

# Fable et poésie dans le roman champêtre: *Jeanne* (1844) et *La Petite Fadette* (1848)

**Pascale Auraix-Jonchière**

UBP, Clermont II

CELIS

pascale.auraix.jonchiere@neuf.fr

Rebut: 15 Gener 2008

Acceptat: 30 Abril 2008

RESUM:

**Faula i poesia a la novel·la rural: *Jeanne* (1844) i *La Petite Fadette* (1848)**

*Jeanne* precedeix el cicle de novel·les rurals. Tanmateix, podem considerar que aquesta novel·la en forma part. Hom hi posa l'accent en el meravellós per tal de fer-nos oblidar la realitat present. *Jeanne* ens duu de l'univers rural a l'univers de la Faula tot realitzant la unió entre el conte meravellós i el sincretisme mitològic, tal com succeeix a *La Fadeta*. Això ens permet sentir la veu de la poesia, la qual evoluciona d'una poesia sublim vers una poesia de la simplicitat. A partir d'aquesta anàlisi podem constatar que el conte preval sobre el mite.

MOTS CLAU:

Faula, poesia, mite, meravellós, sublim, simplicitat.

RÉSUMÉ:

**Fable et poésie dans le roman champêtre: *Jeanne* (1844) et *La Petite Fadette* (1848)**

*Jeanne* précède le cycle des romans champêtres mais nous pouvons considérer ce roman comme en faisant partie. On met l'accent sur le merveilleux pour faire oublier la réalité présente. *Jeanne* nous mène de l'univers paysan à l'univers de la Fable en réalisant la jonction entre le conte merveilleux et le syncrétisme mythologique. Comme il arrive pour *La Petite Fadette*. Ce qui nous permet d'entendre la voix de la poésie, qui évolue d'une poésie du sublime à une poésie de la simplicité. À partir de cette analyse nous pouvons constater la prévalence du conte sur le mythe.

MOTS CLÉS:

Fable, poésie, mythe, merveilleux, sublime, simplicité.

RESUMEN:

**Fábula y poesía en la novela rural: *Jeanne* (1844) y *La Petite Fadette* (1848)**

*Jeanne* precede al ciclo de las novelas rurales pero podemos considerar que esta novela forma parte del mismo. Se pone el acento sobre lo maravilloso para hacernos olvidar la realidad presente. *Jeanne* nos lleva del universo campesino al universo de la Fábula realizando la unión entre el cuento maravilloso y el sincretismo mitológico. Como sucede con *La Petite Fadette*. Lo que nos permite oír la voz de la poesía, que evoluciona de una poesía de lo sublime a una poesía de la simplicidad. A partir de este análisis podemos constatar que el cuento prevalece sobre el mito.

PALABRAS CLAVE:

Fábula, poesía, mito, maravilloso, sublime, simplicidad.

ABSTRACT:

**Fable and poetry in the rural novel: *Jeanne* (1844) and *La Petite Fadette* (1848)**

*Jeanne* precedes the cycle of rural novels, although we can consider it part of them. Emphasis is placed on the marvellous to make us forget about our present reality. *Jeanne* takes us from the rural universe to the universe of fable, connecting the marvellous tale and mythological syncretism. The same happens with *La Petite Fadette*, which allows us to hear the voice of poetry that evolves from a poetry of the sublime to a poetry of simplicity. Via this analysis we can state that the tale prevails over the myth.

KEYWORDS:

Fable, poetry, myth, marvellous, sublime, simplicity.

*Jeanne*, publié en 1844 dans le *Constitutionnel*, précède la série de «romans champêtres» qu'inaugure *La Mare au Diable*, romans que Sand se proposait de réunir «sous le titre de *Veillées du Chanvreux*»<sup>1</sup>, et qui comprend

---

<sup>1</sup> Voir la notice d'avril 1851.

*François le Champi* et *La Petite Fadette*. L'appareil paratextuel met en évidence une parenté profonde entre ce premier récit et les suivants: en effet George Sand rédige en 1851-1852 un ensemble de notices, par conséquent écrites non seulement après les événements de 1848 (auxquels «répond» à sa façon *La Petite Fadette*), mais aussi après le coup d'Etat du 2 décembre. Toutes mettent l'accent sur la dimension merveilleuse du récit, en relation avec l'histoire, la politique, la société. De *Jeanne*, Sand estime ainsi rétrospectivement, en avril 1852, qu'elle a voulu par cette fiction «faire oublier à [son] lecteur le monde moderne et la vie présente» (45). L'écriture de *Fadette* à l'en croire, repose pareillement sur un système antinomique, transposé dans une poétique semblait-il plus concertée: «Les allusions directes aux malheurs présents, l'appel aux passions qui fermentent, ce n'est point là le chemin 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 fiction»<sup>2</sup>. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de combattre les lois de la société contemporaine, non pas uniquement grâce à une stratégie d'évitement, qui feindrait de «dépolitiquer» le discours là où l'idéologie resterait prégnante, mais en leur opposant, soit une utopie fondée pour partie sur une palingénésie de l'histoire gauloise comme de la *Genèse* – et qui accorderait à la femme le rôle qui lui revient en réalité<sup>3</sup>, soit une «bergerie» qui tenterait d'«arracher [...] le monde à la réalité, pour le réenchanter»<sup>4</sup>.

