

[Extrait de *Folia Electronica Classica*, t. 23, janvier-juin 2012]

<<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/23/TM23.html>>

**« Histoire des bergeries », de Théocrite à George Sand :  
Variations autour du modèle pastoral**

par

**Laetitia Hanin**

Université Catholique de Louvain

<[laetitia.hanin@student.uclouvain.be](mailto:laetitia.hanin@student.uclouvain.be)>

**Sommaire :** *Dans un contexte où l'emprise du réalisme sur la littérature est grandissante, George Sand livre, de Jeanne à Nanon, une série de « romans champêtres » qui renouent avec la tradition pastorale. Celle-ci, issue de l'Antiquité, développée à l'âge classique et abandonnée après Florian, fournit à la romancière une série de motifs dont elle détourne la signification au profit d'une représentation qui problématise la paysannerie du XIXe siècle. Derrière ce geste tout à fait inattendu se dessine une reformulation du modèle pastoral.*

**Bruxelles, février 2012**

« Poésie bucolique », « roman rustique », « roman champêtre », « roman des paysans », « roman pastoral » ou simplement « pastorale » : les étiquettes ne manquent pas pour désigner les œuvres qui, de l'Antiquité à nos jours, traitent des bergers. Les romans de George Sand qu'on dit habituellement « champêtres », à la suite de l'auteur qui emploie l'expression en préface à *La Mare au diable*, ont aussi été désignés de toutes ces façons qui semblent se confondre. Cette instabilité témoigne d'un tâtonnement inquiet : à travers l'accumulation des épithètes semble se chercher la caution d'une référence antérieure. Laquelle et pourquoi ? On voudrait réfléchir ici à la dénomination de ces « romans champêtres » en les considérant comme situés en aval d'une longue tradition : comment un auteur français du XIXe siècle a-t-il pu mettre au point sa poétique dans la filiation d'un genre tombé en désuétude et surtout associé à l'Antiquité ? C'est sans doute dans cette confiance de l'« Avant-propos » de *François le Champi* que se mesure le mieux l'attrait de George Sand pour la pastorale : « l'art, ce grand flatteur, ce chercheur complaisant de consolations pour les gens trop heureux, a traversé une suite ininterrompue de *bergeries*. Et sous ce titre : *Histoire des bergeries*, j'ai souvent désiré de faire un livre d'érudition et de critique où j'aurais passé en revue tous ces différents rêves champêtres dont les hautes classes se sont nourries avec passion »<sup>1</sup>. Voyons donc quelle histoire des bergeries passées aurait pu retracer notre auteur, avant d'examiner la façon dont elle-même a prolongé cette histoire en publiant de nouveaux titres pour l'illustrer.

### **Aux origines du genre : la poésie bucolique grecque et latine**

D'après Ernst R. Curtius, c'est « avec Homère [que] commence la transfiguration du monde, de la terre et de l'homme »<sup>2</sup>. Il peint une nature idéale : accueillante, fertile, traversée de sources, habitée par des hommes et des dieux, imperméable au tragique. Les successeurs du poète grec intègrent ensuite à ce cadre deux nouveaux éléments : une situation, l'écriture de poèmes, et la profession de berger. Selon Bruno Snell, la première manifestation de la poésie bucolique serait à trouver dans un hymne choral de Stésichore datant de l'an 600 avant J.-C. Le poète grec y racontait un mythe divin fondé sur un conte champêtre, dont les faits se

<sup>1</sup> G. Sand, *François le Champi*, éd. A. Fermigier, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 48.

<sup>2</sup> CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, P.U.F., 1956, p. 228.

déroulent en Sicile : l'aventure de Daphnis, puni de cécité par les dieux pour avoir trompé sa nymphe. En développant la mise en scène esquissée par Homère et la complainte sur la mort de Daphnis, Théocrite devient « le véritable fondateur de la poésie pastorale ». Ernst R. Curtius énumère les caractéristiques de ce genre nouveau : le cadre (la Sicile, puis l'Arcadie), l'organisation sociale (une hiérarchie de figures campagnardes qui représente celle de la société), l'attachement à la nature et à l'amour.

Si les *Idylles* de Théocrite créent un genre, les *Bucoliques* de Virgile l'exaltent et transforment en mythe l'Arcadie évoquée. Après les Grecs, qui situent l'Arcadie en Grèce et en font un lieu « mélancolique, parfois sinistre, qui n'a rien d'un *locus amœnus* »<sup>3</sup>, après Théocrite qui, en la transportant en Sicile, opère un « décentrement définitif de l'Arcadie, qui ne sera plus jamais, dès l'invention de la poésie pastorale [...], en Arcadie »<sup>4</sup>, Virgile doit renoncer à la terre sicilienne désormais occupée par les Romains et peint une « lointaine et romantique Arcadie, qu'il n'a d'ailleurs jamais vue lui-même »<sup>5</sup>. Ce déplacement, que Françoise Lavocat qualifie de « métaphorique », fait de l'Arcadie de Virgile, dans les termes de Bruno Snell, une « patrie mentale ». Son décor est celui d'un *locus amœnus* que Virgile contribue à systématiser. Concrètement, il s'agit d'une « tranche de nature belle et ombragée ; son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau. À cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et les fleurs. Le comble sera atteint, si l'on y fait intervenir la brise »<sup>6</sup>.

