



**HAL**  
open science

## ”De l’éthique au politique : usages pédagogiques du rire dans les Contes d’une grand-mère”

Amélie Calderone

### ► To cite this version:

Amélie Calderone. ”De l’éthique au politique : usages pédagogiques du rire dans les Contes d’une grand-mère”. Olivier Bara; François Kerlouégan. George Sand comique, 323-334, UGA Éditions, 2020, 978-2377471829. halshs-02903041

**HAL Id: halshs-02903041**

**<https://shs.hal.science/halshs-02903041>**

Submitted on 20 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'éthique au politique :  
usages pédagogiques du rire dans les *Contes d'une grand-mère*

[version auteur]

Amélie Calderone  
CNRS-IHRIM

Entre 1873 et 1875, George Sand publie chez Michel Lévy ses deux volumes des *Contes d'une grand-mère* regroupant de courts récits qu'elle avait composés pour ses deux petites-filles, Aurore et Gabrielle. Les textes, issus de la veine du merveilleux, s'inscrivent dans la lignée multiséculaire de ces contes « pour les enfants » (*Corr.*, XXIII, 169) que la tradition veut « également propres à les amuser et à leur inspirer le goût de la vertu<sup>1</sup> ». Plaire et instruire : tel est le *leitmotiv* depuis longtemps revendiqué par les auteurs d'une production littéraire dédiée à la jeunesse qui entend bien mêler l'agréable à l'utile. La romancière elle-même, déclare à l'une de ses jeunes dédicataires qu'elle veut « [l']instruire un tout petit peu en [l']amusant le plus possible<sup>2</sup> ». L'« amusement » n'est certes pas réductible au comique ; néanmoins, en cette littérature, le rire – des personnages ou du lecteur – est a priori susceptible de trouver une place dès lors que Sand semble privilégier le plaisir. L'on pourrait même aller jusqu'à penser que c'est en vertu de cette place particulière accordée au rire que la romancière peut offrir ses contes pour enfants à un lectorat élargi. Ses textes se sont tous vus, en effet, prépubliés dans *Le Temps* ou la *Revue des Deux Mondes*, périodiques destinés à des adultes. Il s'agirait dès lors de faire le pari que le rire, au sein des contes sandiens, n'est pas le masque séduisant d'une entreprise didactique, mais qu'il joue un rôle éducatif fondamental.

Manifestation physique d'un état intérieur, le rire est polymorphe, en ce que l'ensemble des émotions ou des mécanismes qui le déclenchent s'avère varié. L'on rira tant aux dépens de quelqu'un – suite à une raillerie –, que sous l'emprise d'un sentiment de joie – moins volontairement provoqué par quelque saillie que vécu dans une situation particulière –, ou suite à un trait d'ironie complice sans volonté de nuire. Le maniement particulièrement habile de cette complexité par George Sand serait à l'origine d'œuvres capables de toucher un large public, mais peut-être aussi et surtout de le *former*.

L'observation des situations où l'on rit, dans les contes sandiens, met en lumière la valeur pédagogique à part entière que la romancière accorde à cet acte – ce dont ne bénéficient pas seulement les personnages. Protagonistes comme lecteurs apprennent en riant,

---

<sup>1</sup> Référence à un ouvrage au titre évocateur : *Lectures pour les enfans, ou Choix de petits contes, également propres à les amuser, et à leur inspirer le goût de la vertu*, Paris, Bureau de l'Ami des enfans, 1785.

<sup>2</sup> George Sand, *Contes d'une grand-mère*, Didier Béatrice (éd.), Paris, Flammarion, 2004, dédicace de *La Reine Coax* à Aurore Sand, p. 89. Nous renverrons désormais à cette édition en abrégant le titre *CGM*.

dévoilant ainsi l'une des fonctions du comique chez George Sand : former son public, constitué de jeunes *et* d'adultes. Le rire possède des enjeux éthiques cruciaux, en ce qu'il est non seulement un instrument de l'apprentissage d'un savoir sur le monde, mais aussi et surtout un outil de formation d'une pensée critique autonome. Aussi s'inscrit-il pleinement au sein du vaste projet politique sandien, destiné à l'ensemble de la société.

