

Àngels Santa (ed.)

Des lettres et des femmes... La femme face aux défis de l'histoire

Peter Lang



Espacios literarios en contacto

La féminité est au cœur de ce livre. En même temps, l'Histoire y joue un rôle déterminant. Les auteurs s'occupent de définir la lutte des femmes face aux différentes manifestations historiques et leurs combats, leurs efforts pour avoir un rôle représentatif dans un monde dominé par la masculinité. A travers ce fil conducteur, femme et histoire, plusieurs thèmes sont abordés. D'abord, une partie consacrée à George Sand, après des visions partielles du rôle de la féminité qui vont se fondre pour nous donner une vision globale. Manuela Saénz, Camille Claudel, Clara Malraux y trouvent leur place. Pour continuer avec une réponse féminine aux interrogations et défis que l'histoire pose à la femme et à l'humanité en général. Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Claire Etcherelli, Paule Constants, Malika Mokeddem, Maria Barbal, Monserrat Roig ou les écrivaines du moi Arabes sont étudiées de ce point de vue. Des écrivains comme Le Clézio ou Joseph Kessel présentent des personnages féminins qui complètent les voix des écrivaines. Les femmes sont de même confrontées à leur rapport avec la mère et à son enfance et les rêves qui la conforment comme Virginia Woolf ou Pierrette Fleutiaux. Parfois, il est difficile pour elles de trouver leur chemin, de choisir nettement entre l'engagement social ou politique et la vie privée, le monde de l'intimité, comme il arrive pour Mlle de Montpensier, Anne Dacier, Marceline Desbordes-Valmore ou Farouzia Zouari. Pour finir, le mystère de la création littéraire est évoqué de la main de l'écrivaine catalane Núria Añó.

Àngels Santa est professeure de littérature française à l'Université de Lleida en Catalogne (Espagne). Elle y dirige un groupe de recherche sur la Littérature populaire française et la culture médiatique et s'intéresse aussi à l'écriture féminine à l'époque contemporaine. Parmi ses publications on peu signaler: *Création littéraire et féminité chez Roger Martin du Gard* (2011), *Jacques de George Sand*, édition critique (2012) et *Simone de Beauvoir, filosofía, literatura y vida* (2012). Elle dirige la revue d'études de littérature française et littérature comparée L'Ull crític.

**Des lettres et
des femmes...
La femme
face aux défis
de l'histoire**

Espacios literarios en contacto

ELC 5

Colección dirigida por

Àngels Santa (Universidad de Lleida)

Consejo editorial:

Juan Bravo (Universidad de Castilla-la-Mancha)

Béatrice Didier (Ecole Normale Supérieure, Ulm)

Giovanni Dotoli (Università di Bari)

M^a Carmen Figuerola (Universidad de Lleida)

Philippe Merlo (Université de Lyon II)

Àngels Santa (ed.)

**Des lettres et
des femmes...
La femme
face aux défis
de l'histoire**



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliographic information published by die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

La publication de cet ouvrage s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Literatura popular francesa y cultura mediática*- LIPOFRANCUME, 2009 SGR 646, subventionné par Agaur-Generalitat de Catalunya et dans le cadre des projets A/024478/09 et A/030783/ 10 *La mujer frente a los desafíos de la historia* (*La femme face aux défis de l'histoire*) subventionnés par AECID: dirigés par Àngels Santa.



Cover illustration: from iStockphoto.com © by 13spoon

Cover Design: Didier Studer, Peter Lang AG

ISBN 978-3-0343-1367-4 pb.
ISSN 2235-2236 pb.

ISBN 978-3-0352-0234-2 eBook
ISSN 2235-6215 eBook

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2013
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Switzerland
info@peterlang.com, www.peterlang.com

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.

Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.

This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Switzerland

Table des matières

ÀNGELS SANTA

Présentation 9

1. *À propos de George Sand*

SIMONE BERNARD-GRIFFITHS

Les femmes-fées dans les *Contes d'une grand-mère*
(1873-1876) de George Sand 15

MARIE-FRANCE BOROT

Le «trouvé» de George Sand: une lecture
de *François le Champi* 37

MARIONA VILA GRAU

«Lorsque vous voyagez, cher lecteur, pourquoi voyagez-vous?»
Visiter Valldemossa à partir de la lecture de George Sand 55

2. *Ces femmes toujours en combat*

M^a JOSÉ VILALTA ESCOBAR

Les femmes écrivent l'indépendance de l'Amérique.
Lettres de Manuela Saénz à Simón Bolívar (1822-1830) 93

M. CARME FIGUEROLA

D'une femme à l'autre: Camille Claudel aux yeux
de Michèle Desbordes 121

HAJER BEN YOUSSEF

Archives du Nord, l'œuvre d'une adepte de la paix,
de l'art et du plaisir 135

ÀNGELS SANTA

La guerre civile en Catalogne: le témoignage
de Marie Barbal 149

PERE SOLÀ SOLÉ

Le temps des cerises de Montserrat Roig 159

CRISTINA SOLÉ CASTELLS

Clara Malraux ou la volonté d'exister 173

JALILA TRITAR

Femme et pouvoir: les enjeux des écritures
du moi féminines Arabes au 20^e siècle 185

JAMILA BEN MUSTAPHA

Les Tunisiennes ont-elles une histoire? de Emna Ben Miled 195

SABIHA BOUGUERRA

Une femme dans la tourmente de l'Histoire:
Zaynab, reine de Marrakech de Zakya Daoud 207

JEAN ARROUYE

Femmes face à la violence de l'histoire 225

YOST BELLAMINE-BEN AÏSSA

Écriture de l'Histoire à travers le personnage de Kiambé
dans *Révolution* de Jean Marie Le Clézio 241

NAJET TNANI

Marguerite Duras et la propagande coloniale 257

CLAUDE BENOÎT

Une regard féminin sur la violence: Paule Constant
et la violence postcoloniale 275

CONCEPCIÓ CANUT

Les derniers romans de Claire Etcherelli 287

M. CARME FIGUEROLA

Perception de l'histoire et construction identitaire
chez Malika Mokeddem 305

3. La voix féminine entre la mère et le rêve

BÉATRICE DIDIER

Retrouver la voix de la mère 323

JEANNINE GUICHARDET

Métamorphoses de la reine de Pierrette Fleutieux:
une réécriture de quelques Contes de Perrault 335

4. La femme écrivaine dans l'entre-deux

MADELEINE BERTAUD

Entre histoire et propos de femme: les *Mémoires*
de Mlle de Montpensier 347

ERIC FRANCALANZA

Anne Dacier (1654-1720), femme de lettres 359

CLAUDE SCHOPP

Notes et notules dans les marges d'un album de voyage
de Marceline Desbordes-Valmore 381

AMOR BEN ALI

Farouzia Zouari ou Shahrazade mal enchaînée 393

5. L'écrivaine a la parole

NÚRIA AÑÓ

Encre aux doigts 407

Table des auteurs 417

Présentation

La féminité est au cœur de ce livre. Il y a déjà un moment que nous nous intéressons à l'histoire des femmes et à leurs rapports avec les différentes sciences et arts. Cette fois-ci l'Histoire a un rôle déterminant car nous essayons de définir la lutte des femmes face aux différentes manifestations historiques et leurs combats, leurs efforts pour avoir un rôle représentatif dans un monde dominé par la masculinité.

À travers ce fil conducteur, femme et histoire, plusieurs thèmes sont abordés. D'abord, une partie consacrée à George Sand dont la voix nous arrive de la main de Simone Bernard-Griffiths, de Marie-France Borot et de Mariona Vila Grau. Personne comme George Sand, dont le rôle fut essentiel dans la révolution de 1848, pour introduire cette thématique qui vise à analyser la femme confrontée à l'histoire mais aussi et surtout à son histoire. Nous désirons percevoir l'histoire collective à travers les histoires individuelles.

Il est nécessaire d'envisager des cas individuels pour tirer une conclusion générale. Ainsi plusieurs collaborations nous offrent-elles des visions partielles du rôle de la féminité dans certains domaines qui vont se fondre pour nous donner une vision globale. Manuela Saénz, Camille Claudel, Clara Malraux trouvent un lieu de privilège dans notre étude, analysées par M^a José Vilalta, Carme Figuerola ou Cristina Solé respectivement. Ce sont des femmes dont la valeur et le renom ne résident pas dans leur œuvre littéraire mais dans leur position dans le siècle et face aux événements.

Mais l'histoire interroge et pose des défis à l'humanité en général et à la femme en particulier. À ces défis essaient de répondre les contributions de Hajer Ben Youssef, d'Àngels Santa, de Pere Solà, de Jalila Tritar, de Camila ben Mustapha, de Sabiha Bouguerra, ou de Najet Tnani en passant par Claude Benoît et Conception Canut ainsi que Carme Figuerola. Elles/Il envisagent des écrivaines très connues comme c'est

le cas de Marguerite Yourcenar et de Marguerite Duras, d'autres ancrées dans la modernité de notre époque où elles ont réussi à obtenir un succès considérable comme Claire Etcherelli, Paule Constans ou Malika Mokeddem; d'autres appartenant à des langues différentes comme Marie Barbal ou Montserrat Roig, femmes d'expression catalane. Une place importante est réservée aux écrivaines Arabes, en accordant une place prioritaire à celles qui s'expriment en langue arabe, sans oublier celles qui ont choisi le français comme langue de culture telles que Emna ben Miled ou ZaKya Daoud.