Or ce réenchantement a partie liée avec la Fable, conte merveilleux ou mythologie, et s'avère indissociable d'une réflexion plus ou moins explicite sur la Poésie, apanage du peuple et voix authentique. Rassembler *Jeanne* et *La Petite Fadette* sous cette double égide du merveilleux et du poétique permet de mesurer une évolution qui, privilégiant une écriture de la simplicité plutôt qu'une écriture du sublime, préfère finalement l'idylle à l'utopie, signant par là une modification de traitement du roman champêtre, indissociable du discours idéologique cryptique dont ce dernier est porteur.

<sup>2</sup> G. Sand, *La Petite Fadette*, Paris, Gallimard, Folio, 2004, p. 34. Les références iront désormais à cette édition.

<sup>3</sup> C'est la thèse que défend I. Naginski: «Préhistoire et filiation: le mythe des origines dans *Jeanne*», *George Sand mythographe*, Clermont-Ferrand, PUBP, Cahier romantique n° 13, 2007, p. 115-138.

<sup>4</sup> Voir sur ce point P. Laforgue, «Bergeries sandiennes, politiques de l'idylle (1847-1848)», *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, dir. S. Bernard-Griffiths, M.-C. Levet, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. "Révolutions et Romantismes", n° 10, 2006, p. 175.

## 1. De l'univers paysan à l'univers de la Fable: conte merveilleux et syncrétisme mythologique

*Jeanne* s'ouvre, comme on sait, sur un prologue qui présente une scène matricielle, sous le signe de l'écart. Ecart temporel, puisque l'épisode est suivi d'une ellipse de quatre ans, écart spatial surtout puisque «Les Pierres Jomâtres», anciennes «idoles», à en croire Léon Marsillat (51), sont les vestiges d'un culte archaïque et sanguinaire, déportant les personnages dans un ailleurs presque anhistorique, comme l'atteste l'immédiate convocation du registre littéraire: «la druidesse Velléda» et l'intertexte chateaubrianesque. Or ce prologue s'articule autour d'une scène en laquelle se reconnaît un motif archétypal du conte merveilleux: le «don des fées»<sup>5</sup>, scène originale décisive où le destin incruste sa marque. En effet les trois protagonistes masculins ayant découvert une jeune pastoure endormie, déposent chacun une pièce dans sa main ouverte, avant de faire un vœu, promettant tour à tour à Jeanne (puisque c'est d'elle qu'il s'agit) un amant «vigoureux», «un protecteur riche et généreux» et «un honnête mari», vœux en tout point conformes à la personnalité des trois compagnons. Quoi qu'il en soit, l'important est la présence de ce *topos* à l'orée du récit, fût-ce sur un mode quelque peu humoristique, distance inhérente au commentaire métadiégétique placé dans la bouche de Guillaume de Boussac: «Puisque nous faisons le rôle des fées, [...] et que nous voici trois, nombre consacré dans tous les contes merveilleux, je suis d'avis que nous fassions chacun un souhait à cet enfant» (55). En effet ce texte liminaire oriente la lecture et définit une poétique du récit: s'il est vrai, comme l'affirme Wilhelm Grimm, que les contes se nourrissent de motifs mythiques, «petits morceaux d'une pierre précieuse éclatée, qui seraient éparpillés sur le sol recouvert d'herbe et de fleurs et que seul un regard plus perçant que les autres peut découvrir»<sup>6</sup>, et que le conte «déguise [souvent] le mythe»<sup>7</sup>, on est en droit de reconnaître ici la manifestation d'un destin qui ne cessera de poindre par l'intermédiaire de figures peu ou prou métaphoriques, comme la mère Guite qui apparaît dans le chapitre II, «Le cimetière»: «Ah! mon petit Monsieur, que vous m'avez fait peur! dit la vieille parque en ramassant son fuseau, qu'elle avait laissé tomber dans la fosse» (72). George Sand qui explique dans sa notice avoir voulu décrire une «vierge gauloise», «type mystérieux» qui se définit à rebours de la civilisation moderne, recourt d'emblée à une surdétermination mythologique

<sup>5</sup> Baudelaire intitule l'un de ses poèmes en prose «Les Dons des fées», *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. I, p. 305.

