve de l’égarement. L’élément du feu est poly-symbolique et récurrent dans les œuvres narratives de George Sand⁵⁸. Rappelons deux exemples significatifs: le récit inachevé *Histoire d’un rêveur* où nous trouvons aussi le rôle salvateur de la fée, et *L’Orgue du Titan* - le seul *conte d’une grand’-mère* qui constitue un récit fantastique aux teintes hoffmanniennes - où l’initiation et l’apprentissage de la musique sont liés au terrain volcanique. Dans *La Petite Fadette*, la complicité totale entre l’héroïne et le follet se manifeste à travers la parole. La fille domine le feu au moyen de *leur* chanson habituelle, et Landry “voyait bien qu’elle faisait une conjuration au feu follet, lequel dansait et se tortillait comme un fou devant elle et comme s’il eût été aise de la voir”⁵⁹. Fadette est habituée à “passer l’eau sans montrer crainte

⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁷ Michèle HIRSCH, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁸ Voir l’intéressante étude d’Isabelle NAGINSKI: «Prométhéa. George Sand et les Mythes» in *Le chantier de George Sand. George Sand et l’étranger*, Actes du Xe Colloque International George Sand, éd. cit., pp. 133-143.

⁵⁹ George SAND, *La Petite Fadette*, éd. cit., p. 108.

ni étonnement du feu follet⁶⁰ parce qu'elle *parle* souvent avec lui, comme elle l'expliquera à Landry en l'aidant à traverser le gué: "Le follet n'est pas si méchant que tu crois, et il ne fait de mal qu'à ceux qui s'en épeurent. J'ai coutume de le voir, moi, et nous nous connaissons"⁶¹. Le feu est donc associé à l'initiation et au processus d'apprentissage de Landry, de même que dans *Le Château de Pictordu* il est inséparable de la formation de Diane. Le château, lieu sacré des apparitions de la fée-statue, est situé, comme nous l'avons vu, sur un terrain volcanique qui éveille progressivement le feu intérieur de la petite fille. Lorsque Diane, déjà adolescente, réussit à dessiner parfaitement la *figure perdue* de sa mère morte, qu'elle n'a jamais vue dans la réalité, son père lui dit: "Je te fais réparation, mon enfant; tu as le feu sacré, et avec cela une connaissance du dessin très au-dessus de ton âge"⁶². Dans les deux récits, la Parole se superpose aux deux éléments contraires, l'eau et le feu, se révélant salvatrice de l'égarement, élément qui "au sein du thème du voyage, (...) représente, pour l'imagination sandiste, un terrain fort riche"⁶³.

3. La parole créatrice: des paysans aux artistes

L'*Avant-Propos* de *François le Champi* présente une réflexion sur les rapports entre la Nature et l'Art, définis respectivement comme les rapports entre "la langue" de "la vie primitive", des "instincts", et celle de "la science" et de "la connaissance"⁶⁴. Et la voix de George Sand se laisse entendre en montrant la supériorité des *hommes de la nature*, des paysans, sur les hommes *civilisés* – en définitive, la supériorité de "la vie primitive" sur "la vie factice"⁶⁵ – en se demandant "quel est le rapport possible, le lien direct entre ces deux états opposés de l'existence des choses et des êtres, entre le palais et la chaumière, entre l'artiste et la création, entre le poète et le laboureur"⁶⁶. La réponse à cette question résume une pensée clé de l'auteure très fréquemment exprimée dans ses œuvres: "Entre la *connaissance* et la *sensation*, le rapport c'est le *sentiment*"⁶⁷.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁶¹ *Ibid.*, p. 108.

⁶² George SAND, *Le Château de Pictordu*, éd. cit., p. 81.

⁶³ Egbuna P. MODUM, «L'élément du voyage dans le roman champêtre: George Sand et La Mare au Diable» in *Bulletin de Liaison Les Amis de George Sand*, 1977, n° 1, p. 18.

⁶⁴ George SAND, *François le Champi*, («Avant-Propos»), éd. cit., p. 207.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 206.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 206-207.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 207.