Mais nous ne nous bornons pas dans ce livre à une vision typiquement féminine, l'écrivain donne dans certaines de ses œuvres la parole à la femme, c'est le cas de Le Clézio avec son héroïne Kiambé, évoquée par Yors Bellamine ou Joseph Kessel et Jean Giono, dont la vision de la femme confrontée à la violence de l'histoire nous arrive de la main de Jean Arrouye qui évoque aussi l'écriture féminine de Violette Ailhaud.

Tout au long de leur existence les femmes sont confrontées à leur rapport avec la mère et à son enfance et les rêves qui la conforment. On pense souvent que les rapports entre mère et fille sont idylliques; la réalité est tout autre, comme le manifestent les femmes auteurs à travers les livres consacrés à la mère: Simone de Beauvoir, Irène Némirosky, Soledad Puertolas, Imma Monsó, Pierrette Fleutiaux en ont témoigné dans leurs œuvres respectives. Presque toutes les écrivaines, un jour ou l'autre, sentent la nécessité de régler les comptes avec leur mère, de lui dire à travers l'encre et le papier ce qu'elles n'ont pas osé manifester de vive voix, ce qu'elles avaient dans le cœur. En cela, elles reflètent le sentiment de beaucoup de femmes, qui ont eu maille à partir avec leurs mères et dont l'empreinte les a marquées à jamais. À travers l'étude de quelques textes de Virginia Woolf, Béatrice Didier se fait écho de cette problématique.

Pour toute femme l'enfance est liée à la mère et au monde des rêves, matérialisé dans les contes. C'est ainsi que Pierrette Fleutiaux le met en relief dans son récit *Métamorphoses de la reine* savamment présenté par Jeannine Guichardet... Les contes qui ont enchanté l'univers de tous les enfants reviennent sous leurs plumes pour semer la rêverie dans la vie adulte et pour nous rendre la saveur et le parfum d'une enfance heureuse bercée par des histoires de légende.

Parfois, il est difficile de trouver son chemin, de choisir nettement entre l'engagement social ou politique et la vie privée, le monde de l'intimité. C'est le problème qui se pose à Mlle de Montpensier, à Anne Dacier, à Marceline Desbordes-Valmore ou à Farouzia Zouari. Madeleine Bertaud, Eric Francalanza, Claude Schopp et Amor ben Ali respectivement essaient d'y voir clair dans cette confusion de sentiments pour arriver à nous montrer la portée de la valeur morale et poétique d'un engagement face à l'histoire teinté d'intimité.

Pour clore ce volume, nous avons choisi de donner la parole à une voix nouvelle, fraîche et sincère, qui nous ouvre les portes du mystère de la création littéraire, en nous permettant d'accéder aux tâtonnements de l'écriture, écriture qui est toujours engagement dans le monde et dans la société. Il s'agit de l'écrivaine d'expression catalane Núria Añó.

La pluralité des sujets, la richesse des points de vue, la variété et la qualité scientifique de leurs auteurs/res fait de ce volume un échantillon très ample sur les études sur la féminité et ses avatars, en montrant que le thème peut être envisagé de façon plurielle avec toute sorte de nuances qui en font le prix et en montrent la valeur.

Àngels Santa

1. À propos de George Sand

Les femmes-fées dans les *Contes d'une grand-mère* (1873-1876) de George Sand

SIMONE BERNARD-GRIFFITHS

Faut-il rappeler que le lexique dit la fée au féminin par la double entremise du genre grammatical et de l'étymologie. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1872) de Pierre Larousse en témoigne: «*Fée* (*fē* – du latin *fata*, sorcière, magicienne, qui se disait originairement pour Parque; de *fatum*, destin, oracle, proprement parole» mis en relation avec le latin «*fari*, parler, qui se rapporte à la racine sanscrite *bhâ*, *bhâs*, *bhan*», elle-même reconnaissable dans le grec «*phémi*»¹. Cet héritage féminin vient irriguer la sémantique: «Être surnaturel, qu'on représente sous la forme d'une femme, et qui était regardé comme jouissant d'une certaine puissance magique et du don de lire dans l'avenir.»²

Or George Sand nuance cette définition. Elle rend problématique la forme-femme et, dans la dédicace inaugurale à Aurore, l'aînée de ses petites-filles et destinataire privilégiée des *Contes d'une grand-mère*, elle remplace, à propos des «fées» l'expression «être surnaturel» employée par Pierre Larousse en une autre, prudemment modalisée et savamment dubitative:

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'endormant.³ (I, p. 32)

1 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. VIII, [1872], Slatkine, Genève-Paris, réimpression de l'édition de Paris 1866-1879, p. 187.

2 *Ibid.*

3 G. Sand, *Contes d'une grand-mère*, 2 tomes, éditions de l'Aurore, Philippe Berthier éd., Meylan, «Première série», 1982, «Deuxième série», 1983. Toutes nos références inscrites entre parenthèses avec l'indication du tome et de la page renvoient à cette édition.

Ces interrogations en appellent une autre fondamentale: «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 que le merveilleux fût dans la nature, que tu n'aimes pas moins.» (I, p. 32)

Sand elle-même affectionne le monde des merveilles dont elle atteste autobiographiquement le rôle fondateur dans la genèse de son imaginaire:

Je trouvai à Nohant les contes de Madame d'Aulnoy et de Perrault dans une vieille édition qui a fait mes délices pendant cinq ou six années. Ah! quelles heures m'ont fait passer *L'Oiseau bleu*, *Le Petit Poucet*, *Peau d'Âne*, *Belle-Belle* ou *Le Chevalier fortuné*, *Serpentin vert*, *Babiole*, et *La Souris bienfaisante*! Je ne les ai jamais relus depuis, mais je pourrais tous les raconter d'un bout à l'autre, et je ne crois pas que rien puisse être comparé, dans la suite de notre vie intellectuelle, à ces premières jouissances de l'imagination⁴,

jouissances liées à des présences féminines. Avant de lire elle-même les contes, Aurore Dupin les a, de fait, entendus de la bouche de sa mère dont seul «le chagrin»⁵ lié à un veuvage précoce tarit l'inspiration mais aussi de la bouche de son aïeule au verbe non moins fécond, comme se le rappellera une George Sand quinquagénaire:

Qui pourrait rivaliser pour les contes avec ma grand-mère? ... C'étaient des contes qui duraient des soirs et des soirs, lorsque j'étais couchée dans sa chambre en signe de grande joie et de récompense. [...] Alors commençait ou continuait une de ces narrations fantastiques où les fées et les génies avaient le meilleur rôle.⁶

Cet héritage féminin nous invite à poursuivre notre investigation jusqu'à ce que Nicole Jasmin nomme, dans son essai sur Madame d'Aulnoy, «la question féminine» mise en scène dans la dichotomie entre ce qu'elle nomme «le discrédit des figures masculines» et les «pouvoirs

4 G. Sand, *Histoire de ma vie*, Georges Lubin éd., Gallimard, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, p. 618.

5 *Ibid.*

6 Aurore Lauth-Sand, *Souvenirs de Nohant*, *Revue de Paris*, 1^{er} septembre 1916.

féminins»⁷. Même si l'on ne peut parler, à propos de Sand, de «discredit des figures masculines», force est de constater que des treize *Contes d'une grand-mère* les enchanteurs, au sens propre du terme, sont absents alors que cinq des récits ont une fée pour héroïne éponyme ou comme protagoniste⁸. Le «géant Yéous», «*Zeus*» (I, p. 267) minéral, incarne l'*ananké* qui peut, à tout moment, écraser l'homme sous un torrent de «pierres énormes» «poussées par d'autres» (I, p. 269) dans la frénésie d'un éboulement. Le «Marteau rouge» n'a rien d'humain. Il se contente de sa rareté de cornaline «d'un rose chair veiné de parties ambrées, et transparent comme un cristal» (II, pp. 141-142). Sa «vitrification splendide, produite par l'action des feux plutoniens» (II, p. 142) ne suffit pas à faire de lui un prince charmant. Il partage cette inaptitude avec le Clopinet des *Ailes du courage*, «un peu boiteux» (I, p. 178), jugé par son père tout juste assez bon pour être vendu comme apprenti au tailleur *Tire-à-gauche* (I, p. 180), monstre à la tête «énorme en longueur, jaune et chauve», «bossu des deux épaules, louche des deux yeux, boiteux des deux jambes» (I, p. 181), sorte d'ogre «épouvantable» (I, p. 182) qui n'a pas besoin des bottes de sept lieues pour marcher «plus vite» qu'aucun «autre» (I, p. 182) avec ses pieds «d'une longueur démesurée» (I, p. 181). Si Clopinet se rapproche du magicien, c'est seulement parce qu'«artiste de naissance» (I, p. 231), taxidermiste inspiré, fier d'avoir troqué ses «ailes de peur» (I, p. 180) contre des «ailes de courage» (I, p. 180), il conquiert l'espace, règne sur les «esprits de la nuit» et de «la mer» (I, p. 187), vole partout «au danger» (I, p. 180). Ce faisant, il illustre la belle définition d'*Histoire de ma vie*: «l'homme-oiseau, c'est l'artiste»⁹ sans rien devoir à quelque efficience surnaturelle car «travailler dans les oiseaux» comme il le dit, c'est seulement, grâce

7 Nadine Jasmin, «La question féminine», in *Naissance du conte féminin, Mots et merveilles: Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Champion, Paris, 2002, pp. 347-418.

