Du jardin réel au jardin rêvé dans la fiction de George Sand : variations et fonctions

From the Real Garden to the Dream Garden in George Sand's Fiction: Variations and Functions

ELYSSA REBAI

Docteur en lettres modernes, Université Clermont Auvergne

Mots-clés

George Sand ;
jardin ; irréal ;
onirique ;
fantastique ;
valeurs.

Le jardin occupe une place de choix dans la fiction de George Sand. Il ne se réduit pas à un cadre ou arrière-plan insignifiant permettant de situer simplement l'intrigue romanesque ou enrichir la pause descriptive spatiale. Il peut endosser plusieurs rôles et fonctions diégétiques. Qu'il soit verger, potager, décoratif ou médicinal, ouvrier ou aristocratique, petit ou grand, privé ou public, le jardin sandien ne cesse de séduire le lecteur. Mais ce qui fait son originalité est sa capacité à être un motif littéraire que George Sand exploite habilement dans ses contes et récits, tantôt comme cadre réel, tantôt comme cadre onirique ou fantastique. Cette interdépendance de deux sphères référentielles différentes est loin d'être gratuite. Le passage de la réalité au rêve, du monde sensible au monde imaginaire, se faisant souvent par le biais du rêve, de la rêverie, ou par l'irruption d'un élément inhabituel, sert à inculquer au lecteur sandien les vraies valeurs de la vie et de l'être.

Keywords

George Sand;
garden; unreal;
dreamlike;
fantastic; values.

In George Sand's fiction the garden occupies a prominent place. It is not just a (sometimes lavishly described) background, a simple location for the plot to unravel. Be it an orchard or a vegetables garden, a merely decorative space or an organised spot comprising very useful medicinal herbs, be it small or large, private or public, frequented by plebeians or aristocrats, the garden never ceases to seduce Sand's reader. It becomes a literary motif that the author skilfully exploits in her writings, either as a real or a fantastic frame. Sometimes it connects the two different referential spheres, which is far from being gratuitous. The passage from reality to dream, from the world of the senses to the imaginary world, often mediated by daydreaming or by the eruption of an uncanny element, serves to inculcate in the reader the true values of life.

Le jardin occupe une place de choix dans la fiction de George Sand. Il ne se réduit pas à un cadre ou arrière-plan insignifiant permettant de situer simplement l'intrigue romanesque ou enrichir la pause descriptive spatiale. Il peut endosser plusieurs rôles et fonctions diégétiques.

Qu'il soit verger, potager, décoratif ou médicinal, ouvrier ou aristocratique, petit ou grand, privé ou public, le jardin sandien ne cesse de séduire le lecteur. Mais ce qui étonne par-dessus tout est l'entreprise sandienne qui consiste à jongler ce cadre spatial réel avec l'imaginaire. Ce passage du réel à l'irréel, du vraisemblable au merveilleux se fait souvent par le biais du rêve, de la rêverie, ou (de) par l'irruption d'un élément inhabituel. Comment se lit alors dans certains romans et contes de George Sand – *Le nuage rose*, *La Fée poussière*, *André*, *Laura ou voyage dans le cristal* ou *Le Compagnon du tour de France* – cette traversée de deux mondes différents et quelles sont les fonctions que peut revêtir ce parcours spatial ?

Dans « Le Nuage rose » (conte paru postérieurement dans la *Revue des Deux mondes* en août 1872, puis dans le premier tome des *Contes d'une Grand-mère* en 1873), la description du jardin aérien donne à voir un « toit en vieux chaume » de la bergerie de Catherine, « tout moussu » et descendant « jusqu'à terre », métamorphosé en un beau jardin où poussent de « jeunes épis verts déjà formés », de « petites fleurs semées par le vent » (Sand, 2004b : 121), de « jolies chélidoines jaunes » (126), des « orpins blancs » (126), voire « des joubarbes » : (126). C'est sur le faite moussu de sa cabane, que la jeune héroïne, qui croyait avoir enveloppé sa fragile brebis Bichette dans son vieux tablier de « cotonnade bleue », voit s'échapper soudain un « petit nuage en forme de boule, blanc comme neige, puis jaune doré à mesure qu'il monta, puis rose pâle, puis enfin rose comme la plus belle des roses, dès qu'il eut dépassé la tête des noisetiers et des sureaux » (126). Le choix de ce jardin aérien ne nous semble pas gratuit. Le toit de verdure qui agrmente la bergerie de Catherine joue en effet un rôle diégétique très important : il se présente comme un espace fonctionnel par excellence puisqu'il sert d'intermédiaire entre « le pays vert » de la réalité terrienne et « les pays bleus » des songes et rêveries célestes, ce qui rend prévisible et justifiable l'avènement du merveilleux.