### *Éthique du rire*

Si le rire des contes sandiens est polymorphe, les termes auxquels ses apparitions sont associées font l'objet d'une utilisation précise, rigoureuse, et quasi systématique par George Sand. Au fil des textes, se dessine une hiérarchie des mécanismes voués à le déclencher, dont le bas serait occupé par la raillerie. Les protagonistes faisant preuve d'une ironie destinée à nuire ou se moquer ne sont généralement pas valorisés. Dirigée contre quelqu'un, la raillerie confine à la méchanceté<sup>3</sup>. Tel est le cas de Sylvain, dans *Le Chien et la Fleur sacrée*, dubitatif face à l'hypothèse de la réincarnation :

– Et vous, Sylvain, lui dit-il, vous souvenez-vous de ce que vous avez été avant d'être homme ?

Sylvain est un esprit railleur et sceptique.

– Monsieur, répondit-il sans se déconcerter, depuis que je suis homme, j'ai toujours été cocher : il est bien probable qu'avant d'être cocher, j'ai été cheval !

– Bien répondu ! S'écria-t-on.

Et Sylvain se retira aux applaudissements des joyeux convives. (CGM, 312)

La réponse de Sylvain est l'exemple même d'une démonstration d'esprit : elle vise à faire spectacle en ridiculisant son interlocuteur. Elle est pure manifestation du brio de la forme qui a pour effet de couper court au débat et de diviser la communauté : Sylvain se retire.

Aux antipodes de la raillerie, Sand érige la joie en valeur fondatrice. Rire du cœur, sentiment profond d'une plénitude agréable et éphémère, pur de toute volonté de nuire, la joie se vit et s'expérimente sans qu'un acte volontaire ait cherché à la déclencher<sup>4</sup>. Épiphanique, elle apparaît en certaines situations. Dans les contes sandiens, elle est l'apanage des héros amenés à renouer avec un être ou un objet surgi du passé. Tout se passe comme si elle naissait d'un retour à soi, d'une plénitude recouvrée, après une quête consécutive à une perte. Diane, la jeune héroïne orpheline du *Château de Pictordu*, éprouve ainsi de la joie aux moments-clefs de son histoire : lorsqu'elle « reconnaît » sa « bonne fée de là-bas » (CGM,

---

<sup>3</sup> « il y a une ironie sociale qui est faite de railleuse urbanité et dont la sanction est le rire, "brimade sociale" : c'est l'ironie des grands classiques de l'ironie, Socrate, Voltaire, et du dix-huitième siècle en général ». Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, « Champs », 1964, p. 130.

<sup>4</sup> « La joie indique la rencontre éblouie d'un *plus-d'être*. [...] La joie [selon Spinoza] est le passage d'un niveau d'être à un autre plus réel et plus dense qui reflue vers vous en vous donnant plus de force. [...] Le même Spinoza dit que *la joie et le rire sont en Dieu*. » Daniel Sibony, *Les Sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 192-193.

p. 50) (substitut maternel tout féérique qu'elle croit avoir rencontré au dit château) ; lorsqu'elle parvient à dessiner les traits de sa défunte mère<sup>5</sup> ; ou encore lorsque le docteur Féron, qui sera le guide du parcours initiatique de la jeune fille, lui propose de voir une miniature de celle-ci<sup>6</sup>. Clopinet, le jeune héros infirme des *Ailes de courage* s'épanouissant dans le monde des oiseaux, éprouve ce même sentiment de joie lorsqu'il retourne dans son nid tant aimé<sup>7</sup>, tandis que sa mère pense « mourir de joie » (CGM, 201) lorsqu'il revient après plusieurs mois d'absence. La joie est ainsi liée, dans les contes sandiens, au sentiment du retour, à des retrouvailles qui mettent fin à un état d'incomplétude et de désunion de l'être. Elle est débordement du cœur et de l'esprit, et n'émane pas nécessairement du corps. Car le rire, visible et bruyant, est chez Sand rarement valorisé.