<sup>6</sup> Préface de l'édition de 1856 des *Kinder- und Hausmärchen*, cité dans N. Belmont, *Poétique du conte*, Paris, Gallimard, 1999, p. 194.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 212.

dans l'écriture de son roman champêtre. En effet la séquence inaugurale se répète au chapitre XVI, «La Velléda du mont Barlot», à un moment où se fait jour l'emprise de la destinée sur la jeune bergère dont cet épisode a conditionné l'existence. Léon Marsillat explique: «Vous voyez bien qu'il ne peut venir à l'esprit de cette fille que nous soyons les trois fées du mont Barlot. Elle persiste à croire qu'elle a reçu l'aumône des bons génies, et, dans la crainte que son secret ne soit ébruité, elle gémit et se défend de l'avoir divulgué» (220).

*La Petite Fadet* on l'a dit, prend l'allure d'un «conte pour endormir les petits enfants» (34). Là encore c'est de fait le conte merveilleux qui imprime sa marque dès l'ouverture du roman. La naissance des bessons du père Barbeau, événement merveilleux en soi, s'accompagne en effet de l'oracle de la fée marraine qu'est la mère Sagette, «qui a de la connaissance» (39), formule qui ne trompe pas dans un univers où règnent les fades, celles qui, justement, savent<sup>8</sup>: «- Fiez-vous à moi: ces deux bessons-là vivront bel et bien, et ne seront pas plus malades que d'autres enfants» (39). Cette nouvelle variante de la séquence des fées au berceau s'accompagne de motifs topiques traditionnels, comme l'énoncé d'un interdit<sup>9</sup>, ou encore le présent offert à la fée marraine: «La mère Sagette parlait d'or et on la crut. On lui promet de faire comme elle disait, et on lui fit un beau présent avant de la renvoyer» (41). Or la structure se complique dans la mesure où le récit épouse cette fois dans son ensemble le canevas des contes: l'infraction à l'interdit – celui de préserver l'intimité des bessons et de cultiver leur ressemblance – enclenche la fatalité:

On pensa bien, pendant trois mois, à les empêcher de trop s'accoutumer l'un à l'autre. Trois mois, c'est beaucoup, en campagne, pour observer une chose contre la coutume. Mais, d'un côté, on ne voyait point que cela fit grand effet; d'autre part, M. le curé avait dit que la mère Sagette était une radoteuse et que ce que le bon Dieu avait mis dans les lois de la nature ne pouvait être défait par les hommes. Si bien qu'on oublia peu à peu tout ce qu'on s'était promis de faire (45).

Comme dans *Jeanne*, c'est la destinée qui est convoquée dès la naissance, relayée dans le roman par mainte figure, comme celle de la mère Fadet. C'est le sort par exemple, qui présidera à la séparation finalement imposée aux jumeaux<sup>10</sup>. Non désignée à l'attention du lecteur par un discours

<sup>8</sup> La fée est liée par l'étymologie à la parole, qui peut se faire prédictive, et à la destinée, à partir du XIIe siècle. Voir sur ce point J. Ph. Saint-Gérard, «Les mots de la femme-fée», in *Images de la magie*, S. Bernard-Griffiths, J. Guichardet (ed.), Les Belles Lettres, 1993.

<sup>9</sup> «Ecoutez ce qu'une femme d'expérience va vous dire. Ne le mettez pas en oubliance» (40).

<sup>10</sup> Voir la séquence de la courtépaille et du gros sou, dans le chapitre III.

métadiscursif, non plus tenue à distance par le truchement d'une focalisation interne ironisante, la structure du conte se fait plus prégnante et s'impose par le biais de la répétition. Les relations entre Fadette et Landry suivent le même modèle: pour retrouver son frère disparu dans une séquence nocturne où l'orage confère une dimension surnaturelle à la jeune fille, Landry s'engage par une formule qui n'est pas sans rappeler la séquence bien connue du pacte diabolique: «- Fanchon, lui dit-il, je me rends à toi, si tu me rends mon frère» (83). Comme dans les contes, il s'agit d'un engagement sacré, à l'effet volontairement retardé: Je te dis adieu ici, et n'oublie point que je ne te réclamerai rien jusqu'au jour où je me serai décidée à t'aller trouver pour te requérir d'une chose qui sera à mon commandement et que tu feras sans retard ni regret (84). De fait, la promesse exigée est rappelée dans des termes qui s'apparentent fortement à une formule magique:

A présent je vous réclame ce que vous m'avez promis, qui est d'obéir à mon commandement, le jour où vous en serez requis. Ce jour-là, ce ne sera pas plus tard que demain à la Saint-Andoche, et voici ce que je veux: vous me ferez danser trois bourrées après la messe, deux bourrées après vêpres, et encore deux bourrées après l'Angélus, ce qui fera sept (109).

