

George Sand : la Fable, un espace pour l'utopie

Pascale AURAIX-JONCHÈRE
Université Clermont Auvergne,
UBP, CELIS

Dans son ouvrage sur la *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand, 1840-1845*¹, Michèle Hecquet s'intéresse à celles des fictions sandiennes qui font partie de ce que J.-P. Lacassagne nomme « la seconde manière » de l'écrivain (après *Indiana*, *Valentine* et *Lélia*), manière qui, affirme-t-il, « répond à la connaissance » et qui annonce la série des romans champêtres. Ces romans qualifiés de « socialistes » sont « tous postérieurs à la rencontre avec Leroux² ». Michèle Hecquet entend « faire reconnaître le réalisme » de leurs personnages et « l'actualité » des « questions » que la romancière soulève dans ces années « qui précèdent la révolution de 48 ». Or, explique-t-elle, « depuis son entrée dans le monde des lettres, Sand réfléchit à la fois au rôle de l'artiste et à la transformation du lien social : l'une et l'autre interrogation sont portées par une pensée utopique³ » dans le sillage de « l'effervescence » d'avant 1848. Mais cette « effervescence », servie par un recours aux symboles dans des fictions narratives que la critique qualifie volontiers de « fables » au sens extensif du terme (dans le sens où il s'agit de fictions qui comportent une leçon : sociale, philosophique et politique), se retournera en silence et en stratégies d'évitement quelques années plus tard, avec la confrontation médusée de la femme de lettres aux journées de juin 48. Effondrement des valeurs portées par l'écriture et informant cette écriture, « effarement face à la violence des événements collectifs », remettent dès lors en question la dynamique communautaire d'avant 48, comme l'a récemment montré Olivier Bara⁴, qui traque les façons de dire ou de taire l'innommable dans un corpus qui s'étend de 1848 à 1867.

C'est dans ce même cadre chronologique que je voudrais interroger le

1. M. Hecquet, *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand, 1840-1845*, Paris, Klincksieck, 1992.

2. *Ibid.*, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 10.

4. O. Bara, « Juin 1848, une lacune dans l'œuvre de George Sand ? Taire et dire le désastre », *Cahiers George Sand, George Sand face à la violence de l'Histoire*, Les Amis de George Sand, n° 37, 2015, p. 144.

rôle d'une fiction *a priori* fantaisiste et marginale, et qui envisage l'utopie politique sur un mode déconcertant mais non moins efficace : il s'agit d'un conte rédigé en 1850, *Histoire du véritable Gribouille*. *Gribouille* est une commande de la part d'Hetzel, comme l'atteste la correspondance. Le 22 mars 1850, Sand lui écrit : « Oui, je voudrais vous faire un *Gribouille*, mais vous le dites, il faut que cela vienne, il faut que le souffle passe⁵. » Et encore, « un *Gribouille*, c'est joli, c'est charmant comme vous l'avez conçu, j'espère que je le ferai, un jour qu'il fera beau et que la vie me reviendra. Mais ne m'en parlez plus, il faut que je trouve le cadre moi-même, et ce que vous m'avez dit de l'idée me suffit⁶. » La contrainte est double, puisque par ailleurs *Gribouille* est une figure populaire stéréotypée – celle du naïf aux tribulations comiques. Dès le 3 mai cependant, Sand propose à Hetzel de se rendre à Nohant pour lire le manuscrit⁷ qu'elle dit avoir « fait tout d'un trait en trois jours⁸ ». Les discussions entre les deux amis portent alors pour l'essentiel sur l'intervention de Maurice, dont Sand souhaite qu'il illustre l'édition. Et c'est bien ainsi que le livre paraîtra en 1851, précédé d'une dédicace à Mademoiselle Valentine Fleury, à qui Sand a offert l'ouvrage en guise de cadeau de convalescence. Ce livre sera illustré de vignettes de Maurice gravées par Delaville. Le texte, « ce petit conte », se présente sur le mode mineur de la fantaisie : « En gribouillant ce *Gribouille*, j'ai songé à toi », écrit la narratrice sur les épreuves qu'elle envoie à la jeune convalescente le 26 juillet 1850⁹. Pour autant, le « véritable » *Gribouille*, fruit d'un prétendu « gribouillage », n'est pas celui que l'on attendait. Le « petit conte » se convertit en « histoire » édifiante et le personnage s'élabore au gré d'écarts multiples qui le fondent contre toute attente en symbole d'une réflexion politique au sein d'un récit qui prend valeur d'apologue.