Si le sourire est généralement positif en tant que signe de candeur et de bonté sincère<sup>8</sup>, le rire, appliqué à l'être humain<sup>9</sup>, est nettement plus problématique au sein de l'imaginaire sandien. Certes parfois signe de bonheur et de gaieté<sup>10</sup>, il est aussi la marque d'une simplicité d'esprit. Ainsi, la mère de Clopinet répond-elle par un rire lorsque son mari tente de la convaincre de laisser son fils « aller travailler dans les oiseaux » (CGM, 207-208) :

La mère Doucette eût préféré que l'enfant ne la quittât point du tout ; mais, quand son mari avait parlé en l'honorant d'un sourire, elle ne savait qu'approuver en riant de toute sa bouche, ce qui n'était pas peu de chose. D'ailleurs, elle tremblait toujours en pensant que Clopinet pouvait retourner dans ce pays d'Écosse, qu'elle croyait situé au bout du monde et où il n'avait jamais été. (CGM, 207-208)

C'est, en outre, en riant que la Catiche, vieille femme qui recueille un temps le petit Emmi dans *Le Chêne parlant*, parvient à se faire passer pour folle et imbécile afin de voler ses congénères. Lorsqu'un gendarme tente de la confondre, « vite elle s'était mise à rire et à grimacer en reprenant sa figure d'idiote » (CGM, 298). Mais le rire peut être pire encore qu'une manifestation d'idiotie : que l'on se rappelle les « éclats de rire convulsifs<sup>11</sup> » du cruel Nasias dans un conte sandien plus vaste, *Laura*, et l'on mesurera toute sa dimension potentiellement diabolique. Or, le diable est, étymologiquement, celui qui divise. Semeur de trouble, source de conflits, il empêche tout accès à la vérité<sup>12</sup>. À ce titre, il est celui grâce à

<sup>5</sup> « la nourrice qui l'observait la voyait devenir tantôt rouge et comme de joie en dessinant, tantôt pâle et comme découragée. » (CGM, 54)

<sup>6</sup> « En ce moment, Diane ne sentit que le désir de connaître les traits de sa mère. Elle remercia vivement le docteur et accepta son offre avec joie. » (CGM, 56)

<sup>7</sup> « il s'était fait une telle joie de retrouver son nid [...]. » (CGM, 215)

<sup>8</sup> « Emmi lui fit comprendre qu'il avait pour ce chêne une amitié fidèle, et [le bienveillant père Vincent] l'écouta en souriant, un peu étonné de son idée, mais porté à le croire et le comprendre. » (CGM, *Le Chêne parlant*, 302)

<sup>9</sup> Sand utilise abondamment la métaphore du rire s'agissant de la nature, elle est alors pleinement positive. Voir, par exemple, les roses « fraîches et riantes » dans *Ce que disent les fleurs* (CGM, 378).

<sup>10</sup> « Clopinet fut alors pris d'un si bon rire qu'il en tomba sur le dos en se tenant les flancs et tapant des pieds. » (CGM, *Les Ailes du courage*, 225)

<sup>11</sup> George Sand, *Laura, voyage dans le cristal*, édition de Marie-Cécile Levet, Paris, Honoré Champion, 2017. Le roman est composé en 1863. L'aventurier Nasias n'hésite pas à abandonner son équipage dans une situation où celui-ci ne pourra que périr. Aux reproches du héros, il rétorque avec mépris « en éclatant de rire » (p. 119). Son « rire convulsif » (p. 155) récurrent a ainsi tout d'un attribut diabolique inquiétant.

<sup>12</sup> Voir la contribution de Béatrice Didier au présent volume.

qui règnent en maîtres le faux et l'erreur. Aussi n'est-il pas surprenant de voir le rire devenir signe de mensonge et d'illusion. Nasias, d'ailleurs, comme le dénouement de *Laura* nous l'apprend, n'est lui-même qu'illusion (le protagoniste à l'inoubliable rire sardonique est le fruit des rêveries du héros). Ainsi, le rire de Puypercé, ce jeune fat vénal qui veut séduire la petite héroïne de *La Reine Coax* en vue de faire un mariage d'argent, annonce déjà son hypocrisie<sup>13</sup>, tandis que celui de La Catiche dénonce le simulacre de sa folie. Cette dernière, d'ailleurs, n'accède à la « joie<sup>14</sup> » (celle de revoir Clopinet), qu'une fois ses fautes rédimées par le père Vincent, mentor du petit héros<sup>15</sup> : tout se passe comme si ce sentiment, fondamental dans l'éthique sandienne, n'était accessible qu'aux cœurs purs et aux âmes innocentes.