L'euphémisation des figures et des canevas mythiques que propose le conte est également sensible dans le traitement du thème des doubles: on peut reconnaître dans la naissance de Landry et Sylvinet le thème des frères rivaux, qui renvoie à maint canevas mythique, gréco-romain ou biblique. L'allusion va plus spécialement semble-t-il au plus connu d'entre eux: celui de Caïn et Abel, comme le suggère la mention insistante de la marque. La mère Sagette ne manque pas en effet «de faire au premier né une petite croix sur le bras avec son aiguille»: «Quand l'enfant sera plus fort, dit-elle, il faudra lui faire une marque *qui ne puisse jamais s'effacer*»<sup>11</sup>. De ce point de vue, le schéma est d'ailleurs particulièrement complexe, puisque à cette marque, signe caïnique qui concerne l'aîné, s'en substitue une autre, naturelle cette fois, qui s'applique à Landry, le cadet, le plus vigoureux des deux frères contrairement à la tradition: «Il avait aussi le front plus large et l'air plus décidé, et même un signe que son frère avait à la joue droite, il l'avait à la joue gauche et beaucoup plus marqué» (44-45)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Je souligne.

<sup>12</sup> Le schéma se complique du reste de surdéterminations multiples: les jumeaux semblables à «deux perdreaux sortant de l'œuf» (40) convoquent des réminiscences antiques, celle de Castor et Pollux en l'occurrence. Quant au schéma dominant, celui de Caïn et Abel, ici inversé, il s'articule semble-t-il autour du thème fréquent dans les réécritures du mythe de la rivalité amoureuse. Voir

Mais cette irrigation mythique du récit reste sous-jacente, subordonnée à la structure plus manifeste du conte. En ce sens, l'écriture du roman champêtre évolue de *Jeanne* à *La Petite Fadette*. Dans le premier texte, les figures et les schémas mythiques dominent: si Jeanne en effet est assimilée à des types – Lisette –, ou à des modèles picturaux ou littéraires – Velléda, la Vierge d'Holbein, la Madeleine de Canova...-, elle se définit essentiellement par rapport à deux figures mythiques d'origine pourtant fort différente: Jeanne d'Arc et Isis<sup>13</sup>.

De l'un à l'autre roman, George Sand choisit donc de passer d'un syncrétisme mythologique affiché à une sourde irradiation mythique (sans affleurement des noms propres qu'il revient au lecteur de décrypter), et d'une revendication distanciée de l'adoption du canevas des contes à une intégration intime de celui-ci à la structure romanesque. Le conte, plus proche de la culture populaire, serait plus apte à produire ce «rénchantment» auquel aspire la romancière. Or contes et mythes favorisent une poétisation du texte qui participe de cette entreprise sur des modes différents.

## 2. La voix de la poésie:

La figure paysanne et primitive de Jeanne échappe par son illettrisme à une culture qui la rendrait aveugle à la vérité profonde du monde. L'énigme qu'elle incarne – et sur laquelle revient inlassablement le texte – tient à une configuration singulière qui fait de la jeune bergère, par la connexion étroite qu'elle entretient avec la nature, la détentrice d'une connaissance intuitive, faculté qui autorise l'analogie avec la grande Isis:

Habitée à une vie solitaire, dès que la bergère toulloise ne se sentait pas nécessaire aux autres, elle avait coutume d'oublier leur présence, et de se perdre dans ses pensées. Mais quelles pouvaient être les pensées *d'un enfant de la nature*, qui n'avait pas appris à lire, et dont l'intelligence (si tant est qu'elle en eût) n'avait reçu aucune espèce de culture?

[...] Il nous a fallu beaucoup respirer l'air des champs et veiller bien des soirs autour du foyer rustique pour comprendre *cette suite de rêveries* qui remplace dans le cerveau du paysan le travail de la méditation, et qui fait de sa veille, comme de son sommeil, une sorte d'extase tranquille, où les images

---

sur ce point V. Léonard-Roques, *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité.*, Editions du Rocher, coll. «Figures et mythes», 2007, p. 82 sq.

<sup>13</sup> Voir sur ce point d'une part la communication de S. Bernard-Griffiths., dans ce même volume; d'autre part, P. Auraix-Jonchière, «Jeanne, "Isis gauloise" ? », *Histoire et enchantements*, PUBP, à paraître.

se succèdent avec rapidité, merveilleuses, terribles ou riantes. C'est la même activité, la même *poésie* et la même impuissance que l'effort de l'enfant à dégager l'inconnu de son existence *du voile qui la couvre*<sup>14</sup> (98).