Quant au héros éponyme du roman *André*, celui-ci trouve refuge, loin du monde bruyant, dans une gorge protectrice, propice à la lecture et à la rêverie solitaire. Dans ce passage, le héros éponyme, projetant les figures mythiques de ses lectures sur sa retraite, se laisse doucement transporter dans un ailleurs :

Il y avait là à trois lieues du château de Morand, une gorge inhabitée où la rivière coulait silencieusement entre deux marges de la plus riche verdure. [...] André seul, en qualité de chasseur inoffensif, ne donnait aucun ombrage au garde et pouvait s'enfoncer à loisir dans cette solitude charmante. C'est là qu'il avait fait ses plus chères lectures et ses plus doux rêves. Il y avait évoqué les ombres de ses héroïnes de roman. Les chastes créations de Walter Scott, Alice, Rebecca, Diana, Catherine, étaient venues souvent chanter dans les roseaux des chœurs délicieux qu'interrompait parfois le gémissement douloureux et la colère de la petite Fenella. Du sein des nuages, les soupirs éloignés des vierges hébraïques de Byron répondaient à ces belles voix de la terre, tandis que la grande et pâle Clarisse, assise sur la mousse, s'entretenait gravement à l'écart avec Julie, et que Virginie enfant jouait avec les brins d'herbe du rivage. Quelquefois un chœur de bacchantes traversait l'air et emportait ironiquement les douces mélodies. André, pâle et tremblant, les voyant passer, fantasques, méchantes et belles, écrasant sans pitié les fleurs du rivage sous leurs pieds nus, effarouchant les tranquilles oiseaux endormis dans les saules, et trempant leurs couronnes de pampres dans les eaux pour

les secouer moqueusement à la figure du jeune rêveur. André s'éveillait de sa vision triste et découragé. (Sand, 1976: 12)

Ce parcours mental de l'entre-deux, situé entre le rêve et la réalité, entre le sommeil et l'éveil, se rencontre également dans le roman *Spiridion* :

Les rameaux des citronniers et des caroubiers se pressaient et s'enlaçaient étroitement autour de ma retraite, et l'isolaient selon mon goût. Mais du côté du glacis perpendiculaire qui domine le rivage, j'avais ménagé une ouverture dans mes berceaux ; et je pouvais admirer à loisir, à travers un cadre de fleurs et de verdure, le spectacle sublime de la mer brisant sur les rochers et se teignant à l'horizon des feux du couchant ou de ceux de l'aurore. Là, perdu dans des rêveries sans fin, il me semblait saisir des harmonies inappréciables aux sens grossiers des autres hommes, quelque chant plaintif, exhalé sur la rive maure, et porté sur les mers par les vents du sud, ou le cantique de quelques derviche, saint ignoré, perdu dans les âpres solitudes de l'Atlas, et plus heureux dans sa misère cénobitique avec sa foi que moi au sein de mon opulence monacale avec le doute. (Sand, 1869 : 367)

Ce passage offre, en effet, un exemple remarquable de cette échappée vers l'ailleurs qui favorise l'expansion de la rêverie. Fécond de poésie, ce jardin d'une beauté orientale procure au héros un bien-être moral et une jouissance physique assurée par les plaisirs des sens (couleurs, musiques, mouvements, et variations de lumière), couronnés ensuite par un contentement mental.

Aussi, dans l'autobiographie de George Sand, *Histoire de ma vie*, le réel jardin de Nohant est-il significativement décrit comme étant un lieu propice à l'exercice de la songerie et à l'évasion mentale. C'est là que la mère de Sand « travaillait près [de ses enfants] », « assez distraite, suivant sa coutume, et ne songeant même pas à se préserver des éclaboussures de [leur] baquet » (Sand, 1904 : 355, 458). C'est là aussi que l'autobiographe, plus tard, à l'âge adulte, laissait libre cours aux vagues de ses pensées et aux délices de son imagination, allant jusqu'à se croire « dans la maison déserte de [s]es rêves » (Sand, 1904 : 398).