Dans *La Petite Fadette*, en effet, la capacité d'aimer de l'héroïne est à l'origine d'un élément typique des contes de fées: la métamorphose, physique et morale. Au moyen de la parole de Landry qui lui fait voir ses défauts, Fadette deviendra "quasi belle", "transfigurée", ce qui fait penser à Landry: "Elle est sorcière; elle a voulu devenir belle de laide qu'elle était, et la voilà belle par miracle"⁶⁸. Métamorphose qui n'est pas exclusive de l'héroïne. À part la métamorphose finale de Sylvinet, Landry évolue au long du texte, en passant de l'amour de Madelon – cette fille incapable d'accéder au sens de la *parole* (rappelons-nous le nul effet qu'ont sur elle les sages paroles que Fadette lui adresse) – à l'amour de Fadette. Et le père Barbeau modifiera radicalement son opinion sur Fadette, changement dans lequel opère la parole implicite dans le texte, puisqu'il ne va écouter que des éloges de Fadette à Château-Meillant où elle est partie pour éviter la médisance. C'est, en définitive, non seulement son amour pour Landry mais sa faculté innée de faire le bien qui va opérer ce "miracle" dont nous préciserons le sens.

Dans *Le Château de Pictordu*, le rapport entre le sentiment et l'art est fortement mis en relief. Flochardet a du talent mais il n'arrive pas à refléter dans ses peintures "le sentiment de la vraie vie"⁶⁹. Par contre, Diane retrouvera la "figure" un jour où, à l'âge de quinze ans, elle invoque sa mère morte pour sauver son père qui n'est plus heureux à côté de sa femme Laure. Un personnage incarne dans ce conte le sentiment artistique, bien que sans la connaissance de la technique: le médecin de Diane, Féron, "amateur sérieux et bon critique, bien qu'il n'eût jamais essayé de toucher un crayon"⁷⁰. Il équilibre l'élément féerique du récit puisqu'il est *l'initiateur réel* de la fille, tout comme la fée en est *l'initiatrice imaginaire*. Croyant que Diane a copié le portrait de sa mère contenu dans un médaillon, alors que c'est une vision de la fée qui a inspiré la jeune artiste, il définit l'œuvre de Diane comme l'expression de la beauté et de la vie: "Tu feras de meilleurs portraits que ton père, celui-là est beau et il est vivant!"⁷¹. Féron définit les artistes grecs et romains de l'Antiquité classique comme "toujours vrais, et sentant la vie dans ce qui est vraiment la vie!"⁷², en formulant ainsi un concept fondamental de George Sand: "L'art est [...] une forme de la vérité, une expression de la vie"⁷³. Si Diane arrive à obtenir l'objet

⁶⁸ George SAND, *La Petite Fadette*, éd. cit., p. 170.

⁶⁹ George SAND, *Le Château de Pictordu*, éd. cit., p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁷¹ *Ibid.*, p. 78.

⁷² *Ibid.*, p. 48.

⁷³ George SAND, «Arts», in *La Cause du Peuple*, avril 1848, repris dans *Questions d'art et de littérature*, 1878. <http://lire.ish-lyon.cnrs.fr/themes/axeMasc-Fem/gsarts.html>

de sa quête, c'est parce qu'elle s'est révélée capable d'unir le sentiment à la technique, liaison indispensable pour la réalisation de l'œuvre d'art.

Dans ce conte, le côté réaliste n'est pas du tout absent. La réalité et le rêve s'entrecroisent et collaborent ensemble tout au long de la narration. Et "la relation de Diane avec la fée du château sera souvent renouvelée, mais instable: tantôt angoissante, tantôt source d'apaisement et de force"⁷⁴. Sand a voulu y refléter l'instabilité, signe de l'Artiste en quête de son identité en "un aller-retour perpétuel entre les terres du moi et celles de l'art"⁷⁵. En fait, la tâche que la fée impose à Diane comme condition pour découvrir son visage, n'a rien de *féerique*:

- Qu'est-ce que tu veux voir?
- Ma mère.
- Ta mère?... C'est moi.
- Vrai? Oh! alors ôtez votre voile, que je voie votre figure.
- Tu sais bien que je n'en ai plus!
- Hélas! je ne la verrai donc jamais?
- Cela dépend de toi, tu la verras le jour où tu me la rendras!⁷⁶

Ce *don* de la fée se résume dans le travail et la patience qui constituent la longue et douloureuse voie de la quête solitaire de tout artiste. Féron, *collaborateur* de la fée, conseille à Diane de travailler "avec moins de feu et plus de patience"⁷⁷, puisque, pour Sand, "l'art est le travail de l'esprit sur le sentiment, et, pour ainsi dire l'enthousiasme réfléchi"⁷⁸.