Ce passage conjugué, à la fin du chapitre IV, les notions connexes d'ignorance, de rêverie et de poésie, en association avec le motif isiaque du voile de l'énigme. La poésie réside, explique Sand, dans l'impossibilité de faire la lumière sur les mystères de la vie; elle est incursion dans l'obscurité des choses, mieux comprises de rester inexpliquées. On comprend dès lors que, dans ce système de pensée, de même que la méditation s'oppose à la rêverie, la voix s'oppose à la parole.

Guillaume de Boussac est sensible à cette puissance pour lui inédite de l'expressivité de l'informulé:

Son parler naïf, la vulgarité des images qu'elle retraçait, n'avaient pas désenchanté le jeune baron de l'admiration qu'il avait conçue pour elle dans cette soirée désastreuse. L'accent de Jeanne partait d'un cœur ardent et vrai, sa voix était douce comme celle du ruisseau qui murmurait sous la bruyère à deux pas d'elle [...] (134).

Si Jeanne est inhabile aux paroles, elle communique par la voix avec la nature dont elle connaît les énigmes, devenues accessibles au profane par la grâce de sa médiation, fondée sur une ineffable sympathie. La singularité de la jeune pastoure, qui ne «trouv[e] pas de sens au langage des hommes» (196), fait d'elle la représentante de ce que George Sand désigne alors comme un type idéal: cette «Isis gauloise», détentrice des secrets de l'univers, ne peut être «que deviné[e]» (195); c'est «une âme poétique sans manifestation» (196), qui consonne avec la nature dont elle adopte la voix, véhicule pur de la signification.

Nombreux sont en effet les passages qui soulignent les correspondances incessamment tissées entre le son émis par les éléments naturels et la voix de Jeanne. L'écho est d'abord convoqué pour traduire cette continuité: une première fois dans le chapitre IV, «L'orage», lorsque la jeune fille se réfugie avec Guillaume dans la grotte que l'on nomme *le trou-aux-fades*. Ce n'est pas la voix, mais le soupir, qui exprime ici une indicible douleur:

Ses sanglots ne remplissaient pas la grotte; mais les mystérieux échos de ce lieu sonore répétaient de minute en minute un faible soupir de sa poitrine oppressée, auquel répondait, plus mystérieusement encore, le bruit d'une goutte d'eau

---

<sup>14</sup> Je souligne.

qui se détachait à intervalles réguliers de la voûte humide pour tomber dans la source invisible.

Ce silence éloquent attendrissait de plus en plus Guillaume (98).

Le roman fait...écho à ce passage dans le chapitre XXI, «Le Mirage». Or le traitement du thème s'avère alors particulièrement significatif: Jeanne retourne de nuit à Toull et, réceptive à de «poétiques souvenirs» de sa petite enfance, elle répète les chansons apprises à la veillée, celles grâce auxquelles les petites filles «prennent plaisir à se répondre d'une prairie à l'autre, en chantant à pleine voix leurs vieilles ballades», de même que «les pastours font redire aux échos des champs des mélodies naïves et pures» (265). La voix chantée est le médium idéal dans un monde où la communication ancestrale et symbolique prévaut. L'écho instaure une communion entre l'homme et la nature, communion que Jeanne réactive et incarne exemplairement en cet instant: «Et quand l'écho des rochers répétait les derniers sons, Jeanne frissonnait d'une religieuse terreur qui n'était pas sans charmes, s'imaginant entendre la voix claire et frêle de la bonne fade se marier à la sienne, et saluer le lever de la lune, cette Hécate gauloise que les druidesses redoutaient d'offenser» (266).

C'est la puissance lyrique de l'écho qui est ici soulignée. Sa vertu magique et transfigurative révèle l'harmonie du monde, qui passe par une représentation mythologique, mode de signification indirect et universel. On pense à cette «*echosophia*» définie par Athanase Kircher (en 1650) comme «le principe analogique qui unit le cosmos à la musique» et fondée «sur le postulat que l'écho, signe de communication entre les différents ordres, permet de révéler les similitudes symboliques de l'univers»<sup>15</sup>. Voix, musique et poésie constituent ainsi le chant du monde, cette harmonie universelle achronique qui permet peut-être d'évincer l'Histoire en fondant ses différentes strates dans un syncrétisme mythologique qui tient de la merveille: en réintégrant la campagne après son séjour à Boussac,

[Jeanne] se sentait vaguement redevenir poète, à mesure qu'elle s'enfonçait dans le désert. Elle entendait, plongée dans une douce extase, les petits bruits de la nature, si longtemps étouffés par les voix humaines et par la clameur du travail, toujours agité autour de la demeure des riches. L'insecte des prés et la grenouille du marécage interrompaient à peine leur oraison monotone lorsqu'elle passait sur leurs domaines, et aussitôt après ils recommençaient avec une nouvelle ferveur cette mystérieuse psalmodie que la nuit leur inspire (268).