Si l'on admet que le jardin représente un des aspects du cosmos, l'on pourrait donc faire appel à Gaston Bachelard, lequel propose une vision poétique du phénomène de la rêverie : « Quand un rêveur de rêverie a écarté toutes les préoccupations qui encombraient la vie quotidienne, quand il s'est détaché du souci qui lui vient des soucis des autres, quand il est vraiment ainsi l'auteur de sa solitude, quand enfin il peut contempler, sans compter les heures, un bel aspect de l'univers, il sent, ce rêveur, un être qui s'ouvre à lui. Soudain, ce rêveur, un tel rêveur est rêveur du monde » (Bachelard, 2010 : 148).

Si le jardin s'offre, jusque-là, comme un espace réel que les personnages traversent physiquement, pour s'y livrer à leurs divagations et à leurs pensées parfois extravagantes, ou y découvrir un élément merveilleux, il arrive que cet espace naturel devienne lui-même l'objet de la rêverie, l'essence de leur parcours imaginaire. C'est ainsi que dans *Le Compagnon du Tour de France*, Pierre Huguenin, « au milieu de la fatigue » du travail et « de la contention de l'esprit », plonge dans un rêve délicieux. Il lui semble qu'il est en train de parcourir un « jardin universel », où abondent eaux, végétation, arborescences, fleurs, fruits et légumes. Rien de plus poétique et charmeur que ce paradis végétal qui vient bercer délicieusement son esprit et ravir son âme. Mais ce lieu de rêve n'est, en réalité, autre que le parc de Villepreux, déjà parcouru par le héros. De cette manière, le jardin, de par son influence sur l'esprit du promeneur qui en a fait

réellement l'expérience physique, réussit à se graver au plus profond de son inconscient, et finit par rejaillir idéalement sous la forme d'un rêve enchanteur :

Le rabot et les ciseaux se promenèrent victorieusement comme de coutume sur le bois rebelle et plaintif. Les ouvriers mirent en sueur leurs bras nerveux et la consolante chanson circula, réglant par le rythme l'action du travail, évoquant la poésie au milieu de la fatigue et de la contention de l'esprit. Mais pendant que ces choses suivaient leur cours naturel, le ciel s'entrouvrait sur la tête de l'apôtre prolétaire, et son âme prenait son vol à travers les régions du monde idéal. Il fit un rêve étrange. Il lui sembla qu'il était couché non sur des copeaux mais sur des fleurs. Et ces fleurs croissaient, s'entrouvraient, et devenaient de plus en plus suaves et magnifiques, et montaient en s'épanouissant vers le ciel. Bientôt se furent des arbres gigantesques qui embaumaient l'air, et s'échelonnant en abîme de verdure, de fleurs et de fruits. Tout ce que Pierre, voyageur sur la terre des hommes, avait rencontré de plus poétique dans les montagnes sublimes et dans les allées riantes était rassemblé là, mais avec plus de variété, de richesse et de grandeur. Des eaux abondantes et pures comme le cristal s'épanchaient de toutes les cimes, couraient et s'entrecroisaient en riant sur toutes les pentes et dans toutes les profondeurs. Des constructions d'une architecture élégante, des monuments admirables, décorés des chefs-d'œuvre de tous les arts, s'élevaient de tous les points de ce jardin universel, [...]. Pierre parcourut tout ce monde inconnu avec autant de rapidité qu'un oiseau peut le faire, et partout où son esprit se posait, il voyait la fécondité, le bonheur et la paix fleurir sous des formes nouvelles. [...] Alors, Pierre ouvrant les yeux, reconnut le lieu où il était [...]. C'était le parc de Villepreux. [...]. (Sand, 1979 : 31)

Ainsi, la réalité et le rêve semblent brouillés, confondus. L'effet de sa vision se répercute encore, quoique légèrement, sur l'éveil du protagoniste.