Est-ce à dire qu'il n'est que de rire trompeur et maléfique au sein des contes de George Sand ? S'il dénonce le caractère contrefait de certains personnages, le rire est toutefois réversible et se révèle être un formidable instrument pédagogique. Appliqué par les jeunes héros à leurs croyances ou à eux-mêmes, il leur permet de franchir un pas vers l'âge adulte en se dégageant de leurs illusions, tandis que les jeunes lecteurs sont parallèlement conviés à s'instruire par le rire.

### *Le rire instructif, ou le dévoilement de la vérité*

Apte à dénoncer le faux, le rire est le moyen d'accéder au savoir et à la connaissance lorsqu'il s'agit de mettre fin aux chimères et aux mythes de l'enfance. Il recèle un pouvoir instructif et éducatif à part entière. Précisons que l'on entend par « instruction » ce qui relève de la transmission de savoirs, par opposition à l'« éducation », appartenant aux domaines moral et social – les deux termes pouvant s'inscrire au cœur de projets que l'on nommera « pédagogiques<sup>16</sup> ». Tel est typiquement le cas à la fin de *La Fée aux gros yeux* : alors que la jeune Elsie explique à son précepteur, monsieur Bat, nommé à propos, qu'il est une chauve-souris prête à dévorer sa microscopique fée de gouvernante, celui-ci lui fait une réponse bienveillante « en riant ». À la suite de quoi :

Quand Elsie eut bien dormi, elle trouva fort invraisemblable que M. Bat eût le pouvoir de devenir homme ou bête à volonté. À déjeuner, elle remarqua qu'il avalait avec délices des tranches de bœuf saignant, tandis que Miss Barbara ne prenait que du thé. Elle en conclut que

---

<sup>13</sup> « le colonel se tordit de rire. » (CGM, *La Reine Coax*, 101)

<sup>14</sup> « En reconnaissant Emmi elle eut une expression de joie. » (CGM, *Le Chêne parlant*, 307)

<sup>15</sup> La Catiche, que le jeune héros revoit paralytique, lui donne tout l'argent qu'elle a accumulé parce qu'il a « bon cœur ». Elle se repent de ses larcins : « Je pense à cette heure que j'aurais mieux fait de vivre autrement » (CGM, 307-308).

<sup>16</sup> George Sand a opéré cette distinction dans « Les idées d'un maître d'école », série d'articles publiés dans *Le Temps* les 16 janvier, et 6 et 7 février 1872. L'ensemble deviendra le chapitre XI d'*Impressions et Souvenirs*, Paris, Michel Lévy, 1873. Voir *Les Amis de George Sand*, n°35, octobre 2013, « George Sand et l'éducation », sous la dir. de Martine Watrelot.

le précepteur n'était pas homme à se régaler de *micros*, et que la gouvernante suivait un régime propre à entretenir ses vapeurs. (CGM, 428)

Le rire du précepteur a ménagé chez Elsie une distance vis-à-vis de ses propres croyances. Elle peut dès lors s'en délester. Il opère ainsi un transfert en douceur d'un système d'explication féérique du monde vers son appréhension purement factuelle, rationnelle et prosaïque. L'enfant accepte par son intermédiaire le monde réel, et franchit une étape de plus vers la maturité. *La Reine Coax* propose le même mouvement. Dès ses premières rêveries invraisemblables, Marguerite veut « demander à [s]a bonne mère de [lui] [...] raconter [le conte avec une grenouille fée], afin qu'[elle] puisse en rire avec elle » (CGM, 97). Tout se passe comme si Sand avait mis en abyme le fonctionnement de son texte, voué à faire rire ses lecteurs des féeries infantiles. Face à la révélation finale de la cupidité du jeune homme censé l'épouser (la jeune héroïne retrouve un début de lettre peu flatteur à son égard), Marguerite propose à sa grand-mère de « ri[re] de l'aventure » (CGM, 115-116). Les fantasmagories qu'elle pensait avoir vécues deviennent dès lors pour elle des métaphores, des « choses qui sont restées comme une leçon devant [s]es yeux » (CGM, 115-116). Elles sont désormais des illusions qui, appréhendées comme telles, offrent un formidable viatique éducatif pour agir sereinement et convenablement au sein de la réalité. Cependant, l'enfant doit y être prêt : le délicat docteur du *Château de Pictordu* décide fort à propos de ne point rire, lorsque Diane lui raconte ses « visions » et ses « enchantements ». Il le justifie explicitement : « On ne sait pas assez le tort que l'on fait aux enfants en se moquant de leurs inclinations, et le mal qu'on peut faire en refoulant leurs facultés. » Il ne se trompe pas, car « l'incertitude où il la laissa fut une joie pour [la jeune fille] » (CGM, 43). La vérité viendra en son temps.