Diane devient donc artiste non par un miracle surnaturel, mais par un *miracle naturel*. Elle accèdera à l'art de la peinture, une fois de plus, dans le lieu privilégié: Pictordu. Déjà adulte et devenue une grande dessinatrice, elle retournera au château, qui a perdu en partie l'ancienne beauté de ses souvenirs d'enfance. Et le dixième et dernier chapitre du conte referme le cercle de l'apprentissage artistique au moyen du retour à la Parole. Au titre du premier chapitre ("La statue parlante"), répondra en écho le titre du dernier: "Discours de la statue". Au cours d'une promenade nocturne dans les alentours

⁷⁴ Michèle HIRSCH, *op. cit.*, p. 116.

⁷⁵ Nathalie ABDELAZIZ, «Pierre qui roule ou l'artiste bohème: le voyage à l'étranger comme prétexte géographique dans *Pierre qui roule* et *Le Beau Laurence* de George Sand» in *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, Actes du Xe Colloque International George Sand, éd. cit., p. 102.

⁷⁶ George SAND, *Le Château de Pictordu*, éd. cit., p.59.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁸ George SAND, «Arts», éd. cit.

du château, Diane contemple “cette nature qui semblait absorbée dans la méditation de l'éternité” et qui est en harmonie avec “ses aspirations vers un idéal mystérieux”⁷⁹. Et, pleine de doutes sur la voie à suivre dans sa vie – sur la possibilité de continuer sa carrière artistique ou, au contraire, d'y renoncer pour se consacrer à soigner son père – elle invoque une fois de plus la figure maternelle: “Alors elle invita avec ardeur cette âme protectrice à entrer dans la sienne pour lui tracer son devoir, comme sa figure était entrée dans sa vision pour lui révéler la beauté”⁸⁰. La voix de la statue sans visage, qui n'est autre que la propre voix intérieure de l'Artiste, lui révélera “la route de l'idéal”, qui consiste en l'exercice de la patience: “Sois sûre que, quand tu souffres avec vaillance, ton talent grandit à ton insu avec ta force”⁸¹.

Au lendemain, Diane, “pénétrée de cette révélation intérieure”, va contempler le paysage en plein jour, parce que “le docteur ne s'était pas borné à démontrer le beau dans l'art à sa chère Diane, il le lui avait fait saisir aussi dans la nature”⁸². Diane percevra “la vie magique de la lumière”, sentira “pour la première fois, (...) l'ivresse de la couleur” et fera la découverte essentielle pour son initiation dans l'art de la peinture: “Il n'y a pas de tons neutres”. En définitive, elle recevra “cette révélation qui lui venait du ciel et de la terre, du feuillage et des eaux, des herbes et du rocher”⁸³. La *révélation intérieure* déclenche cette *révélation extérieure* qu'est la manifestation de la Nature même. La Nature et la Parole ouvrent et ferment le conte, de manière que le merveilleux y répond au concept de *miracle naturel* par lequel George Sand exprime sa croyance en la perfectibilité de l'être humain. Dans un beau *conte d'une grand'-mère* intitulé *Le Chien et La Fleur sacrée*, le personnage de Sir William affirme:

Oui, l'homme doit dès ce monde devenir ange, si par ange vous entendez un type d'intelligence et de grandeur morale supérieur au nôtre. Il ne faut pas un miracle païen, il ne faut qu'un miracle naturel, comme ceux qui se sont déjà tant de fois accomplis sur la terre, pour que l'homme voie changer ses besoins et ses organes en vue d'un milieu nouveau⁸⁴.

⁷⁹ George SAND, *Le Château de Pictordu*, éd. cit., p. 105.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁸¹ *Ibid.* p. 107.

⁸² *Ibid.*, pp. 107-108.

⁸³ *Ibid.*, pp. 109-110.

⁸⁴ George SAND, *Le Chien et La Fleur sacrée* in *Contes d'une grand'-mère*, éd. cit., vol. 2, p. 141.

La fin du *Château de Pictordu* renvoie à la dédicace en faisant du récit entier une parabole qui répond à l'interrogation initiale sur l'*utilité* des fées. Elles *servent* à accompagner et à soutenir "les grands cœurs" qui "aiment le sacrifice":

Ceux qui donnent et pardonnent connaissent les plus hautes jouissances, car c'est avec eux que se plaisent les génies et les fées, esprits absolument libres dans leur manière de voir, qui fuient les personnes enchantées d'elles-mêmes et ne se montrent qu'aux yeux agrandis par l'enthousiasme et le dévouement⁸⁵.