8 Ces cinq récits sont, dans la première série: *Le Château de Pictordu*, *La Reine Coax*, *Le Nuage rose* et, dans la deuxième série: *La Fée Poussière*, *La Fée aux gros yeux*.

9 G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 18.

aux talents d'observation et de sympathie, redonner artificiellement à la gent ailée «la grâce ou la singularité de sa pose naturelle» (I, p. 231). Artiste aussi, et non point magicien, est l'Angelin de *L'Orgue du Titan* qui, devenu organiste génial, sait faire chanter les orgues basaltiques de la roche Sanadoire, virtuellement «*Sonatoire*» (II, p. 119), au point d'en tirer un «motif étrange, sublime» (II, p. 121) et de «sentir» ses «mains grossir comme celles du Moïse de Michel-Ange» (II, p. 125).

Comment cette disparition ou cette discrétion métaphorique des actants masculins, prétendument surnaturels dans les *Contes d'une grand-mère* fait-elle, par contraste, ressortir la «toute-puissance»¹⁰ de la fée lisible dans une remarquable plasticité définitionnelle et phénoménologique autant que dans l'importance de fonctions oblatives et métapoétiques?

Plasticité définitionnelle

Cette toute-puissance nous paraît être proprement rhétorique et poétique parce qu'elle nourrit une plasticité définitionnelle et phénoménologique qui situe la fée aux marges du naturel, de l'étrange et d'un merveilleux problématique.

L'appellation de «fée» n'est jamais innocente. Par égard à l'étymologie, elle fait souvent son entrée dans le récit par la médiation de la voix. «La reine Coax» (I, p. 122), «superbe grenouille» devant laquelle «les roseaux» du marécage qu'abrite le parc du château de dame Yolande s'écartent «comme si ce fût sous les pas d'une personne» (I, p. 121) s'impose comme une «voix» qui, résonnant à la manière d'«un battoir» (I, p. 121), énonce une toute-puissance: «Je suis, dans ces eaux et dans ces herbes, une grande reine omnipotente» (I, pp. 121-122). Omni-

10 Nadine Jasmin, «La question féminine», in *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles: Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op. cit., p. 379.

potence immédiatement reconnue par l'enfant comme féerique: «Je vois bien que vous êtes fée.» (I, p. 122)

Dans *Le Château de Pictordu* la stratégie d'énonciation se fait plus complexe. La fée s'exprime avant d'être désignée comme telle. D'abord «statue parlante» (I, p. 33) et «dame voilée» (I, p. 41) à l'entrée du manoir en ruines puis «nymphé incertaine et pâlie» (I, p. 47) sur la muraille des thermes où Diane abrite son sommeil, elle n'accède au statut nominal de «fée», pour la première fois, que lorsque la jeune Catherine l'appréhende comme une présence insaisissable matériellement mais idéalement irradiante: «l'enfant tendit sa main avec confiance, et, bien qu'elle ne sentît pas celle de la fée, il lui sembla qu'une fraîcheur agréable passait dans tout son être.» (I, p. 46) Signifiant dans le déplacement, le mot «fée» s'apparente à l'image littéraire qui trouve son aboutissement dans l'écart pris par sa fonction iconique par rapport à la simple *mimésis*. Rien d'étonnant dès lors à ce que la fée du château de Pictordu prenne la parole au moment précis où elle fait jaillir des images sous les yeux d'une petite fille qui avoue aimer «à voir tout ce qui est joli» (I, p. 48). Alors la magie visuelle érige une «belle galerie avec plafonds dorés» (I, p. 48) et, dans un espace qui tout à l'heure n'était que ruines et que «luxé princier en miettes» (I, p. 52), elle entraîne des statues de marbre, de bronze, ou de «jaspe» dans une ronde enchantée autour «d'une table d'or massif», «chargée de friandises, de fruits extraordinaires, de fleurs, de gâteaux et de bonbons qui montaient jusqu'au plafond» (I, p. 48). Il n'est pas indifférent que la fée vive dans le conte son épiphanie langagière au moment précis où elle énonce une invitation aux merveilles dansantes, gustatives et spectaculaires. Plus même, elle vient satisfaire visuellement la requête irréaliste de l'enfant: «Veux-tu me faire voir des dieux?» (I, p. 49) Dans une instantanéité magique, elle transforme les illustrations du «vieux livre de mythologie»¹¹ de Diane, jugées «bien laides», par la

11 Voilà qui nous renvoie à *Histoire de ma vie* où la rencontre d'Aurore Dupin avec les contes de fées est décrite comme contemporaine et isomorphe de la lecture de l'*Abrégé de mythologie grecque* (George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., t. I, p. 618).

lectrice, en une farandole onirique de figures gracieuses. Défilent «Hébé avec sa coupe», «Junon avec son paon» et «Flore avec toutes ses guirlandes» (I, p. 49).

Lié aux images, le mot «fée» est voué par George Sand à hanter avec prédilection les figures du discours qui font image, notamment comparaison et métaphore.

Comparaison d'abord: Madame Colette, héroïne du *Nuage rose* ne conquiert l'appellation de «fée» qu'à travers une série d'approximations modalisatrices. Modalisation née de la rêverie de Marguerite qui, voyant «un point rouge» se mouvoir sur «la dent du glacier» (I, p. 166), croit reconnaître le «capulet de laine écarlate» (I, p. 168) de sa grand-tante. Or la vieille dame met en garde l'enfant contre une assimilation hâtive:

– Qui a pu te faire croire que j'étais capable d'aller si haut que cela? est-ce que tu me prends pour une fée? – Mon Dieu, ma tante, quand vous seriez fée, qu'est-ce qu'il y aurait d'étonnant? Je ne veux point vous fâcher [...] et les gens du village qui montent jusque par ici et que je commence à comprendre, disent avec raison que vous travaillez comme une fée. – On me l'a dit souvent à moi-même, répondit madame Colette; mais c'est une manière de parler, et je ne suis pas fée pour cela. (I, pp. 168-169)

«Manière de parler» encore à propos de la «Fée Poussière» (II, p. 152), cette «petite vieille qui entrait par les fenêtres quand on l'avait chassée par les portes [...] si fine et si menue, qu'on eût dit qu'elle flottait au lieu de marcher» et que les parents de l'enfant «comparaient à une petite fée» (II, 153).

Le déplacement comparatif, générateur de merveilleux, se retrouve dans la présentation de la «Fée aux gros yeux»:

Elle s'appelait miss Barbara***, mais on lui avait donné le surnom de *fée aux gros yeux*; *fée*, parce qu'elle était très savante et très mystérieuse; *aux gros yeux*, parce qu'elle avait d'énormes yeux clairs saillants et bombés, que la malicieuse Elsie comparait à des bouchons de carafe. (II, p. 179)

De propos en propos, l'efflorescence comparative tend vers l'expression métaphorique caractérisée, comme on sait, par «un transfert sémantique»

reposant sur une «association d'idées hors contexte»¹²: «Longtemps», dit George Sand à propos de l'héroïne éponyme de son conte, «on l'avait surnommée *miss Frog* (grenouille), et puis on l'appela *miss Maybug* (han-neton), parce qu'elle se cognait partout» en raison de sa myopie.

Enfin le nom de fée aux gros yeux prévalut, parce qu'elle était trop instruite et trop intelligente pour être comparée à une bête, et aussi parce que tout le monde, en voyant les découpures [...] merveilleuses qu'elle savait faire, disait – C'est une véritable fée. (II, p. 180)

Si la métaphorisation n'est pas encore «vive»¹³, pour reprendre le terme de Paul Ricœur, c'est parce qu'elle dérive vers le cliché des «doigts de fée» ou des «ouvrages de fée» sans que «l'énoncé» parvienne au pouvoir heuristique de «rédécrire la réalité»¹⁴.

Vouée néanmoins, par la qualité d'être «dit»¹⁵ surnaturel que George Sand lui confère, à relever d'une «imagination productive», irréductible à la seule «fonction iconique»¹⁶, la fée définit sa problématique féminité sur le mode du «voir comme...», du voir «le semblable dans le dissemblable»¹⁷, le même dans l'autrement.

Ambiguïtés phénoménologiques

C'est aussi dans la marginalité qu'elle inscrit ses ambiguïtés phénoménologiques.

Par exemple, la fée Poussière revêt deux visages qui correspondent à ses deux fonctions narratives. Magicienne présidant aux merveilles de

12 Daniel Bergez, Violaine Gérard, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, Paris, 1994, p. 134.

13 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.

14 *Ibid.*, p. 10.

15 Cf. *supra*, *Contes d'une grand-mère*, *op. cit.*, I, 32, 2^e paragraphe de notre article.

16 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 10.