Le rire, dans les contes sandiens, met en somme fin à une perception merveilleuse et une conception magique du monde propres à l'enfance, sans pour autant faire renoncer au sentiment émerveillé face à la magie du monde naturel – nécessaire pour tout adulte aux yeux de George Sand, comme elle en délivre la leçon dans *Laura*. Instructif, il relève du projet de vulgarisation scientifique qui est aussi au cœur des *Contes d'une grand-mère*<sup>17</sup>. Mais si Sand aime à jouer les « instructrices<sup>18</sup> », elle n'adopte pas pour autant la posture magistrale de dispensatrice d'un savoir univoque, certain et absolu. Ses textes adressés à ses petites-filles doivent former leur esprit critique, leur apprendre à penser : ils possèdent également une dimension éducative au sein de laquelle le rire a un rôle crucial à jouer.

### *Le rire éducatif, ou le doute cultivé*

---

<sup>17</sup> Voir Laurence Talairach-Vielmas, « “Savoir s'il y a des fées ou s'il n'y en a pas” : leçons de choses et savoirs naturalistes dans les *Contes d'une grand-mère* », *Les Amis de George Sand*, n°35, *op. cit.*, p. 87-111.

<sup>18</sup> George Sand a de nombreuses fois joué les institutrices au cours de sa vie, ce que rappelle avec force l'*incipit* du premier article des « Idées d'un maître d'école » : « Le maître d'école, c'est moi » (*Le Temps*, 16 janvier 1872). Voir Claudine Grossir, « Apprendre à lire et à écrire », *Les Amis de George Sand*, n° 35, *op. cit.*, p. 113-141, et Michèle Hecquet, « Sand institutrice : derniers temps », *ibid.*, p. 143-157.

Il n'est pas d'explication rationnelle pour tout : Sand admet des limites au savoir s'agissant du domaine de l'âme, dernier bastion à résister aux invasions de la science matérialiste alors florissante. Dès lors que l'auteure pénètre dans le champ de la croyance, elle se refuse au didactisme et aux affirmations péremptoires. Soucieuse d'apprendre à ses petits lecteurs à penser par eux-mêmes, elle cultive dans les contes s'attachant aux théories les plus ardues un parfait équilibre entre rire et sérieux afin de laisser le public libre de son appréciation. Dans *Le Chien et la Fleur sacrée*, conte tardif s'inspirant des croyances hindoues en la transmigration des âmes, la première partie est consacrée à un souvenir du narrateur : il évoque un dîner au cours duquel son voisin de campagne – monsieur Lechien –, sermonne avec le plus grand sérieux son chien trop gourmand en lui promettant que s'il continue « il se passera du temps avant qu'[il] ne cess[e] d'être chien » (CGM, 311). Et d'évoquer sa propre vie antérieure canine. Telle est la réaction de l'assemblée :

Nous crûmes d'abord que, faisant allusion à son nom, notre voisin avait voulu montrer simplement de l'esprit pour nous divertir ; mais son air grave et convaincu nous jeta dans la stupeur lorsqu'il nous demanda si nous n'avions aucun souvenir de nos existences antérieures. (CGM, 312)

L'intégralité de la première partie du conte repose sur cette disjonction entre des faits étonnants, aux apparences toutes comiques (le souvenir d'une vie de chien), qui pourraient facilement susciter la dérision et la moquerie – accueil que leur réserve le domestique Sylvain, cité plus haut –, et une manière de les narrer qui incite à les considérer avec plus de sérieux. Sand ménage la possibilité d'une telle dialectique dès son *incipit*, lorsqu'elle évoque ce Lechien « dont le nom prêtait souvent à rire » (CGM, 311). Souvent n'est pas toujours : dans cette infime différence se loge le refus du dogmatisme grâce auquel s'immisce le doute. L'univers des possibles de la pensée se déploie dès lors qu'est entrouverte la porte de l'incertitude.