C'est aussi dans ce sens *réaliste* qu'il faut considérer les multiples *miracles* œuvrés par Fadette, dont le plus significatif est la guérison de Sylvinet, malade dès qu'il apprend la nouvelle du mariage prochain entre Fadette et Landry. Cette guérison, opérée au moyen de l'imposition des mains, n'a rien de miraculeux. Fadette, devenue la *remégeuse* la plus habile du pays qui exerce son pouvoir "pour le seul amour du bon Dieu et du prochain"⁸⁶, reste auprès du lit du malade "ne faisant d'autre magie que de lui tenir les mains et la tête bien doucement, et de respirer auprès de sa figure en feu"⁸⁷. Tout *miracle surnaturel* est refusé. Fadette n'a recours qu'à la parole par excellence, la prière, se gardant bien de demander ce qui dépasse les limites de la nature. Lorsqu'elle offre sa vie à Dieu en échange de celle du jeune homme, une précision importante est faite:

La petite Fadette avait bien songé à essayer la vertu de cette prière auprès du lit de mort de sa grand'mère; mais elle ne l'avait osé, parce qu'il lui avait semblé que la vie de l'âme et du corps s'éteignaient dans cette vieille femme, par l'effet de l'âge et de la loi de la nature qui est la propre volonté de Dieu. Et la petite Fadette, qui mettait, comme on le voit, plus de religion que de diablerie dans ses charmes, eût craint de lui déplaire en lui demandant une chose qu'il n'avait point coutume d'accorder sans miracle aux chrétiens⁸⁸.

Fadette parle à plusieurs reprises avec Sylvinet et cette guérison ne se fait pas sans peine. C'est tout un processus où elle se voit d'abord repoussé par ce jeune homme qui se comporte comme "un enfant du mensonge"⁸⁹ mais qui,

⁸⁵ George SAND, *Le Château de Pictordu*, éd. cit., p. 114.

⁸⁶ George SAND, *La Petite Fadette*, éd. cit., p. 241.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 246. George Sand expose ici le thème développé dans son conte de fées *La Coupe* (1865), où elle proclame l'inutilité de l'immortalité et la nécessité de la *mort naturelle* en vue de l'*universel renouvellement*.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 257.

peu à peu, commence à lui manifester la sympathie qu'il éprouve pour elle, en lui avouant: "J'avais du soulagement à causer avec vous"⁹⁰. Et finalement le don de la parole de cette femme triomphe de l'obstination de son beau-frère. De même que la statue-fée du *Château de Pictordu* (qui est, par ailleurs, le lieu de la guérison physique) fait voir à Diane que la conquête de l'Art ne dépend que d'elle-même, Fadette fait comprendre à Sylvinet que sa guérison ne dépend que de lui puisque ce n'est pas son corps, mais son esprit qui est malade: "Je sais que vous ne serez plus malade si vous ne voulez plus l'être"⁹¹. La décision de Sylvinet de partir pour la guerre napoléonienne alors qu'il n'avait "jamais eu le moindre goût pour l'état militaire"⁹² ne sera clairement expliquée qu'à la fin du récit. En principe, le lecteur sait seulement que Fadette a eu une longue conversation de deux heures avec Sylvinet, après laquelle la famille Barbeau voit leur réaction:

Quand on les vit se quitter, Sylvinet avait pleuré, sa belle-sœur aussi; mais ils avaient l'air si tranquilles et si résous, qu'il n'y eut plus d'objections à soulever lorsque Sylvinet dit qu'il persistait, et Fanchon, qu'elle approuvait sa résolution et en augurait pour lui un grand bien dans la suite des temps⁹³.

Le secret qui détermine cette décision, l'amour de Sylvinet pour Fadette, ne sera finalement dévoilé que par un procédé analogue à celui dont l'auteure se sert dans *Le Château de Pictordu*: le retour de la fin du récit à la parole. Dix ans après, Sylvinet a remporté des victoires et est devenu capitaine. La prédiction de Fadette s'est enfin accomplie. L'intuition de la mère Barbeau est juste, quand elle explique à son mari la cause du départ de Sylvinet:

Notre Fanchon est trop grande charmeuse, et tellement qu'elle avait charmé Sylvinet plus qu'il ne l'aurait souhaité. (...) Et notre Sylvain, voyant qu'il pensait trop à la femme de son frère, est parti par grand honneur et grande vertu, en quoi la Fanchon l'a soutenu et approuvé⁹⁴.