17 *Ibid.*

la genèse cosmique minérale, elle se dresse, au seuil d'un «palais enchanté», sous les traits d'une «dame resplendissante de jeunesse et de beauté», parée de «magnifiques habits de fête» (II, p. 154). Allégorie de la Poussière dont elle tire son patronyme, elle incarne, en revanche, une féminité moins séduisante: «elle portait toujours une vilaine robe grise traînante et une sorte de voile pâle que le moindre vent faisait voltiger autour de sa tête ébouriffée en mèches jaunâtres.» (II, p. 153)

La même dualité affecte la reine Coax, tour à tour humaine et animale au gré de ses métamorphoses. Animal enchanté à l'appellation en forme d'onomatopée, elle est «veuve» du «roi des grenouilles avec lequel» elle a «régné longtemps sur les douves» (I, p. 133) du château normand de Dame Yolande. Mais elle s'honore, dans une vie antérieure, d'un accomplissement splendide de son être féminin. «Belle comme le soleil» (I, p. 131), elle a séduit, naguère, sous le nom de Ranaïade, le prince Rolando, charmant comme il se doit, «jeune, riche, aimable» qui l'épousa et l'aima «éperdûment». Faut-il s'en étonner, ils furent «les plus heureux du monde» et eurent sinon beaucoup, du moins «plusieurs enfants» (I, p. 131).

Mais George Sand ne se contente pas de faire des concessions au rituel des métamorphoses cher aux contes. Elle donne à la phénoménologie de la fée une signification à connotations féministes. Elle se livre, dans *La Reine Coax*, à une réécriture du *Roman de Mélusine* de Jean d'Arras, œuvre du XIV^e siècle dont la Dame de Nohant pouvait trouver, à défaut de se référer à l'original, réimprimé en 1854 dans la *Collection elzévirienne* qu'elle connaît bien, une analyse circonstanciée fournie par l'article «Mélusine» du *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse. Or tous les aspects de cette réécriture sont mis au service d'un triomphe du féminin. Mélusine qui, «tous les samedis était à moitié femme et à moitié serpent»¹⁸ est rejointe par Ranaïade qui se métamorphose en grenouille grâce à ses propres sortilèges qu'une étourderie de sa part rend, contrairement à ce qu'elle espérait, irréversibles. Dans les deux cas, le drame de l'animalité est lié à une suspicion d'infidélité.

18 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. X [1873], p. 1488.

Mais modification révélatrice, cette suspicion est masculine chez Jean d'Arras, féminine chez Sand. C'est «sur la sollicitation de son frère», qui accuse Mélusine d'adultère le samedi, que Raimondin plonge les yeux, par «un trou» pratiqué sur la paroi du mur, «dans la chambre où sa femme»¹⁹ se retire pour le bain. À l'inverse, c'est de sa propre initiative que Ranaïade, croyant «avoir un sujet de jalousie contre une» de ses «demoiselles» «Mélasie» (I, p. 131), fausse Mélusine, se dissimule sous l'aspect d'un batracien de manière à «voir de près» (I, p. 131) les déambulations de la belle, «le soir autour des fossés» (I, p. 131) du château, en compagnie d'un homme qu'elle soupçonne être son époux. Or ce déplacement actantiel se double d'un autre. Dans les deux narrations, la découverte, par l'homme, de l'animalité de sa compagne s'avère fatale pour le couple et génératrice de conséquences tragiques pour les deux fées. Mais, chez Jean d'Arras écrivain masculin, c'est Mélusine qui est punie (se sentant trahie, «elle s'envole du château de Merment [...] sous la forme d'un serpent» et, dit le texte médiéval, «elle alloit menant telle douleur et si grand effroi que c'estoit grand douleur à voir»²⁰ aux alentours). Chez George Sand à «l'écriture-femme»²¹, c'est Rolando qui est puni pour avoir, en toute innocence, tranché d'un coup d'épée, l'une des «pattes de devant» (I, p. 132) d'une grenouille à taille humaine en laquelle son «dégout» (I, p. 132) physique s'est refusé à reconnaître les charmes érotiques de sa compagne. Cette dernière, malgré le recours au «breuvage», «onguents» et «paroles magiques» dont elle a le secret, ne peut faire repousser, lorsqu'elle veut se changer en femme, une «malheureuse main» définitivement remplacée par une «patte de grenouille» (I, p. 132). Désireuse de cacher sa difformité, comme autrefois Mélusine, elle reste, à la différence de cette dernière, maîtresse de son devenir sexuel: elle décide, par vengeance, de se «dérober» aux «embrassements» (I, p. 132) de son mari qu'elle transforme en un «beau cygne blanc comme neige» auquel un envoûtement

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 Nous empruntons cette expression au titre de l'ouvrage de Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Puf écriture, Paris, 1981.

interdit, «pendant deux cents ans» (I, p. 133), d'assouvir ses désirs, pourtant dévorants.

Labile dans sa plasticité définitionnelle et phénoménologique, la fée construit les constantes de sa féminité sur le génie du don.

Fonction oblativ de la femme-fée

Sans doute, Béatrice Didier l'a montré, les *Contes d'une grand-mère* irriguent-ils d'une générosité qui s'épanche dans la bonté et dans l'art de l'ensemble de leurs héros, masculins et féminins, au point de sublimer l'originelle «exclusion forcée» qui les frappe en «marginalité bienheureuse»²².

Mais la femme-fée surdétermine doublement la conduite oblativ. En tant que fée, elle hérite de la fonction donatrice des innombrables «marraines»²³ qui, dès le Moyen Âge, peuplent les récits merveilleux. En tant que femme, elle s'applique à donner et prodiguer la vie

Donner, telle fut la devise de George Sand elle-même dans sa propre existence. Telle est encore sa devise auctoriale dans les *Contes* qui la consacrent doublement comme grand-mère. Génétiquement d'abord, parce qu'elle s'adresse à ses petites-filles Aurore et Gabrielle, narrative-ment ensuite parce qu'elle excelle à déléguer la parole à ses pareilles, tendres aïeules désireuses de dispenser avec largesse du «merveilleux» (I, p. 32) à l'enfance.

22 Voir Béatrice Didier, «De l'exclusion forcée à la marginalité bienheureuse: les *Contes d'une grand-mère*», in *La Marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Pascale Auraix-Jonchière, Simone Bernard-Griffiths et Marie-Cécile Levet (dir.), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2012, pp. 59-66.

23 Laurence Harf-Lancner dans son ouvrage *Les Fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine, la naissance des fées* (Paris, Champion, 1984) précise: «Les fées sont liées [...] à deux registres: – les fées marraines, héritières des Parques, antiques, décident des destinées humaines, – les fées amantes, éprises d'un mortel, dominent l'imaginaire érotique du Moyen Âge», p. 9.

Ainsi, dans *Le Nuage rose*, la «grand'tante Colette», joue-t-elle le rôle de fée marraine. Avant de rencontrer Catherine, elle l'a «vue» en «rêve». Lorsqu'elle l'eut regardée avec ses «grands yeux gris très clairs», assortis aux glaciers de ses montagnes et qui «semblaient voir les gens jusqu'au fond de l'âme» (I, p. 156), elle l'embrasse «en lui disant: – C'est très bien, très bien! Je suis contente que cette enfant soit venue au monde» (I, p. 156). Point n'est besoin de repas des fées pour faire éclore ces paroles propitiatoires. La bénédiction fait office d'adoption symbolique enluminée de réciprocité. Catherine, d'abord intimidée par la richesse de madame Colette et complexée par une «éducation» qu'elle sent supérieure à la sienne, se livre bientôt à la joie. En «trouvant» l'aïeule «bonne et aimable, elle se tranquillisa et sentit même pour elle une amitié comme si elle l'eût toujours connue» (I, p. 156). Cette reconnaissance est d'autant plus précieuse pour la fillette que Sylvaine, sa mère biologique, «veuve», chargée d'enfants et de petits-enfants, «craint pour ses vieux jours» (I, p. 163) et donc serait bien aise de déléguer ses pouvoirs et ses devoirs. D'ailleurs, la grand-tante se déclare prête à jouer le rôle de grand-mère de substitution, à «garder» l'enfant pour lui «apprendre à carder et à filer aussi bien qu'elle» (I, p. 162) c'est-à-dire à la mettre, sinon au monde, du moins dans le monde.

Autant que celle d'ancêtre tutélaire, la fée sandienne revendique la fonction maternelle liée au don suprême qui est d'offrir la vie.

Antoinette-Sophie-Victoire Delaborde, sa génitrice, fut la première «fée» qui éblouit George Sand, de l'aveu même d'Aurore de Saxe dont les propos sont rapportés dans *Histoire de ma vie*:

Ma grand-mère disait que c'était une fée, et il y avait quelque chose de cela. Aucun travail, aucune entreprise ne lui semblait ni trop poétique, ni trop vulgaire, ni trop pénible, ni trop fastidieuse. [...] Elle osait tout et réussissait à tout.²⁴

Mais l'affection maternelle fut pour Aurore Dupin un éternel paradis perdu, toujours à retrouver.