George Sand cultive à dessein un équilibre parfait entre rire et sérieux dont les enjeux dépassent l'ambition double de l'*utile dulci* typique des productions s'adressant à la jeunesse. En jouant des contrastes, elle laisse son lecteur face à un choix : décider s'il y croit ou pas. Mis au service de l'exercice du doute, le rire devient un puissant instrument pédagogique, grâce auquel il ne s'agit plus seulement de dispenser un savoir, mais d'éduquer le destinataire à penser par lui-même et à se forger ses propres croyances une fois averti des possibilités s'offrant à lui. Et l'on notera que l'esprit railleur de Sylvain, en faisant le choix immédiat d'une interprétation univoquement comique, ne l'a pas seulement coupé du reste de la communauté, mais surtout privé de la formation d'esprit indispensable à l'avènement de tout être complet – individu et citoyen. La raillerie sans contrepartie pour la nuancer l'empêche d'accéder à une possible réalisation de lui-même grâce à l'autonomie de sa pensée.

Parce que le comique et le rire internes aux textes ne peuvent se concevoir sans leur effet sur les lecteurs, l'on comprend que les *Contes d'une grand-mère* aient pu séduire un lectorat plus large que le seul public enfantin : dégagés du didactisme typique des œuvres pédagogiques produites depuis l'Ancien Régime, les récits sandiens avaient d'autant plus de raisons de satisfaire les abonnés du *Temps* ou de la *Revue des Deux Mondes*, que l'écriture

comique de la romancière permettait de les faire rire en entretenant avec eux une belle connivence.

### *La conquête d'un public élargi*

Si George Sand condamne les railleurs, elle ne se prive pas de faire usage d'une ironie littéralement *innocente*<sup>19</sup> – non destinée à nuire –, plus abondante qu'on ne le croit dans ses contes. Elle est un outil pédagogique indispensable parce qu'elle possède deux vertus : former à la pensée critique<sup>20</sup> et toucher un large public. Du moins l'écrivaine parvient-elle à travailler ses textes pour qu'ils fassent comiquement sens à double détente. Ainsi en va-t-il, par exemple, dans *Le Marteau rouge*, conte sur la permanence de la matière au fil de ses modifications millénaires, retranscrivant l'histoire de l'humanité. Le rocher de cornaline, « héros » du conte, est amené, durant son parcours, à devenir des « plaques destinées à un fermoir de ceinture », finalement données à une petite fille :

Quand les fragments du marteau rouge furent taillés et montés, madame trouva la chose fort laide et la donna à sa petite nièce âgée de six ans qui en orna sa poupée. Mais ce bijou trop lourd et trop grand ne lui plut pas longtemps et elle imagina d'en faire de la soupe. Oui, vraiment, mes enfants, de la soupe pour les poupées. Vous savez mieux que moi que la soupe aux poupées se compose de choses très variées : des fleurs, des graines, des coquilles, des haricots blancs et rouges, tout est bon quand cela est cuit à point dans un petit vase de fer blanc sur un feu imaginaire. La petite nièce manquant de carottes pour son pot-au-feu, remarqua la belle couleur de la cornaline, et, à l'aide d'un fer à repasser, elle la broya en mille petits morceaux qui donnèrent très bonne mine à la soupe et que la poupée eût dû trouver succulente. (CGM, 392-393)

*Le Marteau rouge*, à l'instar de *Le Chien et la Fleur sacrée*, doit inculquer une théorie ardue. Sand parvient toutefois à instaurer une complicité avec ses lecteurs enfants, interpellés dans le texte, pris à parti sur le mode de l'oralité et invités à rire de pratiques ludiques dont la cocasserie leur est familière. Outre la nostalgie que pourra ressentir un lecteur plus âgé – qui, dans son enfance, n'a jamais fait de soupe avec les ingrédients les plus farfelus qui lui tombent sous la main ? –, la romancière joue du registre burlesque : le lectorat adulte sera particulièrement sensible à la comique déflagration que produit ce récit de déchéance du noble rocher devenu « carotte » dans un « pot-au-feu ». Car ces éléments ne sont pas choisis au hasard : ils sont à l'époque devenus des symboles de la médiocrité d'une bourgeoisie

---

<sup>19</sup> Voir la contribution d'Yvon Le Scanff au présent volume.