Conte ou histoire ?

À première vue, tout porte à croire qu'il s'agit là d'un conte merveilleux : le pacte de lecture, le cadre énonciatif¹⁰ et l'intervention surabondante de facteurs et de personnages surnaturels correspondent aux attentes du genre, en parfait accord avec l'objet éditorial qu'est ce petit ouvrage orné de nombreuses vignettes.

Ces 90 pages in-8° – « cent pages de mon écriture un peu grosse », estime Sand dans la lettre qu'elle envoie à Hetzel le 3 mai 1850 –, portent le

5. George Sand, *Correspondance*, Paris, Garnier, t. IX, 1972, p. 498. L'abréviation désormais utilisée sera la suivante : *Corr.*

6. *Ibid.*

7. Voir *Corr.*, t. IX, p. 555.

8. *Ibid.*, p. 558.

9. Voir *Corr.*, t. IX, p. 628.

10. Le seuil liminaire « Il y avait une fois un père et une mère » met en place un code générique bien connu.

titre de *Gribouille*. Mais dès la première édition, le volume deviendra *Histoire du véritable Gribouille*¹¹. La structure bipartite du conte telle que la conçoit la romancière se fonde à la fois sur un parallèle et une antithèse. Écoutons-la :

Le titre de la 1^{re} partie de *Gribouille* serait :

Comment Gribouille se jeta dans la rivière par crainte d'être mouillé¹².

Et la seconde. – Comme quoi Gribouille se jeta dans le feu par crainte d'être brûlé¹³.

Sans doute le mécanisme ainsi mis en évidence est-il celui du comique de répétition, mais le second terme du récit fait intervenir un élément plus agressif et inédit – le feu – dont il faudra mesurer l'impact sur la lecture. Ce « petit conte » vire-t-il à la bouffonnerie en exacerbant son mécanisme jusqu'à le rendre grotesque, ou bien Sand s'applique-t-elle à convertir la comédie en tragédie, forme inappropriée au conte et finalement peu adaptée à la jeune destinataire – et à quelles fins ?

Dans la première partie le jeune Gribouille, cadet mal aimé d'une famille nombreuse « parce qu'il était trop simple et trop poltron, à ce qu'on disait, pour faire comme les autres¹⁴ », devient bien malgré lui le sujet de toute une suite de tribulations qui le confrontent à un curieux personnage, M. Bourdon, qui apparaît tantôt sous la forme d'un insecte, tantôt sous l'apparence d'un « grand et gros monsieur tout habillé de noir » (p. 17). Cette première partie abonde en rebondissements et recycle sans compter les principaux *topoi* des contes de fées ; elle est fortement structurée par une représentation axiologique des personnages en présence, parmi lesquels le dénommé M. Bourdon endosse la fonction du « méchant », ce que prouve la définition que ce dernier donne à Gribouille de ce qu'est pour lui un magicien : celui qui a fait « serment de renoncer à la pitié et à cette sottise vertu qu'on appelle la probité¹⁵ ». Ce premier volet s'achève sur la fuite de l'enfant, contraint de plonger dans le ruisseau dont il descend « le courant à la nage¹⁶ », sous une « grande pluie d'averse » qui gonfle le débit du cours d'eau, jusqu'à ce qu'il soit guidé par une libellule, « une jolie demoiselle aux ailes bleues » (*ibid.*). Cette première partie a pour clausule la formule populaire « *Fin comme Gribouille, qui se jette dans l'eau par crainte de la pluie* » (p. 66), proférée par la fratrie du petit héros qui l'a vu passer, emporté par les flots.

La seconde partie, toujours marquée du sceau du merveilleux, met en place un espace contrasté, celui d'une île enchantée qui s'apparente fort à l'espace de l'utopie, île gouvernée par « la Reine des prés » (p. 74), qui accueille

11. Comme le remarque G. Lubin, *op cit.*, p. 555.

12. Qui devient : « Comment Gribouille se jeta dans la rivière par crainte de se mouiller. »

13. *Corr.*, t. IX, p. 556.

14. G. Sand, *Histoire du véritable Gribouille*, Paris, E. Blanchard, ancienne librairie Hetzel, 1851, p. 11. Nos références renverront désormais à cette édition.

15. *Ibid.*, p. 61.

16. *Ibid.*, p. 64.