24 G. Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., t. I, p. 607.

Le Château de Pictordu transpose fictionnellement cette quête difficile. Diane Flochardet, après avoir perdu sa mère alors qu'elle «était encore au berceau» (I, p. 69), ne trouve en madame Laure, la deuxième épouse de son père, qu'une marâtre qui la «méprise» (I, p. 69) et la délaisse. Voilà pourquoi elle se livre à une ardente initiation intérieure au terme de laquelle elle identifie la voix de la fée comme voix maternelle:

Vous êtes ma bonne fée de là-bas ! Vous voilà donc enfin ! Venez-vous pour être ma maman, vous ? – Oui, répondit la Dame au voile, avec sa belle voix qui résonnait comme du cristal. – Et vous m'aimerez ? – Oui, si tu m'aimes. – Oh ! je veux bien vous aimer ! [...] – Qu'est-ce que tu veux voir ? – Ma mère. – Ta mère ? ... C'est moi (I, p. 72).

Or la caractéristique de la mère magique, proprement fantasmagique, est de rester à la fois incomplète et dissimulée. La statue qui veille sur le seuil du manoir de Pictordu est, racontent les gens du pays, une « Dame au voile » qui « adore les enfants » (I, p. 43) mais garde son mystère. La nymphe peinte sur les parois des thermes qui abritent le sommeil de Diane, danseuse imitée de l'antique, souffre d'inachèvement. Sa « figure, envahie par l'humidité, avait entièrement disparu » (I, p. 46). Cette présence absente attise le désir d'une enfant avide de tendresse maternelle, sans le satisfaire. Elle multiplie les gestes affectueux. Elle se penche « sur le front de » sa protégée pour y déposer un « baiser » perceptible par le seul « bruit de ses lèvres » mais la fillette « ne sentit rien » (I, p. 47). Elle ne « sentit pas » non plus la « main » (I, p. 47) que la fée lui tend pour la conduire au pays des merveilles. Le fantasme cherche désespérément à s'incarner tandis que l'instance féerique se met à distance sous « un voile de gaze brillante » « roulé sur une chevelure qui s'échappait en tresses blondes » sur des « épaules blanches comme neige » (I, p. 47).

L'incomplétude s'atténue lorsque, après que son esprit et son cœur eurent « travaillé dans le château de Pictordu » (I, p. 45), la jeune héroïne découvre parmi les trésors en débris du manoir un camée formé d'une « cornaline transparente » sur laquelle se découpe « un profil d'une beauté idéale » dans laquelle la fée se reconnaît doublement : « Enfin », s'écria-t-elle, « me voilà ! C'est bien moi, ta muse, ta mère » (I, p. 80).

La muse personnalise, comme la mère, une forme de don, un pouvoir d'amener à l'existence. Mais pas plus que la mère, la muse ne se donne d'emblée. Avant de naître pleinement à sa vocation d'artiste, Diane doit retrouver le profil du camée au bout de son crayon grâce à d'inlassables esquisses emblématiques du travail requis pour l'accession à l'art. Elle y parvient enfin à la faveur du « miracle » (I, 87) de l'inspiration grâce auquel la création esthétique rejoint et dépasse la réalité. De l'aveu même de tout son entourage, Diane, sans copier « le médaillon » qui conservait pieusement le visage de sa mère biologique qu'elle n'a pas connue, a ressuscité cette dernière avec cette « ressemblance » « frappante » (I, p. 87) que seule peut faire mériter l'intensité du désir. La fée peut dès lors célébrer sa double épiphanie. Elle a donné à Diane l'amour et le talent artistique auxquels elle aspirait : « Je suis là. Tu m'as trouvée », murmure-t-elle d'une « voix faible comme la brise du matin » (I, p. 86).

Mère, muse, la fée sandienne se veut aussi résolument éducatrice. Tel est bien le troisième aspect de sa vocation oblatrice qui recoupe la postulation didactique du conte.

Il arrive que l'éducation se fasse négativement, la fée servant de contre-exemple par rapport à la moralité prégnante dans la diégèse. Ainsi, dans *La Reine Coax*, l'héroïne éponyme contredit, par son comportement, l'encouragement que madame Yolande prodigue à sa petite-fille Marguerite : « Sois sûre que tu seras aimée pour toi-même, [...] car il y a une chose qui arrive à rendre belle, c'est le bonheur que l'on mérite » (I, p. 141). Voilà qui redouble l'exhortation du cygne Névé, l'ancien prince charmant : « N'épouse que celui qui t'aimera telle que tu es » (I, p. 141). C'est précisément le contraire de ce que fait Coax laquelle, restée grenouille malgré elle par la faute d'un mauvais usage des « sciences occultes » et des « plus rares secrets » transmis par son père « qui s'occupait de magie » (I, p. 131), tente de reconquérir sa séduction perdue par les artifices de son accoutrement et de ses « minauderies » (I, p. 135) féminines ridicules. Elle essaie vainement de recouvrer sa grâce de jeune épousée, requiert le « voile » de Margot pour se « faire une robe » de parade, réclame son « éventail de plumes », ses « gants parfumés » et même son « bouquet de mariée » (I, p. 135). Elle s' imagine que ses « bijoux magiques » réputés pouvoir « donner la beauté aux plus laides » (I, p. 134)

ne la priveront point de leur effcience. Peine perdue. Plus elle se vante : « Vénus n'est qu'une maritorne auprès de moi. C'est moi, moi, la vraie Cythérée sortant des ondes sacrées » (I, p. 135), plus elle aggrave la distorsion entre son apparence et ses mimiques prétentieuses : « elle frappait le marbre du bassin avec ses pieds de derrière, jouait de l'éventail, cambrait sa taille et roulait ses yeux comme ceux d'une aimée » (I, p. 135). Hélas, les dits yeux, demeurés « ronds » n'ont d'autre attrait que de lancer « des flammes » tandis qu'une « écume verdâtre sortait » de sa « bouche » et que son « corps devenait glauque et livide » (I, p. 135). La mort punit cet *ubris* par une mort hideuse venue figer « une affreuse tête humaine avec de longs cheveux verts comme des algues » en un cadavre « grand comme celui d'une personne ordinaire » mais affligé « d'un blanc mat et rugueux » et de la persistance des « formes de la grenouille » (II, p. 136).

À la différence de la reine Coax, les fées sandiennes voient le plus souvent la morale du conte valoriser positivement leurs activités éducatives. Madame Colette enseigne le cardage et le filage à Catherine. Mais, au-delà du savoir technique, elle lui délivre une précieuse leçon de sagesse paysanne : « les aises que vous voyez chez moi. C'est avec mon travail et mon industrie » que « je me » les « suis » (I, p. 157) procurés. Femme aux doigts de fée, l'héroïne sandienne démystifie, au nom de la nature et de la didactique, le stéréotype de la fée dont le pouvoir serait opérant miraculeusement, sans effort, par le seul charme d'une formule ou d'une baguette enchantée. La jeune Catherine, qui n'était pourtant « point paresseuse », ne renonce pas aisément, au cours de son laborieux et solitaire apprentissage, au rêve d'avoir ingéré magiquement, « comme on avale une tasse de lait sucré », un « grand secret » (I, p. 165) capable de lui épargner l'acharnement quotidien qui requiert, comme on sait, patience et longueur de temps : « Chaque soir elle rapportait bien son fuseau chargé d'un fil plus fin que celui de la veille ; mais elle ne s'en apercevait pas beaucoup, et au bout d'une semaine elle sentit de l'ennui et du dépit contre sa tante, dont les encouragements l'impatentaient. » (I, p. 165).

Mais c'est sans doute à la Fée Poussière que revient la suprématie éducative. En effet elle excelle à déployer sous les regards de sa jeune interlocutrice, laissée significativement dans l'anonymat au moment précis où le magique frôle l'allégorique, toute l'« échelle » (II, p. 157)

ascendante des êtres minéraux, végétaux, animaux, humains, ordonnés en un opéra transformiste. Mais surtout, elle prononce les paroles fatidiques en qui s'inscrit l'hyperbole de tout optimisme professoral : « L'avenir fera de vous tous et de vous toutes, faibles créatures humaines, des fées et des génies qui posséderont la science, la raison et la bonté. » (I, p. 160)

Initiatrice de la « féerie » universelle, la fée paraît vouée à des sublimations méta-poétiques qui affectent la parole et l'écriture.

Fonction méta-poétique

Dans son essai sur *Les Parques*, Sylvie Ballestra-Puech fait remarquer que « toutes les figures féminines du destin », dans la littérature occidentale « ont une relation avec la parole, généralement sous la forme du chant, et souvent avec l'écriture »²⁵. Les fées, étymologiquement filles des *Fata*, ne manquent pas d'investir un domaine mythologique qui s'étend du « fil du destin au fil du texte »²⁶.

Leur rapport au destin est d'abord rapport à la parole qui est parole de destin, ce qui permet à Nadine Jasmin, dans son analyse de « la naissance du conte féminin » chez Madame d'Aulnoy, de considérer le « pouvoir » « de la fée sur les mots »²⁷ comme l'un des aspects majeurs de sa « toute-puissance »²⁸ au point que, « sur le plan narratif », le personnage « représente » « l'un des actants essentiels au bon déroulement de l'intrigue »²⁹.

Tel est bien le cas dans *La Reine Coax* où l'héroïne éponyme prononce, au seuil du récit, les mots fatidiques qui engagent l'avenir de la

25 Sylvie Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, Éditions universitaires du Sud, Toulouse, 1999, p. 141.

26 *Ibid.*

27 Nadine Jasmin, « La question féminine », in *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op. cit., p. 384.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 380.

destinataire de l'énonciation: «Écoute donc bien mes paroles», dit-elle à Marguerite, dans la scène d'apparition.