Ce parcours imaginaire où le jardin se fait objet de rêve se rencontre également dans *La Fée Poussière* (un des *Contes d'une Grand-mère*), où la narratrice, ensommeillée, plonge dans un monde onirique, prenant la forme d'un immense jardin de merveilles dont une dame féérique détient la propriété absolue. C'est là qu'elle trouve un monde de beauté indicible : des poissons de toutes sortes jouent dans le bassin, « des roses de toutes les nuances » se mirent dans l'eau, « mille oiseaux » font leurs nids, mille fusées de diamants et de perles » jaillissent en rejetteau. Repérons à titre d'exemple cette description spatiale, hautement modalisée grâce au recours aux adjectifs, aux superlatifs, aux compléments de nom, aux comparaisons aussi bien qu'aux hyperboles :

Je m'endormis, et tout aussitôt je rêvai que je l'[la fée poussière] appelais. [...] À l'instant même, je fus transportée dans un immense jardin au milieu duquel s'élevait un palais enchanté, et sur le seuil de cette merveilleuse demeure, une dame resplendissante de jeunesse et de beauté m'attendait dans de magnifiques habits de fête. [...] Elle me conduisit dans le plus bel endroit de sa résidence. C'était un petit lac limpide qui ressemblait à un diamant vert enchâssé dans un anneau de fleurs, et où se jouaient des poissons de toutes les nuances de l'orange et de la coralline, des carpes de Chine couleur d'ambre, des cygnes blancs et noirs, des sarcelles exotiques vêtues de pierreries, et, au fond de l'eau, des coquillages de nacre et de pourpre, des salamandres aux vives couleurs et aux panaches dentelés, enfin tout un monde de merveilles vivantes glissant et plongeant sur un lit de sable argenté, où poussaient des autres. Autour de ce vaste bassin s'arrondissait sur plusieurs rangs une colonnade de porphyre

à chapiteaux d'albâtre. L'entablement, fait des minéraux les plus précieux, disparaissait presque sous les clématites, les jasmins, les glycines, les bryones et les chèvrefeuilles où milles oiseaux faisaient leurs nids. Des buissons de roses de toutes nuances et de tous parfums se miraient dans l'eau, ainsi que le fût des colonnes et les belles statues de marbre de Paros placées sous les arcades. Au milieu du bassin jaillissait en mille fusées de diamants et de perles un jet d'eau qui retombait dans de colossales vasques de nacre. (Sand, 2004a : 395)

À certains égards, à travers le motif du jardin – qu'il soit espace évoqué dans la réalité ou dans le rêve – le texte sandien semble rechercher, « le miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » (Baudelaire, 1976 : 275). Cette définition baudelairienne est certes pensée pour de « petits poèmes en prose » destinés à mettre en exergue la vie moderne, mais elle pourrait également correspondre à telles descriptions sandiennes, s'attachant, pour leur part, à représenter l'infini chatolement de la nature et les multiples impressions et sensations qui s'emparent de l'âme du personnage sandien, souvent émerveillé et rêveur.

Mais cette insertion d'un élément irréel au sein d'un cadre réel, cette confusion entre la vérité et l'imaginaire, cet embrouillage entre le logique et l'illogique, entre le raisonnable et l'irraisonnable, entre la réalité et le rêve, n'est pas gratuit. George Sand se sert du merveilleux pour un but essentiellement initiatique. Du périple qu'il a parcouru, des deux mondes différents qu'il a explorés, le héros sandien doit en sortir initié, soit scientifiquement, soit psychologiquement, soit artistiquement. L'initiation est couramment définie comme une admission aux mystères, aux secrets ; un passage ou une introduction à la connaissance de ce qui était, jusque-là, ignoré, caché ou, du moins, ambigu. C'est aussi l'acceptation de recevoir les rudiments d'une science, d'un art, ou d'une création quelconque ; une manière d'accepter les limites de l'homme, de les dépasser, de les apprivoiser, de les rendre poreuses. L'initiation est pour ainsi dire un apprentissage, une série d'épreuves dont le héros sandien ressort transformé, un processus fait d'une série d'obstacles, et de moments de vertige durant lequel le néophyte doit se battre, se confronter à ses faiblesses, ou encore mourir pour pouvoir ensuite naître de nouveau, sous une forme désormais purifiée et raffermie.