<sup>20</sup> « L'ironie remet sans cesse en question les prémisses soi-disant sacro-saintes ; par ses interrogations indiscrètes elle ruine toute définition, ravive inlassablement le problème en toute solution, dérange à tout moment la pontifiante pédanterie prête à s'installer dans une déduction satisfaite. L'ironie, c'est l'inquiétude et la vie inconfortable. » V. Jankélévitch, *L'Ironie, op. cit.*, p.182.



parvenue<sup>21</sup>. Nulle allusion politique toutefois ne se fait jour chez Sand : il s'agit seulement de divertir *aussi* le public du *Temps* grâce au traitement dégradé de la matière féerique des contes, amenée à déflation par un jeu de connivence prosaïque auquel les abonnés du quotidien seront particulièrement sensibles : les feuillets et la petite presse comique regorgent de ce type de références<sup>22</sup>. Le même mécanisme semble d'ailleurs avoir présidé au choix de certains titres, tels que *La Fée aux gros yeux* ou *Le Gnome aux huitres*, dans lesquels se côtoient et s'entrechoquent promesse d'enchantement et trivialité. Sand joue avec le matériau – le merveilleux – et la forme littéraire qu'elle a choisie – le conte : elle instaure vis-à-vis de ceux-ci une distance toute ironique dont seuls des destinataires aguerris, informés du contexte culturel et médiatique, forts d'une expérience de lecteur enfant et au fait des attendus eu égard à l'objet littéraire qu'ils fréquentent, pourront apprécier toute la saveur. Et George Sand favorise cette complicité en exploitant les potentialités qui lui sont offertes par le support de presse, comme le donne également à penser le portrait de la gouvernante d'Elsie dans *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.

Elsie [...] s'amusait de ses bizarreries et surtout de sa prétention à voir mieux que les autres, bien qu'elle eût pu gagner le grand prix de myopie au concours de la conscription. Elle ne se doutait pas de la présence des objets, à moins qu'elle ne les touchât avec son nez, qui par malheur était des plus courts. (CGM, 415)

Alors que le petit lecteur sera sensible à la vision personnelle et plaisante de la jeune protagoniste qui devient sa camarade fictive, le public plus âgé goûtera plus vraisemblablement l'allusion à la conscription, les hyperboles et l'esquisse finalement déformée de la gouvernante qui, entre ses yeux comparés à des « bouchons de carafe », sa propension à se cogner aux objets et son nez trop court, n'est pas sans évoquer les caricatures diffusées dans la petite presse comico-satirique. La publication dans *Le Temps* libère ainsi l'humour « adulte » du texte sandien qui déploie des effets nouveaux dans le grand quotidien d'information. Sand le sait parfaitement, elle qui confie à Charles Buloz que « [s]es contes ont leur place toute prête dans les feuillets du *Temps* » (*Corr.*, XXIV, 372). Il y a tout lieu de croire que la mise à l'écrit d'une matière (parfois) originellement orale se fait en fonction d'un futur canal de publication qu'elle distingue parfaitement de la *Revue des Deux Mondes*,

---

<sup>21</sup> Les « bourgeois » sont en effet des adorateurs du Pot-au-Feu dans *Le Château des cœurs* de Flaubert (Gustave Flaubert, *Le Château des cœurs*, Sixième tableau, *La République des Lettres*, 20 mars 1876, p. 108), et Champfleury et Albert Monnier ont donné le 27 septembre 1848 au théâtre des Funambules *La Reine des carottes*, « pantomime fantastique » à charge contre le « roi bourgeois » tout juste tombé qu'est Louis-Philippe. Le fameux plat incarnant la médiocrité est d'ailleurs employé en adjectif

<sup>22</sup> La rubrique « Tribunaux » du *Temps*, le 23 avril 1870, p. 3, en fournit une explication : « dans l'article intitulé : *Menu du pauvre*, [...] l'auteur joue sur le mot carotte comme plante légumineuse et comme emblème, dans le langage trivial, du moyen employé par certaines gens pour se faire remettre de l'argent [...] ».