N'aie jamais l'idée de dessécher mon nouvel empire comme tu as desséché les douves de ton manoir où j'avais daigné établir ma résidence; sache que, si tu en faisais autant de ce pré, il t'arriverait de grands malheurs ainsi qu'à ta famille. (I, p. 122)

Ce verbe prophétique la fait immédiatement reconnaître comme «fée» (I, p. 122) par la petite fille. Désormais consacrée, elle s'arroge le rôle de narratrice seconde après avoir défini le pacte actantiel par lequel Marguerite s'engage à ne pas lui «faire de la peine» et même à lui «rendre quelque service» (I, p. 122). Allégeance immédiatement récompensée: «Eh bien! ma belle enfant, dit la grenouille, je vais [...] te confier mes peines. Suis-moi dans mon palais de cristal, tu apprendras des choses merveilleuses que nulle oreille humaine n'a jamais entendues.» (I, p. 122) Or la parole de la fée se révèle fragilisée par une remise en cause de ses pouvoirs d'enchanteresse. Brouillant les pistes, l'instance auctoriale la prive de l'efficiencia attachée par les codes du conte de fées à la formule magique. Lorsqu'il s'agit d'ouvrir le coffret contenant ses bijoux de nocces, elle est obligée de déléguer l'expression du «secret» à la bouche candide de l'enfant, son interlocutrice:

Il faut qu'une bouche qui n'a jamais menti dise simplement : – *Cassette, ouvre-toi!*
– Eh bien, dites-le madame. – Je ne saurais ma fille. J'ai été obligée de mentir jadis pour cacher les secrets de ma science. C'est à toi de parler. (I, p. 134)

Cette délégation langagière aura des suites. Empêchée par la mort de raconter le dénouement de sa propre histoire, la reine Coax s'efface derrière une surimpression de voix narratives dont Merete Stistrup Jensen a montré la complexité phonique dans les contes sandiens³⁰. Elle risque fort d'être dépossédée de son privilège de conteuse autobiographe.

30 Voir Merete Stistrup Jensen, «Fantasmes de la voix ou accès à la parole dans les *Contes d'une grand-mère*. Tradition et réinvention du conte de fées littéraire chez George Sand», in *George Sand, Pratiques et imaginaire de l'écriture*, Brigitte Diaz et Isabelle Hoog-Naginski (dir.), Presses Universitaires de Caen, Caen, 2006, pp. 119-133.

Marguerite, qui a été «comme endormie» (I, p. 136), se demande en effet si elle a rêvé ou si elle a été assaillie par «une réminiscence», celle de «l'histoire de la grenouille fée que», dit-elle à sa grand-mère Madame Yolande, «vous me racontiez autrefois pour m'endormir» (I, p. 139). Le conte serait-il le conte d'un conte? L'analogie voulue entre l'attitude prêtée à la grand-mère diégétique et à la Dame de Nohant, grand-mère récitante qui «raconte» des «histoires» à Aurore et Gabrielle en les «endormant» (I, p. 32) pourrait faire croire à une superposition de l'instance auctoriale et de l'une des narratrices d'autant que Dame Yolande n'hésite pas à s'attribuer un rôle inventif: «c'était un conte de ma façon», précise-t-elle, et «j'y faisais chaque fois des variantes à ma fantaisie» (I, p. 139).

Parfois dépossédée de l'initiative de la narration, la fée sandienne affirme plus nettement sa prégnance métapoétique lorsqu'elle se donne comme une figure de l'écrivain à travers trois réseaux métaphoriques hautement féminisés qui se déclinent dans les registres respectifs de la cuisine, de la couture et du filage.

La Fée Poussière est un portrait d'artiste en cuisinière. Comme l'art scriptural, son «art culinaire» (II, p. 157) est une ascèse. Elle conseille à l'enfant de se débarrasser «de cette carapace qu'on appelle un corps» (II, p. 157) si elle prétend «toucher et brasser la matière première» sur laquelle vont s'exercer les «secrets de la création» (II, p. 157). Dans son laboratoire minéral, la fée met la main à la pâte, une «pâte rosée» qui va produire le «granit» des mets et des mots grâce à une recette complexe, savamment élaborée. Il s'agit d'«écraser» sous les «doigts» les «lames immenses» du mica, «matière vitreuse noire et brillante», de piler «le cristal en petits morceaux» et de mêler «le tout avec la pâte rose» avant de faire cuire à «feu doux» (II, p. 157). La nourriture ainsi composée se donne comme métaphore de l'objet littéraire puisque la dureté de la pierre doit permettre d'«enfermer le Cocyte et le Phlégéthon» (II, p. 157), c'est-à-dire d'enserrer l'imaginaire mythique. Elle appelle surtout une appétence verbale. Si en effet Poussière «pulvérise sans cesse pour réagglomérer» c'est parce que, «habile et patiente», elle sait que le but de tout dessert est de donner saveur au mélange d'ingrédients dont il procède. Elle donne ainsi à la petite fille, dont elle est l'initiatrice, la

chance de goûter le langage avec gourmandise: «Voici ce qu'on t'a montré sous des noms barbares, les gneiss, les quartzites, les talcschistes, les micaschistes, etc.» (II, pp. 157-158)

Mais cette alchimie n'est pas immédiate. Les «fourneaux» (II, p. 157) minéralogiques sont soumis aux mêmes exigences que les fourneaux textuels: «il n'y a point de production possible sans destruction permanente» (II, p. 159), avertit la fée au risque de décevoir une enfant avide d'immédiateté et qui rechigne à admettre que si «la nature est une grande fée» (II, p. 159), elle ne peut pas «se passer de tous ces essais abominables» (II, p. 159). Poussière qui n'ignore pas l'importance de l'«essai» dans toute genèse, matérielle ou littéraire, se félicite que «Nature» (II, p. 159) «travaille et invente toujours. Pour elle qui ne connaît pas la suspension de la vie, le repos serait la mort» (II, p. 160). La cuisson métamorphique est tellement isomorphe des métamorphoses textuelles que Poussière, mimant le geste même d'écriture par lequel se façonne le conte, déploie, en démiurge, les tableaux de la genèse cosmologique «comme les actes d'une féerie» (II, p. 161).

Féerique aussi le monde de la «fée aux gros yeux», magique couturière qui, compensant sa «mauvaise» «vue» par «*les trésors de sa vision*» (II, p. 181), doit à sa connaissance exceptionnelle «des tissus les plus déliés», dont elle compte «les fils» et «les mailles», la découverte de «merveilles inappréciables aux autres» (II, p. 180). Cette incursion dans le fil du texte se précise au gré de la mise en scène d'un bal entomologique, «fête inénarrable» (II, p. 180), pourtant narrée avec une justesse révélatrice du génie qu'ont les insectes de faire de «la souplesse de leurs antennes [...] un langage» (II, p. 186) authentique. Brodeuse talentueuse, miss Barbara tisse les mots et les matières, enseignant à la fois à Elsie la science naturelle et la beauté. Les termes savants sont apprivoisés par d'innombrables dentelures en qui l'invention costumière atteint cet accord entre les teintes et les formes dont rêve tout poète: «Quel goût, quelle harmonie dans ces couleurs voyantes adoucies par le velouté des étoffes, la transparence des franges soyeuses et l'heureuse répartition des quantités», s'exclame la fée, ravie de faire parader sous les yeux de son élève «la princesse *nepticula marginicollata* avec sa tunique de velours noir traversée d'une large bande d'or», la «*cemiostoma spartifoliella*,

qui approche avec sa toilette blanche à ornements noir et or», la «*lineella*, qui porte sur sa robe une écharpe orange brodée d'argent» (II, p. 185). Or ces «broderies» (II, p. 180) idéalement réelles sont explicitement imputées à la dextérité d'une fée-artiste persuadée que «ce qui est simplement beau est aussi important que ce que l'homme utilise» (II, p. 187) et soucieuse de donner à Elsie la loupe poétique qui lui ouvrira le spectacle de la splendeur aérienne de l'infiniment petit: «Barbara ne l'avait pas trompée: l'or, la pourpre, l'améthyste, le grenat, l'orange, les perles et les roses se condensaient en ornements symétriques sur les manteaux et les robes» des «imperceptibles personnages» (II, p. 187) qui papillonnaient dans l'éphémère des nuits. «Voir» (II, p. 188), décrire et dessiner ce qui échappe à l'appréhension du commun des mortels, fût-il savant, tel est le privilège de l'écrivain qui doit sa réussite à la conjugaison du travail, de la «patience» (II, p. 182) et du génie, seul capable de surpasser tout ce que les «rêves» montreront jamais de «plus beau» (II, p. 181).

Plus encore que la broderie, le filage métaphorise le processus de la création esthétique et, plus singulièrement, la naissance du texte. Voilà qui désigne madame Colette, la fée «fileuse de nuages» (I, p. 161), comme une icône méta-poétique.