Dans le court roman, à la fois romantique et fantastique, *Laura, voyage dans le cristal* (paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1864 et dédié à Lina Calamatta et au petit-fils de George Sand qui, « dans quelques années », rêve la romancière, « lira ce conte »), le voyage qu'il effectue en songe dans le monde du cristal permet au personnage Alexis de découvrir un jardin minéral, dont la représentation inquiétante, car assez fantastique, fait révéler la valeur jusque-là peu reconnue de son beau et vrai jardin botanique de Fischhausen, et renoncer à la tentation de la fuite dans l'irréel pour s'humaniser et s'ouvrir à l'amour et à la beauté naturelle de l'ici-bas :

[...] je vis que nous étions, en effet, dans un jardin fantastique où la cristallisation, le métamorphisme et la vitrification des minéraux, déployant alternativement leurs splendides caprices, ou, pour mieux dire, obéissant sans entraves aux lois de leur formation, avaient atteint les développements les plus merveilleux et les plus étranges. Ici, l'action volcanique avait produit des arborescences vitreuses qui semblaient couvertes de fleurs et de fruits de pierreries, et dont les formes rappelaient vaguement celles de nos végétaux terrestres. Ailleurs, les gemmes, cristallisées par masses énormes, stimulaient l'aspect de véritables rochers dont les plateaux et les sommets étaient ornés de palais, de temples, de kiosques, d'autels, de

monuments de toute sorte et de toute dimension. Parfois un diamant de plusieurs mètres carrés, poli par le frottement d'autres substances disparues ou transformées, brillait enchâssé dans le sol comme une flaque d'eau empourprée de soleil. (Sand, 2007 : 140-141)

Derrière la magie des couleurs, ce gigantesque écrin paysager laisse découvrir des formes géométriques et des matières translucides, un monde engourdi, inerte, offrant « le spectacle d'une vie fossilisée, image de la stérilité de l'idéal dès lors qu'il n'est plus alimenté par la sève vivifiante de l'expérience » (de Reynies, 2013 : 8), ce qui conduit Alexis à renoncer immédiatement à ses songes, reconnaissant enfin que ces merveilles ne valent pas « un rayon du matin » (Sand, 2007 : 142) dans son jardin botanique. C'est sur cet enclos réel, illuminé par le soleil estival et agréablement bercé par les chants des oiseaux, que le jeune homme ouvre les yeux, au moment où la vision du jardin fantastique se volatilise : « En parlant ainsi, je me levai et je vis dissiper la vision du monde souterrain. Devant moi, par la porte ouverte du pavillon que j'habite à Fischhausen, s'ouvrait le beau jardin botanique, inondé du soleil de juin ; une fauvette chantait dans un *syringa* » (Sand, 2007 : 143).

Le parcours de Catherine dans le conte *Le nuage rose* repose lui aussi sur des épreuves surmontées dans la solitude : alternance de doute et de travail pour elle, à la poursuite d'un modèle idéal : en effet, cette héroïne, devenue très habile à filer, rend un jour visite, suite à la sollicitation de sa mère, à sa grand-tante Colette, femme qui vit dans la montagne et qui, en dépit de son grand âge, est si habile, qu'on la surnomme la « grande fileuse de nuages ». Catherine, fascinée, souhaite apprendre les secrets du filage de nuages auprès de sa tante et elle est persuadée que sa parente a un secret, mais cette dernière se contente de lui conseiller de s'entraîner tous les jours à filer du fil extrêmement fin. Persuadée que sa grand-tante refuse de lui dire son secret, Catherine va jusqu'à essayer de l'espionner pendant qu'elle file. Finalement, Colette lui révèle qu'elle n'a pas d'autre secret que de longues années de persévérance et labeur assidu.

Cette valeur initiatique trouve encore son point d'orgue dans *La Fée poussière*. Dans ce conte féérique, la dame Poussière, dotée d'une connaissance inouïe, cherche à inculquer à la jeune narratrice, Aurore, le commencement des choses. Une fois dans le ventre de la terre, se faisant passer pour la créatrice de l'univers, cette figure féérique lui démontre son savoir jusque-là inavoué et elle lui prodigue des leçons relatives à la composition de la terre, des cristaux et des minéraux. La réponse à sa question posée au cours de ce voyage onirique, « La base de tout gâteau n'est-elle pas la farine ? », semble d'une évidence transdisciplinaire et universelle. Cette vérité irréfutable concerne autant les cristaux, les minéraux que les êtres animés. Tout est construit à partir de la poussière, puisque tout est poussière, même si on ne s'en rend pas souvent compte. Cette fée poussière va aussi jusqu'à expliquer à la jeune narratrice, au terme d'une promenade au jardin merveilleux, qu'elle lui fait déjà découvrir ce processus du transformisme, lui montrant, dans un discours éloquent, que la destruction n'est produite que pour faire pousser la graine, que chaque chose dans l'univers végétal et humain subit la « mort après avoir été la vie », mais recommençant toujours pour redevenir « vie après avoir été la mort » :