Gribouille le temps d'une fête qui durera cent ans. Ce séjour fait office de simple transition puisque, une fois passé ce délai, le jeune garçon doit réintégrer le monde des hommes, désormais assujetti à M. Bourdon. Le récit s'apparente alors à une sorte d'épopée, toujours placée sous les auspices du merveilleux, car Gribouille doit combattre le Mal et convertir les hommes divisés à des valeurs qu'ils ont oubliées, grâce aux vertus des fleurs magiques qu'il emporte avec lui. Je reviendrai plus tard sur le dénouement très particulier de ce « petit conte », bien moins naïf qu'il n'en a l'air.

Les vignettes de Maurice Sand sont très révélatrices de l'évolution du récit et de sa polysémie. Elles donnent à voir les personnages, non sans humour, en usant des procédés de la caricature, au service d'une veine *a priori* comique. Mais Maurice excelle dans la mise en images des métamorphoses et de fort belles scènes ornent en outre le texte : celle de la rencontre avec M. Bourdon (p. 17), un gentilhomme doté d'une épée et d'une paire d'élytres ; celle de l'essaim d'abeilles qui commente les actions du jeune garçon laissé à lui-même (p. 24), de belles et fines jeunes femmes volantes créant des circonvolutions harmonieuses ; ou encore celles du bal entomologique (p. 30) où des « femmes parées et bariolées dansaient au son des instruments » (p. 29). Là, danseurs et danseuses aux têtes ornées d'antennes portent des vêtements à l'allure ouvertement ambivalente, la forme des robes aux étoffes rayées imitant l'abdomen des hyménoptères. L'ensemble de ces illustrations n'est pas sans rappeler la *manière* de Jean-Jacques Grandville, dont Sand admirait l'œuvre. Ce type d'image est commun aux deux volets du récit. Il faudrait encore ajouter la présence de vignettes orientalisantes, comme celle qui figure la riche demeure de M. Bourdon après son mariage (p. 51).

Mais des illustrations d'une autre nature interfèrent et introduisent une rupture, sensible dès la première partie, où elle se manifeste de façon fugitive, l'espace d'un rêve. Là, Gribouille endormi au pied d'un arbre imagine un combat meurtrier entre des armées d'insectes¹⁷ impitoyables. Ce qui frappe alors est, d'une part, la présence contrastée dans cet ensemble par ailleurs harmonieux de deux images apocalyptiques représentant, à perte de vue, des armées de fourmis (p. 56-57) et, d'autre part et surtout, une gravure très particulière, qui vaut comme *traduction* de la fable ici amorcée : il s'agit d'une image de guerre et de carnage, où figurent des soldats ivres surplombant deux corps nus, des cadavres étendus sur le sol dans ce qui ressemble à une mare de sang, celui d'une femme et celui d'un enfant, gravure en régime réaliste cette fois (p. 58).

Or la seconde partie du conte, si elle fait la part belle au merveilleux, avec nombre d'illustrations de l'île enchantée, de l'univers floral et de la cour de la reine des prés (p. 88), toujours à la manière de Grandville, développe dans un

17. Bourdons et frelons s'opposent aux abeilles, bientôt rejoints par des cohortes de fourmis ne songeant qu'à « tuer au hasard pour emporter et manger des cadavres » (p. 56).

second temps des scènes qui ne laissent plus place à la transposition fabuleuse. Il s'agit d'abord de la séquence où Gribouille enchaîné dans son cachot est maltraité par ses geôliers (p. 110). Si l'image est parlante, elle se charge d'un surcroît de sens quand on sait que Sand a pour habitude de représenter la violence « sous des formes le plus souvent archaïques » – comme la geôle ou le cachot¹⁸. On trouve aussi une gravure qui montre les exécutions ordonnées par le roi (p. 111 : corps pendus, brûlés, dépecés), ou encore une scène de champ de bataille (p. 120). Notons que la fable animalière ne disparaît pas pour autant : on peut voir Gribouille environné de prisonniers métamorphosés en lézards, en salamandres, en araignées et en rats dans son cachot (p. 114), ou encore le combat que livre l'armée des oiseaux de la reine des prés aux insectes insurgés (p. 116). La fable suit son cours, mais sa tonalité change, et cela est d'autant plus important que le conte ne fait sens et ne prend sa véritable ampleur qu'à la lumière de cette seconde partie, comme Sand le souligne elle-même dans une lettre qu'elle adresse à Hetzel le 20 mai 1850 :

Avez-vous lu la 2^{de} partie de *Gribouille* ? J'ai été contrariée que vous n'ayez lu que la moitié, parce que cette moitié ne va à rien en apparence, et la fin seule complète ma petite idée (p. 565).