Et à la parole augurale de Fadette une autre parole vient se superposer: celle de la Baigneuse de Clavières, qui a succédé dans le récit à la parole initiale de la mère Sagette. La réflexion du père Barbeau là-dessus constitue un nouvel augure qui laisse le récit ouvert:

⁹⁰ *Ibid.*, p. 264.

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibid.*, p. 270.

⁹³ *Ibid.*, p. 269.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 271.

- Si c'est ainsi, dit le père Barbeau en se grattant l'oreille, j'ai bien peur qu'il ne se marie jamais, car la Baigneuse de Clavières a dit, dans les temps, que lorsqu'il serait épris d'une femme, il ne serait plus si affolé de son frère; mais qu'il n'en aimerait jamais qu'une en sa vie, parce qu'il avait le cœur trop sensible et trop passionné⁹⁵.

Aussi bien dans *La Petite Fadette* que dans *Le Château de Pictordu*, le temps de la narration s'étend pendant de longues années, de manière que ce renvoi final au thème initial constitue une sorte de *mise en abyme* de la *Parole*, qui est, à notre avis, le thème autour duquel se structurent les deux récits.

Dans l'*Avant-Propos* de *François le Champi*, en s'interrogeant sur "le secret de l'art", sur la manière d'"exprimer le beau, le simple et le vrai"⁹⁶, George Sand affirme: "Le paysan le plus simple et le plus naïf est encore artiste; et moi, je prétends même que leur art est supérieur au nôtre"⁹⁷, parce que les hommes et les femmes de la nature possèdent une "appréciation du vrai et du beau (...) plus spontanée et plus complète"⁹⁸. Et justement, cette supériorité se manifeste à travers la parole: "Les chansons, les récits, les contes rustiques, peignent en peu de mots ce que notre littérature ne sait qu'amplifier et déguiser"⁹⁹. Sous cette perspective, nous pouvons affirmer que Fadette, parce qu'elle est une fille de la nature qui en connaît tous les secrets, est conteuse, danseuse, guérisseuse, salvatrice... Elle tient à la fois des deux personnages principaux du *Château de Pictordu*, qui tous les deux sont des *femmes*, initiatrices par excellence dans l'oeuvre sandienne: Fadette domine la *parole* parce qu'elle est *fée* comme la statue- Muse, et par là elle est *créatrice*, donc *artiste* au même titre que Diane.

Comme *Le Château de Pictordu*, *La Petite Fadette* est une parabole qui "souligne l'importance du temps, le devoir de la patience, le refus de désespérer"¹⁰⁰, au moyen de la *Fée*, de la *Fata* qui se définit essentiellement par le don de *dire*. Dans ce sens-là, cette réflexion de Béatrice Didier à propos des *Contes d'une grand'-mère* nous semble convenir parfaitement aux deux récits que nous avons analysés: "Le merveilleux est de tous les jours, mais il faut savoir le voir. Le féerique ne consiste pas en une libération des lois de la

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 271-272.

⁹⁶ George SAND, *François le Champi*, («Avant-Propos»), éd. cit., p. 207.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 210-211.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Antoine COURT, «Fadette dans l'ombre de la République» in *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, Actes du Xe Colloque International George Sand, éd. cit., p. 46.

nature, mais au contraire dans la découverte de ces lois”¹⁰¹. Découverte qui s’opère au moyen d’“une métamorphose tour à tour angoissante et salvatrice qui anime les textes de G. Sand, *révélateurs* d’une nature (...) à déchiffrer et à remodeler en âge d’or, présent et inaccessible”¹⁰².

Bibliographie

ABDELAZIZ, Nathalie: «*Pierre qui roule* ou l’artiste bohème: le voyage à l’étranger comme prétexte géographique dans *Pierre qui roule* et *Le Beau Laurence* de George Sand» in *Le chantier de George Sand. George Sand et l’étranger*, Actes du Xe Colloque International George Sand, Debrecen, juillet 1992, Kossut Lajos Tudományegyetem, Debrecen, pp. 201-210.

BACHELARD, Gaston: *L’Eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*. Paris, José Corti, 1942.

COURT, Antoine: «Fadette dans l’ombre de la République» in *Le chantier de George Sand. George Sand et l’étranger*, Actes du Xe Colloque International George Sand, Debrecen, juillet 1992, Kossut Lajos Tudományegyetem, Debrecen, pp. 41-47.