— La grande Fée nature a de plus hautes visées, répondit dame poussière. Elle ne prétend pas s'arrêter aux choses que tu connais. Elle travaille et invente toujours. Pour elle qui ne connaît pas la suspension de la vie, le repos serait la mort. Si les choses ne changeaient

pas, l'œuvre du roi des génies serait terminée et ce roi, qui est l'activité incessante et suprême, finirait avec son œuvre. [...]

Je sentis que la fée avait raison et je regardai, de tous mes yeux, la succession des aspects de la terre. Je vis naître et mourir des végétaux et des animaux de plus en plus ingénieux par l'instinct et de plus en plus agréables ou imposants par la forme. À Mesure que le sol s'embellissait de productions plus ressemblantes à celles de nos jours, les habitants de ce grand jardin que de grands accidents transformaient sans cesse, me parurent moins avides pour eux-mêmes et plus soucieux pour leur progéniture. Je les vis construire des demeures de l'usage de leur famille et montrer de l'attachement pour leur localité. Si bien que, de moment en moment, je voyais s'épanouir un monde et surgir un monde nouveau, comme les actes d'une féerie. [...]

— Tu vois toutes ces belles choses et tout ce beau monde, me dit-elle. Eh bien, mon enfant, poussière que tout cela. [...] Ces beaux végétaux, ces roses couleur de chair, ces lis tachetés, ces gardénias qui embaument l'atmosphère, sont nés de la poussière que je leur ai préparée, et ces gens qui dansent et sourient au son des instruments, ces vivants par excellence qu'on appelle des personnes, eux aussi, ne t'en déplaît, sont nés de moi et retourneront à moi.

— [...].

— Cela rentre dans ma cuisine. Je sème la destruction pour faire pousser le germe. Il en est ainsi de toutes les poussières, qu'elles aient été plantes, animaux ou personnes. Elles sont la mort après avoir été la vie, et cela n'a rien de triste, puisqu'elles recommencent toujours, grâce à moi, à être la vie après avoir été la mort. (Sand, 2004a : 401, 405)

Il serait plus juste de dire ici que l'auteure laisse à l'enfant le merveilleux que sa jeune psyché élabore : avec une sûre intuition des mécanismes du rêve, Sand construit son univers surnaturel à partir de ses souhaits et des événements, paroles et rencontres tout proches ; ni la voix narrative, ni les autres voix adultes du conte ne font rien accroire à l'enfant, se bornant à respecter sa croyance. Dans *Le Nuage rose*, à titre indicatif, la grand-tante Colette, loin de railler la petite Catherine et lui imposer silence lorsqu'elle lui parle de ses visions et chimères (comme le faisait la mère de l'héroïne, Sylvaine), ne semble pas incrédule au sujet du nuage rose. Elle apparaît plutôt prête à écouter attentivement sa nièce et avide de savoir davantage tout ce qu'il y a dans ses rêves juvéniles.

Elle [Catherine] revint à son nuage rose, et raconta tout ce qui en était. Madame Colette l'écouta sans la reprendre et sans se moquer. Au lieu de la gronder et de lui imposer silence, comme eût fait Sylvaine, elle voulut savoir tout ce qu'il y avait de rêveries dans cette petite tête, et, quand elle eut tout entendu, elle devint songeuse, resta quelques minutes sans parler, et dit enfin : — Je vois bien que tu aimes le merveilleux, et qu'il faut y prendre garde. Moi aussi, j'ai été enfant et j'ai rêvé d'un nuage rose. Et puis j'ai été jeune fille, et je l'ai rencontré. Il avait de l'or sur son habit et un grand plumet blanc... — Qu'est-ce donc que vous dites, ma tante ? Votre nuage était habillé, il avait un plumet ? (Sand, 2004b : 148)