Une poétique du détour

Revenons à *Gribouille*. Écrit à l'instigation d'Hetzel, le conte met en scène l'histoire d'un individu qui traverse les vicissitudes de l'Histoire et qui se voit confronté à l'effondrement des valeurs républicaines. La fuite de l'enfant dans la première partie s'explique par l'égoïsme et la cupidité de M. Bourdon, qui gouverne un royaume d'où s'absentent les valeurs socialistes : « tout le monde devenait méchant : les uns parce qu'ils étaient trop heureux, les autres parce qu'ils ne l'étaient pas assez » (p. 52). Dans un monde comme celui-ci, nulle solidarité n'est possible : « Gribouille avait le cœur triste sans savoir pourquoi et s'ennuyait de vivre toujours seul » (*ibid.*). Quant à M. Bourdon, il professe que ceux qui « font métier de servir, de protéger et d'aimer tout ce qui respire », c'est-à-dire qui expriment fraternité et charité, « sont des imbéciles qui [...] n'ont aucun pouvoir sur la terre » (p. 61), prenant ainsi le contrepied du pacte socialiste. Lorsque Gribouille choisit de s'enfuir pour rejoindre ces exilés, il opère un geste qui vise à conjurer le refoulement imposé aux écrivains après 48. Cette transposition de la réflexion politique dans la fable est confirmée par le choix des acteurs : l'animalisation ne se réalise pas de façon fortuite et la philosophie de M. Bourdon convoque un probable intertexte, l'apologue de Saint-Simon « Sur la querelle des abeilles et des frelons », où les

18. Voir sur ce point l'article de Claudine Grossir, « La geôle et le bûcher. Pour une histoire de la répression de la liberté de pensée », *Cahiers George Sand*, n° 37, *op. cit.*, p. 59.

frelons représentent la domination politique¹⁹. Les frelons sont du reste au service de M. Bourdon qui a pris soin d'expliquer à Gribouille : les abeilles « travaillent pour leur usage, vous disais-je : elles sont fort habiles, fort actives, fort riches et fort avares. Ceux-là [les frelons] ne travaillent pas si bien et ne savent pas faire le miel ; mais ils ont un grand talent, celui de savoir prendre » (p. 60). Le conte déporte habilement dans l'univers d'une fable naïve en apparence les actants d'un apologue politique, cette « Querelle » elle-même fondée sur un réseau d'images où « [le] miel représente l'argent, les abeilles sont des industriels et les frelons, les deux classes de nobles » non productifs²⁰.

On comprend mieux dès lors pourquoi dans son dialogue avec l'éditeur, George Sand affirme le sérieux de son conte : « Je serais d'avis que vous fissiez moins d'illustrations que dans vos autres contes ; le mien a un peu plus de fond, et pourra se contenter d'une moindre dépense²¹. » Cette « petite idée », ce « fond » sérieux, pourraient participer de la poétique du déplacement (par métaphorisation ou symbolisation, ou encore par transfert générique) que l'écrivain met en place après la rupture que constituent les événements sanglants de juin 1848 – rupture qui semble entraîner, répétons-le après bien d'autres, une « dépolitisation forcée de la littérature après 1850²² ». De fait, Damien Zanone puis Olivier Bara ont insisté chacun à leur façon sur la rupture poétique engendrée chez Sand par le retournement de l'Histoire. L'un comme l'autre prennent pour exemple majeur *Histoire de ma vie*, commencé sous les auspices d'une écriture républicaine, communautaire, « le discours quarante-huitard plénier, abondant, harmonieux » l'emportant sur la dimension autocentrée de l'autobiographie, à tel point que Damien Zanone peut parler pour les deux premiers chapitres du volume d'un « pacte quarante-huitard » qui fonde « la parole autobiographique » de l'ouvrage²³. Mais, explique-t-il, après juin 1848, l'œuvre est marquée par un passage, tant thématique que poétique, du *solidaire* au *solitaire*²⁴.