DIDIER, Béatrice: «George Sand et les structures du conte populaire» in *George Sand*, Colloque de Cerisy, C.D.U. et SEDES réunies, Paris, 1983, pp. 101-114.

DIDIER, Béatrice: *George Sand*, ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), 2004.

GONZALO SANTOS, Tomás: «*Les Beaux messieurs de Bois-Doré* ou la reconstruction «archéologique» de la réception (de L’Astrée)» in *Le chantier de George Sand. George Sand et l’étranger*, Actes du Xe Colloque International George Sand, Debrecen, juillet 1992, Kossut Lajos Tudományegyetem, Debrecen, pp. 69-74.

¹⁰¹ Béatrice DIDIER, *George Sand*, ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), 2004, p. 52.

¹⁰² Gérald SCHAEFFER, *Espace et temps chez George Sand*. Éditions de La Baconnière, Neuchâtel Suisse, 1981, p. 35.

- HIRSCH, Michèle: «Lire un conte merveilleux: *Le château de Pictordu*» in *George Sand*, Colloque de Cerisy, C.D.U. et SEDES réunies, Paris, 1983, pp. 115-123.
- LOZANO SAMPEDRO, M^a Teresa: «El dibujo y la pintura en un cuento iniciático de George Sand: *Le Château de Pictordu*», in *Littérature, Langages et Arts: Rencontres et Création*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva, 2007, pp. 1-11.
- MILLEMANN, Élizabeth: «*Le Château de Pictordu*, du crépuscule à l'aurore, paysages» in *Les Amis de George Sand* (Nouvelle Série), juin 2002, n° 24, pp. 53-68.
- MODUM, Egbuna P. «L'élément du voyage dans le roman champêtre: George Sand et *La Mare au Diable*» in *Bulletin de Liaison Les Amis de George Sand*, 1977, n° 1, pp. 11-18.
- NAGINSKI, Isabelle: «Prométhéa. George Sand et les Mythes» in *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, Actes du Xe Colloque International George Sand, Debrecen, juillet 1992, Kossut Lajos Tudományegyetem, Debrecen, pp. 133-143.
- REID, Martine: «Présentation» de *Pauline* (1839). Gallimard, coll. Folio, Paris, 2007, pp. 7-13.
- RUIZ CAPELLÁN, Roberto: «Substratos míticos en el Cantar de Roldán» in *Cuadernos de Investigación Filológica*, tt. XII y XIII, Publicaciones del Colegio Universitario de La Rioja, Logroño, 1987, pp. 5-43.
- SALOMON, Pierre et MALLION, Jean: *Présentation de La Petite Fadette*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1958.
- SAND, George: *La Petite Fadette*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1958.
- SAND, George: *La Mare au Diable*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1962.
- SAND, George: *François le Champi*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1962.
- SAND, George: *Le Château de Pictordu*, in *Contes d'une grand'-mère* (1er vol.), Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence, 1979.

- SAND, George: *Le Marteau rouge*, in *Contes d'une grand'-mère*, vol. 2, Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence, 1979.
- SAND, George: *Le Chien et La Fleur sacrée* in *Contes d'une grand'-mère*, vol. 2 Éditions d'aujourd'hui, Imprimerie de Provence, 1979.
- SAND, George: *La Coupe*, Paris, U.G.E., 1980.
- SAND, George: *Les Visions de la nuit dans les campagnes*, Paris, U.G.E., 1980.
- SAND, George: *Laura, Voyage dans le cristal*, Paris, U.G.E., 1980.
- SAND, George: *Légendes rustiques*, Éditions Libres-Halliers, Paris, 1980.
- SAND, George: "Arts", in *La Cause du Peuple*, avril 1848, repris dans *Questions d'art et de littérature*, 1878. <http://lire.ish-lyon.cnrs.fr/themes/axeMasc-Fem/gsarts.html>
- SAVY, Nicole: *George Sand et les arts visuels: Romantisme et nature*, 2004. http://www.artsculture.education.fr/presence_litterature/sand/dossiers/n_savy.asp
- SCHAEFFER, Gérald: *Espace et temps chez George Sand*. Éditions de La Baconnière, Neuchâtel, Suisse, 1981.
- VAREILLE, Jean-Claude: «Fantasmes de la fiction. Fantasmes de l'écriture» in *George Sand*, Colloque de Cerisy, C.D.U. et SEDES réunies, Paris, 1983, pp. 125-136.