Il faut ici mentionner que *La Fée poussière* et *Le Nuage rose* sont deux des *Contes d'une Grand-mère* écrits par George Sand à partir de 1872 pour ses deux petites-filles, Aurore et Gabrielle. Ces *Contes* exposent effectivement une stratégie éducative dont le récit porte les traces grâce à l'irruption du merveilleux, car pour Sand, il importe d'associer séduction du merveilleux et

apprentissage. Le merveilleux chez Sand n'est plus l'antipode du vrai ; bien au contraire, il est une voie d'accès au savoir et à l'érudition. Ce savoir, qui concerne pour partie des connaissances empruntées aux sciences de la nature (minéralogie) et pour partie des valeurs éthiques (comme le sens de la vie et de la mort, de l'effort et du travail, de la beauté naturelle), vise à apprendre à l'enfant comme à l'adulte le sens de la vie par l'intermédiaire de la métaphore et du merveilleux, l'un et l'autre au service d'un schéma initiatique. C'est pourquoi George Sand puise dans le fonds ancestral des contes, dont elle ressuscite et reconfigure certaines versions littéraires, réinventées par ses soins. Elle semble persuadée que « plus profondément que tout autre matériel de lecture, [les contes merveilleux] débutent là où se trouve en réalité l'enfant dans son être psychologique et affectif. Ils lui parlent de ses graves pressions intérieures d'une façon qu'il enregistre inconsciemment et [...] ils lui font comprendre par l'exemple qu'il existe des solutions momentanées ou permanentes aux difficultés psychologiques les plus pressantes » (Bettelheim, 2012 : 17).

En prodiguant ainsi le merveilleux à l'enfant, Sand paraît s'opposer sur ce point à Jean-Jacques Rousseau, comme à Nodier : « Je n'approuve pas du tout Rousseau de vouloir supprimer le merveilleux [...]. Il faut servir aux enfants les mets qui conviennent à leur âge, et ne rien devancer. Tant qu'ils ont besoin du merveilleux, il faut leur en donner. [...] Retrancher le merveilleux de la vie de l'enfant, c'est procéder contre les lois mêmes de la nature » (Sand, 1904 : 156).

En guise de conclusion, l'on pourrait dire que le jardin est un motif littéraire que George Sand exploite habilement dans ses contes et récits, tantôt comme cadre réel, tantôt comme cadre onirique ou fantastique. Cette interdépendance de deux sphères référentielles différentes est loin d'être gratuite. Le passage de la réalité au rêve, du monde sensible aux « pays bleus »¹, du vraisemblable au merveilleux sert à inculquer au lecteur sandien, qu'il soit enfant ou adulte, les vraies valeurs de la vie et de l'être.

BIBLIOGRAPHIE :

SAND, George (1904). *Histoire de ma vie*. Paris : Calmann-Lévy.

SAND, George (2007). *Laura, voyage dans le cristal*. Monaco: Éditions Privat / Éditions du Rocher.

SAND, George (1976). *André*. Paris : Editions d'Aujourd'hui.

SAND, George (1979). *Le Compagnon du Tour de France*. René BOURGEOIS (Ed.). Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

SAND, George (2004a). La Fée poussière. In Béatrice DIDIER (éd.), *Contes d'une Grand-mère* (pp. 394-405). Paris : Flammarion.

SAND, George (2004b). Le Nuage rose. In Béatrice DIDIER (éd.), *Contes d'une Grand-mère* (pp. 117-150). Paris : Flammarion.

SAND, George (1869). *Spiridion*. Paris : Michel Lévy Frères.

BACHELARD, Gaston (2010). *La Poétique de la rêverie*. Paris : Presses Universitaires de France.

BAUDELAIRE, Charles (1976). À Arsène Houssaye. In *Œuvres complètes* (pp. 275-276). Paris : Gallimard.

BETTELHEIM, Bruno (2012). *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : R. Laffont.

¹ Expression qui figure dans le conte *Le Nuage rose*.

REYNIES, Justine de (2013). Approche du merveilleux paysager : le dialogue entre l'art du jardin et la littérature. In *TRANS-, Revue de littérature générale et comparée*, 16, le 07 août 2013. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. <http://journals.openedition.org/trans/808>; DOI : 10.4000/trans.808 [consulté le 26 juillet 2019].