C'est pour cette raison que la seconde partie du conte se passe sur « une grande île déserte où il n'y avait que des arbres, de l'herbe et des fleurs qui brillaient au soleil et embaumaient l'air à vingt lieues à la ronde » (p. 69). L'enfant est accueilli avec bienveillance et générosité dans « L'île des fleurs », qui se présente dans un programme parfaitement utopique comme l'espace idéal de l'égalité : « Tous et toutes s'appelaient frères et sœurs et se chérissaient

19. Sur la querelle des abeilles et des frelons, ou sur la situation respective des producteurs et des consommateurs non producteurs [sans signature mais de Saint-Simon]. XI^e livraison du *Politique* d'avril 1819, in-8°, 62 p. [de 405 à 466].

20. Claude Henri de Saint-Simon, *La Parabole* suivi de *Sur la querelle des abeilles et des frelons*, éd. Pierre Musso, Paris, Éditions d'Ores et Déjà, 2012, p. 22.

21. *Corr.*, t. IX, p. 558.

22. Voir D. Oehler, *Le Spleen contre l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, « Critique de la politique », 1996 [1988], p. 19. Cité par O. Bara, art. cit., p. 147.

23. D. Zanone, « Le pacte solidaire (*Histoire de ma vie* de George Sand) », dans *1848, une révolution du discours*, dir. H. Millot et C. Saminadayar-Perrin, Saint-Etienne, « Lieux littéraires », 2001, vol. 4, p. 243-251.

24. Voir sur ce point D. Zanone, *ibid.*, p. 249 et O. Bara, art. cit., p. 144.

comme les enfants de la même mère » (p. 76). Mais c'est aussi pourquoi le séjour de Gribouille sur l'île est placé sous le signe du merveilleux – un merveilleux incompatible avec la réalité historique. L'enfant, on l'a dit, est initié à ces valeurs fondamentales pendant une fête de cent ans – durée de l'illusion féerique. À l'issue de ce séjour, il est confronté à un choix décisif : rester cent ans de plus dans l'île, loin de toute souffrance et de toute inquiétude ou retourner dans le monde, un monde de la discorde où « les hommes en sont venus à s'égorger les uns les autres », à « s'entre-nuire » et à « s'entre-dévorer » (p. 92), termes qui font écho à la *Correspondance*, où Sand déplore le 4 juillet 1848 « cet égorgement mutuel sous les plis du drapeau qui porte la formule sainte, *Fraternité*²⁵ ! » Il doit donc choisir entre l'idéal chimérique et l'engagement politique, entre le plaisir égotiste et l'action humaniste. À ce titre, on peut considérer *Gribouille* comme un retour sur la rupture de pacte à l'œuvre dans *Histoire de ma vie* puisque finalement, « contrairement au projet initial », l'autobiographie « sera énoncé[e] par Sand-individu plutôt que par Sand-humanité²⁶ ». Mais ce retour s'opère par le biais de la fiction et, qui plus est, de la fiction déréalisante.

À la même époque, on remarque d'autres contournements et transpositions du même ordre. Olivier Bara a montré combien le roman dialogué *Le Diable aux champs*, hautement fantaisiste et « composé à Nohant à la fin de l'été et au début de l'automne 1851²⁷ », « gagne en éloquence indirecte » ce qu'il perd « en allusions explicites » et comment les métaphores y constituent un discours oblique qui renoue avec les revendications de « solidarisme » et de « socialisme » d'avant 48²⁸. Or *Le Diable aux champs* mêle lui aussi personnels animal et humain : scarabées, grues ou araignées transmettent autant de langages de substitution. L'exemple des araignées en particulier est commun aux deux fictions. Celles du *Diable aux champs* tissent sans relâche la trame d'un langage défait par l'Histoire, qui s'obstine à renaître en prenant une forme nouvelle :

Travaillons pour qu'au jour naissant nos toiles nouvelles soient tendues. On a détruit aujourd'hui notre ouvrage, on a ruiné nos magasins et traîné nos filets précieux dans la boue. N'importe, n'importe ! une, deux, filons²⁹ !

Leur obstination et leur conviction ne sont pas encore de mise dans le conte de 1850. Elles ne font alors en effet que prendre part à un chant choral qui redouble le « chant de mort » de Gribouille emprisonné et condamné, « dans leur langue, en répandant des pleurs et en se frappant la tête contre les murs » (p. 114). Pleurer Gribouille, c'est pleurer tout espoir de libération de

25. *Corr., op. cit.*, t. XXV, p. 578.