Le filage rattache les fées à leurs ancêtres, les Moires grecques et les *fata* latines. Mais, comme le remarque subtilement Sylvie Ballestra-Puech, un glissement se produit de la mythologie des Parques aux filandières des légendes qui ne sont pas nécessairement représentées comme «dispensatrices du destin»³¹. Ce qui importe à notre propos est que les Romains imaginent des «*Fata scribunda*»³² si nettement représentatives de l'écrivain qu'elles sont à l'origine d'une tradition «littéraire et iconographique» encline à inscrire «le livre du destin» comme «l'un des attributs caractéristiques des Parques sur les sarcophages»³³. Même si elle ignore ces origines savantes, la tradition populaire excelle, dans le conte de fées, à vivifier une constellation symbolique qui, Nadine

31 Sylvie Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, op. cit., p. 63.

32 *Ibid.*, p. 46.

33 *Ibid.*, p. 47.

Jasmin³⁴ le remarque après Geneviève Patard³⁵, conduit chez Madame d'Aulnoy et Perrault de la baguette magique à la quenouille puis du fuseau au fil par un itinéraire propre à féminiser le pouvoir d'une narratrice à qui revient la maîtrise du fil de la plume.

George Sand, à la différence de ses prédécesseurs du XVII^e siècle, prive la fée de baguette magique mais la laisse résolument détentrice de la quenouille. Ainsi Madame Colette du *Nuage rose* fait-elle à Catherine un legs de marraine exempt de tout «secret» surnaturel: elle «lui donna une quenouille chargée de lin et lui dit: – Fais-en le fil le plus fin que tu pourras.» (I, 164) Il n'est pas exclu que l'allusion au «lin» renvoie confusément, dans la culture sandienne, aux Moires³⁶ antiques. Mais elle se donne surtout comme écart métapoétique pris par rapport à la réalité ethnologique: «au pays de Catherine, on ne filait que du chanvre pour faire de la toile forte» (I, p. 164)

Loin de toute épaisseur réaliste, la mythologie scripturale sandienne se nourrit de légèreté. Rien d'étonnant à cela, elle file les nuages de l'imaginaire dans une prodigalité d'«invention» qui doit permettre à la fillette de mériter les instruments féeriques qui lui sont offerts: «quenouille d'ébène» et «petit fuseau monté en argent» (II, p. 158): «Voilà de bien jolis outils!», dit l'enfant,

[...] en admirant la finesse de la quenouille, qui était droite comme un jonc, et le fuseau, léger comme une plume; mais pour filer, ma tante, il faut avoir quelque chose à mettre sur la quenouille. – On trouve toujours quelque chose quand on a de l'invention, répondit la tante. (I, p. 158)

C'est précisément l'invention qui autorise la tante Colette à superposer finesses du filage et finesse du langage au point d'affirmer carder «ce que

34 Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles: Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op. cit., p. 386.

35 Voir Geneviève Patard, «De la quenouille au fil de la plume: histoire d'un féminisme à travers les contes du XVII^e siècle en France», in *Tricentenaire Charles Perrault: les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, J. Perrot (dir.), In Press, Paris, 1998, pp. 235-243.

36 Voir Sylvie Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, op. cit., p. 47.

l'on appelle *le nuage*» (I, p. 169), non sans avoir pris soin de mettre en garde Catherine, née poète, puisqu'elle a cru voir se transformer en petite nuée rose la blanche toison laineuse de son agnelle Bichette, contre les dangers de la métaphore: «Confonds-tu les nuages du ciel avec la matière fine et blanche que j'extrais du lin, et que dans notre pays de fileuses habiles on appelle nuage pour dire une chose légère par excellence?» (I, p. 170) Ce «nuage», Madame Colette le conserve pieusement dans un «coffret» où Catherine découvre, en guise de trésor magique,

[...] une grosse floche d'écheveaux de fil fin, mais si fin, si fin, qu'il eût fallu couper un cheveu en dix pour faire quelque chose d'aussi fin. C'était si blanc qu'on n'osait y toucher, et si fragile qu'on craignait de l'emmêler en soufflant dessus. (I, p. 160)

Pareille évocation joue savamment sur le double registre que requiert l'objet littéraire en qui s'entrelacent les houppes de lettres et les écheveaux de songeries. Lecteur émerveillé de George Sand, Gaston Bachelard, esquissant une poétique des nuages, remarque: «le rêve de la fileuse se dévide jusqu'au ciel. [...] Le secret ou [...] l'espoir de la fileuse rêvant est de tisser aussi finement que les nuées qui adoucissent et qui tamisent la lumière du ciel.»³⁷ Rêveuse, la fileuse-fée est aussi, comme l'écrivain, l'artisan d'un texte dont elle se réserve la liberté de rompre ou d'emmêler le fil. Mais pour faire, en écriture, de la «dentelle très fine» (I, p. 160), il convient d'allier l'«adresse» à la «patience» (I, p. 161). En effet la différence est aussi grande entre un écrivain et un écrivain laborieux qu'entre les «tordeuses de ficelle» et la «filandière» (I, p. 160) féerisée par la dextérité de doigts à l'habileté réputée plus qu'humaine. Aussi la «fée» Colette, dont le fil produit «des ouvrages qu'on ne pourra plus faire» quand elle ne sera «plus de ce monde» (I, p. 161), s'assigne-t-elle le devoir de transmettre son savoir et son art. Elle devient alors le double de George Sand conteuse qui pourrait, comme elle, dire aux jeunes destinataires du *Nuage rose*, ce conte en forme de métaphore filée: «Me voilà bien vieille, et ce serait grand dommage que mon secret fût perdu.» (I, p. 161)

37 Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, Paris, 1943, p. 215.

Les femmes-fées sandiennes ont besoin de mots pour se dire. Une perspective « genrée » les rattacherait à la topique prétendument féminine du « fleuve du rêve » si nettement opposé par Zola en 1876 au « fleuve du vrai »³⁸ volontiers masculinisé. Mais elles savent nous prouver qu'au pays des contes la féminité se montre rebelle à toute définition réductrice pour se complaire dans une efflorescence de métamorphoses et de transferts métaphoriques qui, sans cesse, déplacent les lignes. Après avoir, à l'instar de ses devancières, construit son personnage dans une sorte de « contre-parole divine »³⁹, la fée romantique se devait de nous parler depuis un féminin de l'ailleurs.

38 Voir Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Belin, Paris, 2010, p. 220.

39 Jacques-Philippe Saint-Gérard, « Les mots de la femme-fée dans la lexicographie du XIX^e siècle », in *Images de la magie. Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle*, Simone Bernard-Griffiths et Jeanine Guichardet (dir.), Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 504, Les Belles Lettres, Paris, 1993, p. 211.

Le «trouvé» de George Sand: Une lecture de *François le Champi*

MARIE FRANCE BOROT

L'enfant trouvé, parce qu'abandonné, est une réalité de tous les temps, de Grégoire de Tours à Jean Genet, en passant par Jean Le Rond d'Alembert, pour ne citer que trois d'entre eux qui se sont fait un nom; d'Œdipe à François le Champi, en passant par Moïse, Pâris, ou Romulus, du côté du mythe et de la fiction.

Car malgré les innombrables – et touchantes – représentations de la Mère et du Fils, dont l'iconographie chrétienne a peuplé églises et musées, lorsque l'enfant paraît, il ne suscite pas toujours la satisfaction de voir la descendance assurée ou l'émerveillement d'un Victor Hugo. Il peut aussi provoquer le dégoût, l'effroi, le désir de meurtre ou, le plus souvent, le désir de se débarrasser de l'intrus, avant ou après la naissance¹. L'avortement, l'infanticide déguisé en accident, l'abandon étaient des pratiques quotidiennes dans la France d'autrefois. Les causes d'abandon sont le plus souvent : la misère des géniteurs, l'illégitimité du nouveau-né, parfois aussi elles relèvent de motivations plus obscures : l'auteur de l'*Emile* abandonna aux *Enfants Trouvés* l'un après l'autre les cinq enfants qu'il eut avec Thérèse Levasseur².

1 Sur l'illustration d'un manuscrit du XV^e siècle, décrivant la fondation de l'hôpital du Saint Esprit à Rome à la fin du XII^e siècle, on peut voir trois femmes en train de se débarrasser d'enfants. L'une s'approche d'un pont, un enfant dans les bras, en regardant à l'entour, des deux autres sont sur le pont, l'une a déjà lancé l'enfant dans la rivière et l'on ne voit plus que les jambes, l'autre est en train d'y lancer un nourrisson emmaillotté à qui l'on a attaché une pierre autour du cou. Gravure reproduite in James Boswell, *Au bon cœur des inconnus, Les enfants abandonnés de l'Antiquité à la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1993.

2 «Mon troisième enfant fut donc mis aux enfans-trouvés ainsi que les deux premiers, et il en fut de même des deux suivants; car j'en ai eu cinq en tout». Jean Jacques Rousseau, *Confessions*, L-VIII, T.I. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1964, p. 357.

L'enfant dont on voulait se débarrasser était «exposé»³ dans la nature, tel Œdipe ou Moïse, sur une route ou dans un lieu public de la cité : un coin d'auberge ou, le plus souvent, le porche d'une église. Ce fut le cas de Jean Le Rond d'Alembert⁴ trouvé sous le porche de l'église Saint-Jean-Le Rond (en 1717) et baptisé sous ce nom, comme c'était la coutume. On abandonne ainsi l'enfant pour que d'autres prennent soin de lui⁵. Dans l'Occident chrétien ce fut le plus souvent l'église qui accomplissait ainsi son devoir de charité⁶, les abandonnés étaient alors à la charge de la paroisse où ils avaient été déposés. Les seigneurs avaient aussi l'obligation d'aider les enfants trouvés sur leurs terres, mais nombre d'entre eux tentaient de se soustraire à ce devoir.