<sup>15</sup> Cité dans V. Gély-Ghedira, *La Nostalgie du moi. Echo dans la littérature européenne*, Paris, Puf, coll. «Littératures européennes», 2000, p. 74.

La voix de Jeanne, convertie en voix chantée, est l'antonyme de cette «clameur du travail» évoquée en contrepoint; elle rejoint consubstantiellement le chœur de la nature dont elle est le chantre attiré dans le roman.

La petite Fadette dévoile semblable connivence: l'échappée du langage que pourtant, au contraire de Jeanne, elle manie à merveille, s'effectue grâce à une nature apprivoisée, dont le continuum sonore assure une osmose avec sa propre personne: c'est pour échapper au mensonge, à la parole pervertie donc, qu'elle suggère à Landry: «écoute comme les grelets chantent dans les blés en chaume; ils m'appellent par mon nom, et la chouette est là-bas qui me crie l'heure que les étoiles marquent dans le cadran du ciel» (139). Dans la préface de l'édition originale en forme de dialogue, la voix auctoriale affirme:

La poésie est quelque chose de plus que les poètes, c'est en dehors d'eux, au-dessus d'eux. Les révolutions n'y peuvent rien. Ô prisonniers! ô agonisants! captifs et vaincus de toutes les nations, martyrs de tous les progrès! Il y aura toujours, dans le souffle de l'air que la voix humaine fait vibrer, une harmonie bienfaisante qui pénétrera vos âmes d'un religieux soulagement<sup>16</sup>

La poésie, dont la surdétermination des romans par le conte et la mythologie favorise le déploiement, s'énonce toutefois différemment dans les deux récits.

### **3. D'une poésie du sublime à une poésie de la simplicité**

Le personnage de Jeanne incarne une poésie cosmique et transcendante, de l'ordre du sublime. La nature dont il est question dans le roman est indissociable des grandes puissances élémentaires qui la travaillent, et des figures tutélaires qui la dominent: fades et divinités antiques entremêlées. Du reste Jeanne, est-il dit, «comprend mieux les choses du ciel que celles de la terre» (200). Et sans doute est-ce parce qu'elle se sent protégée par la grand'Fade que lors de l'orage qui cause l'incendie de sa propre demeure, elle se métamorphose fugitivement sous les yeux de Guillaume:

Jeanne lui parut belle et terrible comme une druidesse dans cet acte de piété farouche et sublime. Elle avait perdu sa coiffe de toile, et sa longue chevelure blonde tombait autour d'elle; ses yeux rougis par la fumée avaient l'égarément de l'ivresse, sa voix était forte, et sa parole, ordinairement lente et douce, était brève et accentuée (124).

---

<sup>16</sup> *La Petite Fadette*, op. cit., «Appendice», p. 248-249.

Habitée par la fureur dionysiaque, Jeanne incarne cette poésie sublime, poésie de l'excès, sous le signe de la flamme déchaînée. La récurrence du terme est d'ailleurs tout à fait frappante, en relation avec la jeune pastoure, et l'étendue de sa connaissance, fondée sur l'intuition. De tous les compagnons qui l'entourent, Marie de Boussac – qui fonctionnera comme son double à la fin du roman – est assurément la plus sensible à cette dimension exceptionnelle de Jeanne: «Combien de fois, explique-t-elle à son frère Guillaume, par des raisons de pur sentiment et avec la lumière naturelle de son âme, elle m'a révélé des vérités sublimes que mes lectures m'avaient fait seulement pressentir!» (185). Le sublime dans ce contexte confine à l'indicible: du côté de l'excès toujours, il est ce qui dépasse le signifiant et relève d'un langage supranaturel: «Il fallait être arrivé par l'intelligence à la notion du sublime, pour comprendre comment, par le cœur seul, Jeanne s'y trouvait toute portée» (196). Le sublime ainsi entendu par George Sand, désigne une grandeur qui ignore les vicissitudes du prosaïsme et s'y oppose; il y a là sans doute de l'espagnolisme stendhalien, cette noblesse d'âme étrangère à toute force corruptrice. C'est pourquoi les personnages se distribuent autour de Jeanne en fonction de leur attachement à la sphère sociale: «Marsillat n'avait rien compris à Jeanne. Guillaume s'y était attaché par une sorte d'instinct poétique et fatal. Sir Arthur l'avait devinée en partie» (196). Malgré sa culture en effet, «le bon Anglais [...] n'était orateur dans aucune langue. Il portait dans son âme une sorte d'enthousiasme permanent pour les idées sublimes, qui n'avait pas trouvé d'expression, et qui paraissait un état calme parce que c'était un état chronique» (204). Que Jeanne parle par énigmes n'est ainsi plus un obstacle:

Je commence à croire ce que je soupçonnais déjà, que certains êtres qui n'ont pas appris à lire, en savent plus long que la plupart des savants de ce monde. Elle est fort excentrique, cette Jeanne; elle porte dans son cœur un secret qui m'effraie et m'attire. Ce ne peut être qu'une chose sublime ou insensée, explique sir Arthur (213).