26. D. Zanone, *ibid.*, p. 250.

27. O. Bara, art. cit., p. 155.

28. *Ibid.*, p. 157.

29. G. Sand, *Le Diable aux champs*, éd. J. Goldin, *Œuvres complètes* de George Sand, dir. B. Didier, Paris, Honoré Champion, 2009, sc. VII, p. 559.

l'oppresseur, à savoir l'« affreux roi des bourdons » qui les a jetées « dans ce cachot » et condamnées « à ces hideuses métamorphoses » (p. 115). L'utopie de L'île des Fleurs a donc pour contrepartie le versant plus réaliste du conte, déguisé par un ensemble de métaphores et par une judicieuse substitution des genres littéraires, et l'on est en droit de s'interroger sur l'issue du récit.

Gribouille a donc échoué à sauver l'humanité grâce au dictame enchanté qui lui avait été transmis par le Reine des prés : ces fleurs magiques dont le parfum apaise et adoucit les mœurs, ce qui peut être lu comme un signe que le code de l'idéal, efficace en régime utopique, ne fonctionne plus une fois transposé dans la réalité. En revanche, l'enfant peut sauver les hommes en se sacrifiant, et c'est là qu'intervient l'adage de la deuxième partie du conte. Gribouille en effet se précipite lui-même sur le bûcher car c'est la condition pour que le royaume de M. Bourdon soit vaincu³⁰. La Reine peut ainsi triompher du Mal et rétablir la paix : « embrassez-vous, aimez-vous, pardonnez-vous, et soyez heureux », conclut-elle (p. 121). Le sacrifice pour la communauté, qui est oubli des pulsions égotistes, est présenté comme un geste efficace en ce qu'il relègue le moi au second plan. Tout se passe comme si Sand renouait avec le pacte de solidarité évacué par l'Histoire. Car le sacrifice de Gribouille est valorisé sur le plan de la communauté. La violence de l'Histoire est dénoncée et le bûcher se transforme en mémorial, grâce à une métamorphose providentielle à la façon d'Ovide : un myosotis fleurit *in fine* au sommet du bûcher, « une belle fleur que l'on nomme *souvenez-vous de moi* » (p. 123). La fable ajoute que la reine des fées cueillit la fleur et l'emporta dans son île où Gribouille fut « alternativement pendant cent ans petite fleur bleue », « et pendant cent ans jeune et beau sylphe, dansant, chantant, riant, aimant et faisant fête à sa marraine » (p. 125). Le conte s'achève sur une vignette mythologique où une femme fleur devise avec un enfant doté d'ailes de papillon auprès d'un ruisseau (p. 125).

À ce stade, on peut s'interroger sur les fonctions de l'utopie contenue dans la fable. Il ne s'agit pas d'apaiser les esprits, de « détourner la vue et de distraire l'imagination, en se reportant vers un idéal de calme, d'innocence et de rêverie³¹ », comme le propose la notice rédigée en décembre 1851 pour *La Petite Fadette*. Car l'injonction liée à la fleur est liée à un acte d'une violence extrême, en réponse à « l'horreur profonde du sang versé³² ». La fable n'éradique donc pas cette violence et ne la tait pas ; mais elle la retourne : en se sacrifiant, Gribouille sublime ces pulsions de violence et fonde une unité

30. La présence du bûcher est d'autant plus significative qu'elle apparaît de façon ponctuelle dans l'œuvre de George Sand. Comme l'explique Claudine Grossir, « [il] fait date, constitue un événement historique, car il concerne des figures emblématiques de la lutte pour la liberté » qui « incarnent une résistance exemplaire à l'oppression dont les révolutionnaires français peuvent se revendiquer les héritiers », art. cit., p. 65.

31. G. Sand, *La Petite Fadette*, Paris, Gallimard, Folio, 2004, p. 34.

32. *Ibid.*, p. 33.

nouvelle. Tout se passe comme si l'utopie prolongeait la réflexion de George Sand sur son idéal social, la forme du conte rendant possible cette expression à un moment où tout discours explicite est interdit. Mais cette poétique obvie, qui installe l'utopie dans un nouvel espace formel et langagier, s'inscrit-elle vraiment dans l'avenir ? C'est ce que croit Gribouille (p. 93). Il semblerait plutôt qu'elle repense le passé sur un autre mode. L'utopie, si on peut le formuler ainsi, donne voix à la mémoire d'un passé (« Ne m'oubliez pas ») pensant idéalement le futur.