à qui elle destine des contes dont la complexité les rend plus « sérieux<sup>23</sup> ». Grâce au journal, l'humour sandien rayonne, et la romancière parvient à toucher, avec succès, un cercle de lecteurs plus vaste que celui des seuls enfants, une « classe de lecteurs qui n'aborderont pas les autres ouvrages » (*Corr.*, XXIV, 194), également un lectorat socialement plus diversifié que dans une revue.

L'on comprend mieux, dès lors, le rapport paradoxal de George Sand à ce rire biface dont elle fait jouer l'un ou l'autre des indissociables et complémentaires visages : signe du faux, son revers est d'ouvrir la voie de la vérité ; manifestation de distance et de rupture, il permet néanmoins de souder la communauté. Faire rire un nombre élargi de lecteurs est le moyen de lutter contre l'exclusion et de fédérer un lectorat par delà les frontières générationnelles ou médiatiques<sup>24</sup>. À cet égard, le rire a une valeur politique : il permet l'apaisement des relations familiales et sociales dans un pays qui a traversé le siècle déchiré et traumatisé par des révolutions et les insurrections répétées – la dernière en date lorsqu'elle imprime ses contes a été la Commune.

Le comique sandien permet que les écrits pédagogiques – instructifs *et* éducatifs – de l'écrivaine touchent le plus grand nombre. Il participe à part entière du projet politico-social de la romancière visant, entre autres, à former de futurs citoyens que l'âge et/ou l'ignorance empêchent encore de jouer le rôle qu'ils doivent tenir dans le pays. Exploratrice de formes, Sand poursuit dans ses contes, différemment, ce même dessein qu'elle avait dans *l'Histoire du véritable Gribouille*, ce conte-apologue<sup>25</sup> délivrant une allégorie politique ardue à ses (jeunes ?) lecteurs, qui en son temps n'avait pas rencontré son public<sup>26</sup>. À cette aune se mesure le chemin parcouru par l'auteure, qui à la fin de sa vie enseigne moins la politique qu'elle n'œuvre au politique.

---

<sup>23</sup> « Mon cher enfant, je t'ai envoyé *Le Chêne parlant*. Je viens de finir un autre conte qui peut aller aussi et même mieux dans la revue, *Le Chien et la Fleur sacrée*. » (*Corr.*, XXIV, 371)

<sup>24</sup> « *Le rire du groupe est une secousse jouissante où se renouvelle un lien social*. » D. Sibony, *Les Sens du rire et de l'humour*, *op. cit.*, p. 112 (souligné dans le texte).

<sup>25</sup> Voir Pascale Auraix-Jonchière, « Voyage aux pays des fleurs : pensée politique et conte merveilleux dans l'œuvre de George Sand », *L'Ull critic*, n°20, 2016, « Peut-on voyager à son insu ? », p. 325-340.

<sup>26</sup> *L'Histoire du véritable Gribouille* est éditée chez Hetzel en 1851 dans la collection de la « Petite bibliothèque blanche, éducation et récréation ». Sand affirmera quinze ans plus tard : « J'ai fait autrefois *Gribouille*, un conte d'enfants pour Hetzel et ça ne lui a rien rapporté à cause de la signature à l'index. » (*Corr.*, XIX, 277) Outre la réputation sulfureuse de Sand, on peut penser que la seconde partie de ce long « conte », une allégorie politique complexe, avait de quoi décourager les jeunes lecteurs.

Index des noms de personnes :

Champfleury (pseudonyme de Jules François Félix Husson)

Flaubert, Gustave

Louis-Philippe

Monnier, Albert

Sand, Aurore

Sand, Gabrielle

Index des œuvres de Sand citées :

*Les Ailes de courage*

*Ce que disent les Fleurs*

*Le Château de Pictordu*

*Le Chêne parlant*

*Le Chien et la Fleur sacrée*

*Contes d'une grand-mère*

*La Fée aux Gros Yeux*

*La Fée Poussière*

*Le Géant Yéous*

*Le Gnôme des huitres*

*Histoire du véritable Gribouille*

*Laura, voyage dans le cristal*

*Le Marteau rouge*

*La Reine Coax*

Index des notions employées :

Comique

Connivence

Éducation

Instruction

Ironie

Joie

Pédagogie

Politique

Raillerie

Rire

Sourire