Le secret de Jeanne en vérité consiste à préférer à une explication rationnelle – celle du don des trois fées travesties du mont Barlot – une explication irrationnelle, consacrée par son adhésion plénière au surnaturel – son élection et sa mise à l'épreuve par la grand'Fade. Ce refus des lois du réel revient à s'extraire de l'Histoire, ce que la romancière traduit en désignant son personnage comme «un type rare qui n'a pas été étudié, mais qui existe, et qui semble appartenir au règne d'Astrée» (197).

C'est pourquoi Jeanne échappe aux lois du roman, comme le comprend très bien Marie, constatant: «J'ai fait plus de vingt romans sur elle sans trouver un dénouement qui eût le sens commun» (192).

L'imprégnation de la poésie sublime, tributaire de la prégnance manifeste des figures et des canevas mythiques, en vient d'ailleurs à métamorphoser le récit champêtre, converti en prose poétique. Les scènes domestiques ou agricoles mettant en scène Jeanne la paysanne s'auréolent d'une signification là encore transcendante: Guillaume et sir Arthur sont les témoins muets des gestes sacralisés de Jeanne pliant le linge, telle «une grande prêtresse occupée à quelque mystérieuse fonction dans les sacrifices» (202); Jeanne aux champs se montre «puissante comme Junon ou Pallas, fraîche comme Hébé, gracieuse comme Isis, la messagère des dieux» (241), à proximité des grands bœufs évoquant tour à tour Jupiter en ses métamorphoses et le bœuf Apis<sup>17</sup>; Jeanne enfin, rêvant dans la campagne, «végétait comme un beau lis dans sa douce extase, le sein ouvert aux brises de la nuit, aux baisers du jour, à toutes les influences de la terre et du ciel» (196).

En revanche ce dénouement est accordé à Fadette, quatre ans plus tard. Non seulement Fanchon Fadet s'accorde une fin romanesque – puisqu'elle épouse Landry-, mais elle règle par ses interventions et surtout par sa parole, toute de raison, le devenir des autres personnages. Il n'en est pas moins vrai pourtant qu'elle aussi, nous l'avons vu, entretient avec la nature de mystérieuses connivences. Mais Fadette, son nom l'indique, n'est pas, à l'instar de Jeanne, celle qui entend les voix transcendantes qui lui attribuent un destin exceptionnel:

Vous savez tous que le fadet ou le farfadet, qu'en d'autres endroits on appelle aussi le follet, est un lutin fort gentil, mais un peu malicieux. On appelle aussi fades les fées auxquelles, du côté de chez nous, on ne croit plus guère. Mais que cela voulût dire une petite fée, ou la femelle du lutin, chacun en la voyant s'imaginait voir le follet, tant elle était petite, maigre, ébouriffée et hardie. C'était un enfant très causeur et très moqueur, vif comme un papillon, curieux comme un rouge-gorge et noir comme un grelet (78).

La mythologie des campagnes (ces «légendes rustiques» auxquelles Sand est si sensible), ramenée à de simples croyances populaires – et non plus magnifiée par un étonnant syncrétisme -, est désormais intériorisée. Fadette incarne le merveilleux de la nature, devenu immanent. Quand Jeanne est semblable à une déesse, Fadette s'apparente au modeste bestiaire des champs, par-dessus tout à ce grelet, «pauvre petit *cricri* des champs» non dénué de poésie. La voix chantée dès lors signe l'intégration et l'appropriation du surnaturel: «une petite voix très douce [...] chantait»:

<sup>17</sup> «Ce *frontal* de paille tressée, qui ressemble à un diadème, et cet entrecroisement ingénieux des courroies qui embrassent les cornes et le joug! vraiment, ceci doit être de tradition antique, et jamais le bœuf Apis n'a été plus majestueusement couronné» (241).