En France, le XVII^e siècle, Michel Foucault l'a montré, fut celui de l'enfermement des marginaux : pauvres, infirmes, malades, vieillards, paysans dépossédés de leurs terres, laquais sans maître, «filles» et «insensés», etc... À cette fin va se créer à Paris «l'Hôpital Général»⁷.

À la tradition de la charité faite aux pauvres et à ceux qui souffrent, frères en Christ, succède la volonté – avouée – d'assurer le salut des pauvres qui mènent une vie dissolue, mais surtout celle d'assainir le milieu urbain de ses «Cours des Miracles».

Néanmoins le XVII^e siècle fut aussi celui d'un mouvement d'assistance aux malades et aux enfants abandonnés. Vincent de Paul, secondé par *les Filles de la Charité*, avait jeté les bases d'institutions qui aidaient les *Trouvés*. Le 16 Juin 1670, un édit royal institutionnalise l'œuvre des *Enfants Trouvés* de V. de Paul et le rattache à l'Hôpital Général. Un siècle plus tard, l'Etat commencera à prendre la relève lors de la Révolution d'abord, puis avec la création de l'Assistance Publique (le 10 Janvier 1849).

3 D'où en Espagne, à côté des Martínez, López, les Expósito / Espósito.

4 Fils illégitime de Mme de Tencin et du chevalier Camus Destouche.

5 Telle la pratique officielle des «oblats», enfants offerts par leur parent à des monastères.

6 Ainsi en 1346 fut fondé à Venise l'«Ospizio degli Espositi» (l'Hospice des enfants trouvés) ; au XVIII^e siècle, Vivaldi, le «prêtre roux», fut le professeur de musique des orphelins de *L'Ospedale della Pietà*.

7 L'édit de création de cet «Hôpital» date du 26 avril 1656.

«À la mort de saint Vincent de Paul en 1660, on enregistrait 438 abandons en moyenne par an à Paris»⁸. Au XVIII^e puis XIX^e siècle «les statistiques font apparaître une montée vertigineuse du nombre d'abandonnés [...] 67000 en 1809, 121000 en 1835»⁹.

La liberté des mœurs, qui multiplie le nombre des enfants illégitimes, la misère, et sans doute aussi le fait que les géniteurs sachant désormais que les nouveaux nés seront accueillis dans des institutions telles que *L'Hôpital des Enfants-Trouvés*¹⁰, poussent à l'abandon.

Une fois recueilli l'enfant n'est pas sauvé pour autant. En effet au moment de sa création *L'Hôpital des Enfants-Trouvés* à Paris jouissait d'une bonne réputation, mais avec l'augmentation des abandons, le nouvel établissement est vite «débordé» et devient un «mouroir». Les survivants sont envoyés en nourrice et doivent alors affronter les redoutables conditions de transport: hottes des «meneurs» au XVIII^e siècle, coches d'eau-véhicules appelés «purgatoires» puis, vers 1840, le service de poste entre Paris et les chefs-lieux où étaient placés les enfants, et plus tard les wagons de troisième classe non chauffés où ils mouraient de froid. Finalement arrivés chez la nourrice, la mort pouvait continuer à les décimer, faute de soins.

Le sort – plus qu'incertain – de ces «trouvés», George Sand en fait état dans une lettre du 5 juillet 1851, elle écrit à Eugène Baillet:

Si vous voulez m'adresser des vers, je les accepte de tout mon cœur, à condition que [...] ce sera l'épître d'un citoyen à son frère sur un sujet utile, le champi, par exemple...¹¹

8 Catalogue du Musée de l'Assistance Publique de Paris. Imprimerie France, Cahors, 1998, p. 39.

9 Vd. *Histoire de la vie Privée*, IV, Seuil, Paris, 1999, p. 248.

10 Ou à Londres *The Foundling Hospital* créée en 1739 par un philanthrope, le capitaine Thomas Coran, et dont Haëndel sera l'un des principaux soutiens financiers. En effet, les enfants de l'un de ses instrumentistes ayant été trouvés en train de mendier dans les rues de Londres, le musicien touché par le triste sort des orphelins et des enfants abandonnés créera en outre un fonds de soutien pour aider les familles des musiciens morts ou réduits à la misère. Il offrira un autographe du *Messiah* au «Foundling Hospital» et lui léguera le droit exclusif de jouer le *Messiah* une fois par an.

11 George Sand, *Correspondance*, T. X, Garnier, éd. G. Lubin, Paris, 1973, p. 355.

et le requiert de parler du «sort du pauvre abandonné livré à la charité souvent bien cruelle des premiers venus...».

Certes le champ littéraire a abondamment donné droit de cité à l'enfant trouvé: ce vieux *topos* ne cesse de revenir, du *Roman de Thèbes* (1150) au *Journal du voleur* (1949) en passant par Fresne¹², Gauvain¹³, ou Figaro. Le théâtre romantique avait mis le fils naturel sur le devant de la scène, en particulier Alexandre Dumas, fils naturel puis reconnu de l'auteur d'*Antony* (1831), et qui, après Diderot, produira son *Fils naturel* en 1858. Mais plus que tout autre George Sand prête vie romanesque aux «trouvés», qu'elle accueille généreusement dans ses romans et son théâtre qui reprend d'ailleurs certains de ses récits: *François le Champi*, *Flaminio* ou *Cadio*...

La «passion socialiste» de George Sand s'enflamme devant l'enfant trouvé: car, pour elle, comme pour Madeleine Blanchet qui répond à la question de François:

«Est-ce que c'est mal d'être champi?

[...]

– Mais non, mon enfant puisque ce n'est pas ta faute.

– C'est la faute aux riches.»¹⁴

la faute est aux riches qui n'assistent pas les parents qui n'ont pas les moyens de «nourrir» et «d'élever» leurs enfants.

Dans cette perspective parler des champis, leur consacrer des romans est une tâche utile, un devoir d'assistance. La romancière seconde la dame de Nohant: «J'ai fait élever plusieurs champi des deux sexes qui sont venus à bien au physique et au moral.»

Et d'ajouter très lucidement:

J'ai fait aussi cette expérience, que rien n'est plus difficile que d'inspirer le sentiment de la dignité et l'amour du travail aux enfants qui ont commencé par vivre sciemment de l'aumône.¹⁵

12 Fresne, la petite abandonnée de Marie de France.

13 Gauvain, héros des légendes arthuriennes, fils illégitime d'Anne, sœur du roi Arthur et de Lot, prince de Norvège; frère utérin de Mordred, fils incestueux d'Anne et d'Arthur.

14 George Sand, *François le Champi* Folio Gallimard, Paris, 1978, p. 100.

15 George Sand, *Correspondance*, T. X., *op. cit.*, p. 355.

Au-delà de la «passion socialiste», au-delà du discours de vérité sur l'époque qui ferait de Sand une historienne, au-delà du goût – affirmé – de la romancière pour le romanesque, pour des vies qui sortent de l'ordinaire et qui, de ce fait, se prêtent à des intrigues riches en rebondissements, et à l'effusion des sentiments, il y a chez George Sand une rare compassion pour l'enfant trouvé. Une compassion qui est le partage d'un pâtre; et cette «passion» pour ces enfants «en souffrance» (comme on le dit aussi d'une lettre) l'entraîne vers ce petit autre qui pourrait bien être soi, et réveille en elle une autre de ses passions: l'amour maternel. Mais, que signifie être champi? Qu'est-ce qu'une mère?, Qu'est-ce que l'amour maternel pour George Sand?

Si Cristiano, le protagoniste de *L'Homme de neige*, est apporté par un juif au «signor Goffredi, antiquaire et professeur d'histoire ancienne» à Pérouse, c'est à la campagne que George Sand dépose Morena, *La Filleule*, et François. En Bienveillante, qui tisse la vie de ces êtres condamnés à un malheur originaire, la romancière les soustrait à la ville qui, dans certains de ses romans apparaît comme un «espace fermé», un «lieu de souffrances»¹⁶. Et surtout, elle leur épargne un terrible lieu d'enfermement au sein de l'espace fermé de la ville: «l'hospice» dont le nom même sème l'épouvante – d'autant plus grande qu'elle est vague – chez le Champi qui comprend soudain qu'on le conduit vers l'asile des trouvés:

– Puis le mot d'*hospice* qu'on avait plus d'une fois lâché devant lui, lui revint à la mémoire. Il ne savait ce que c'était l'hospice, mais cela lui parut encore plus épouvantant que la diligence...¹⁷ (et la diligence qu'il voit pour la première fois, l'avait «épeuré jusqu'à en perdre le peu d'esprit qu'il avait...»)¹⁸.

16 Vd. Simone Bernard-Griffiths, «Ville, nature et campagne dans *André* (1835) de George Sand» in *Ville, Campagne et Nature dans l'œuvre de George Sand*, P.U. Blaise Pascal, Collection *Révolutions et Romantismes*, Clermont-Ferrand, 2002, p. 110.

17 *François le Champi*, op. cit., p. 79.

18 *Ibid.*