*Fadet, fadet, petit fadet,  
Prends ta chandelle et ton cornet;,  
J'ai pris ma cape et mon capet;  
Toute follette a son follet;*

La scansion ludique et légère des diminutifs engendre une poésie de la simplicité, révélatrice de la présence du merveilleux dans le quotidien. De la sorte les quolibets employés pour désigner Fanchon Fadet sont eux-mêmes facteurs de poéticité: «- Voyez donc la grelette qui croit charmer Landry Barbeau! grelette, sautiote, farfadette, chat grillé, grillette, râlette» (117). Une rêverie gullivérisante préside à cette mélopée qui fait de la jeune fille l'incarnation du chant de la nature, mais un chant intime, plus modeste que la musique panique de la pierre d'*Ep-nell*<sup>18</sup>, ou que l'écho orphique du *trou aux fades*. Aussi bien la métamorphose de Fadet dans le chapitre XXII se traduit-elle par des analogies naturelles: ayant rallongé son corsage, «elle avait la taille fine et ployante comme le corps d'une belle mouche à miel», parce qu'elle avait lavé pendant huit jours son visage et ses mains, «sa figure pâle et ses mains mignonnes avaient l'air aussi net et aussi doux que la blanche épine du printemps», et lorsqu'elle rougit de plaisir, ce n'est «pas plus que la petite rose des buissons» (150). Nul besoin d'emprunter à des mythologies exogènes quand la simple observation sensible permet de poétiser le monde.

D'un roman à l'autre, ce passage d'une poésie du sublime, du côté de la transcendance, à une poésie de la simplicité, du côté de l'immanence, a pour corollaire la prévalence du conte sur le mythe. Mis à distance dans *Jeanne*, le conte informe en profondeur *La Petite Fadet*. Il n'est pas jusqu'à la métamorphose du *grelet* en jolie jeune fille qui ne relève de cette structure<sup>19</sup>. Le conte, prétend Nicole Belmont «banalise le mythe, réduit son enjeu, substitue une fin heureuse à une fin dramatique, efface le tragique dont il ne reste plus que des traces»<sup>20</sup>. Il n'est certes pas dit que le mythe soit inactif dans *La Petite Fadet*, mais de fait le conte y est plus manifeste, en tant qu'il représente une appropriation du merveilleux et, partant, une proximité plus grande avec

<sup>18</sup> «Elle est si artistiquement soutenue, que le moindre vent l'agite, et pour peu que l'air soit seulement un peu vif, elle rend en tremblant et en grinçant sur son support, un son particulier qui ne manque pas de charme, et qui m'expliquerait assez la voix mystérieuse de l'idole de Memnon au lever du soleil, c'est-à-dire aux premières brises de l'aube. La pierre d'*Ep-nell* est beaucoup plus harmonieuse, car son chant est presque continu, et nos pauvres paysans veulent qu'il y ait là-dedans un esprit enfermé qui raconte le passé et prédit l'avenir, en pleurant sur le présent» (*Jeanne*, 106).

<sup>19</sup> «Et Landry pensa encore: elle est sorcière; elle a voulu devenir belle de laide qu'elle était, et la voilà belle par miracle» (150).

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 212.

le lecteur. Dans la préface à l'édition originale, le «je» auctorial évoque «le chant de l'oiseau, le bruissement de l'insecte, le murmure de la brise» pour conclure: «si ce langage furtif peut arriver jusqu'à votre oreille, ne fût-ce qu'un instant, vous échappez par la pensée au joug cruel de l'homme, et votre âme plane librement dans la création»<sup>21</sup>. Il en va de même du conte ici narré, qui apprivoise et euphémise. Semblable à «cette poésie si douce» qu'il privilégie, le conte permet d'exprimer «le suc [du merveilleux...] sur les blessures de l'humanité»<sup>22</sup>.

Ce faisant, Sand opte pour l'idylle plutôt que pour l'utopie. C'est en réalité le terme de «bergerie» qu'elle emploie, que l'abbé Batteux définit comme suit: «les bergeries sont, à proprement parler, la peinture de l'âge d'or mise à la portée des hommes»<sup>23</sup>. Dans *Jeanne*, «première tentative qui [...] a conduit» la romancière à faire plus tard *La Mare au Diable*, *Le Champi* et *La Petite Fadette* de son propre aveu<sup>24</sup>, l'âge d'or creuse la distance de l'irreprésentable pour qui n'est pas familier avec l'écriture des mythes et relègue Jeanne dans un ailleurs inaccessible, ce qui conduit à son éviction par la mort. Dans *La Petite Fadette* au contraire, l'âge d'or est intégré au temps présent sous la double espèce d'une pacification et d'une poétisation incarnées par Fadette et ses fonctions conciliatrices.

---

<sup>21</sup> *La Petite Fadette*, op. cit., p. 249.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>23</sup> *De la poésie pastorale* (1765), cité en note par M. Reid dans *La Petite Fadette*, op. cit., p. 258.

<sup>24</sup> *Jeanne*, op. cit., notice, p. 44.