La valeur mythique de l'œuvre de Virgile explique la diversité des interprétations dont elle a fait l'objet et, plus fondamentalement, son ambiguïté. Car chacune de ses composantes est analysable à la fois sur un plan métaphorique et littéral. Ainsi, l'Arcadie peut être le nom d'un milieu campagnard (pour Jean Hubaux<sup>7</sup>) ou celui d'une ascèse intérieure (pour Gianfranco Stroppini<sup>8</sup>). De cette conception dépendent celle de l'espace, lisible comme la terre natale de l'auteur (J. Hubaux) ou comme le reflet d'un état d'esprit (G. Stroppini), et celle des personnages, lisibles comme des bergers/paysans (J. Hubaux) ou comme des composantes de l'âme de Virgile (G. Stroppini). Cependant même une lecture poétique pose problème, à cause de la dualité entre chant et contexte. Les poèmes comprennent d'assez

<sup>3</sup> LAVOCAT Françoise, « Espaces arcadiques. Esquisse pour une hydrographie pastorale », in *Études littéraires*, vol. 34, n°1-2 (hiver 2002), p. 154.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>5</sup> SNELL Bruno, *La Découverte de l'esprit*, Combas, éd. de l'Éclat, 1994, p. 234.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>7</sup> HUBAUX Jean, *Le Réalisme dans les Bucoliques de Virgile*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1927.

<sup>8</sup> STROPPINI Gianfranco, *Amour et dualité dans les Bucoliques de Virgile*, Paris, Klincksieck, 1994.

nombreuses mentions du travail agricole et pastoral<sup>9</sup>, mais les seules activités du présent de la narration sont la discussion ou les joutes poétiques pendant que le troupeau est placé sous la garde d'un autre pâtre (« commence : nos chevreaux sont sous l'œil de Tityre », *Bucoliques*, p. 85) ou que le travail agricole est suspendu (« j'étais à protéger du froid mes frêles myrtes [...] j'ai préféré leurs jeux à mes devoirs », *Bucoliques*, p. 102). Il en va de même pour l'espace. Dans les chants, les lieux sont tantôt accueillants tantôt encombrés : « marais fangeux tout envahis de joncs » (*Bucoliques*, p. 55), « saintes fontaines » (*Bucoliques*, p. 55), « épais bois de hêtres » (*Bucoliques*, p. 59), « eau calme » (*Bucoliques*, p. 123), « monts » (*Bucoliques*, p. 57). À ne retenir que le contexte des joutes poétiques, on obtient un motif unique : le repos à l'ombre d'un arbre ou sur le gazon<sup>10</sup> – soit l'endroit que les poètes choisissent pour s'adonner au concours. Le contenu des chants est donc plus réaliste que la vie quotidienne des personnages. Cependant même celle-ci est marquée par la perte : associée au Mal par la nostalgie et l'annonce d'un temps nouveau (Buc. IV), perméable à la politique romaine (Buc. I), marquée par les disputes des bergers poètes (Buc. III), elle est l'envers (le point de départ) d'un Âge d'Or éphémère (et sélectif : réservé aux poètes) restreint à l'extase que procure le chant. Bref, les personnages virgiliens sont tout à la fois des bergers/paysans (par leur rusticité) et des métaphores (de l'âme de l'auteur, du poète, voire de tout homme).

### **Rencontre du modèle bucolique et du roman à l'âge classique : naissance de la pastorale**

Si l'on en croit Françoise Lavocat dans *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, essai qu'elle consacre à la reprise du modèle bucolique à la Renaissance<sup>11</sup>, la rencontre entre ces codes spécifiques constitués dans l'Antiquité et la forme romanesque aurait eu lieu à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, quand émerge un « mode pastoral » déjà initié par l'*Arcadia* (1502) du poète espagnol Sannazar. L'émergence progressive de ce mode pastoral s'accompagne de la dissolution du code bucolique et de l'introduction d'éléments

<sup>9</sup> Paysannes : « vois mes bœufs [...] librement paître » (*Bucoliques*, p. 51), « je puis bien greffer mes poiriers et mes vignes ! » (*Bucoliques*, p. 57), « le bétail à cette heure est à chercher le frais » (*Bucoliques*, p. 59), « les taureaux sous le joug ramènent les charrues » (*Bucoliques*, p. 63). Bergères : « je dois pousser au loin des chèvres » (*Bucoliques*, p. 51), « mais il faut à présent rentrer, compter les bêtes » (*Bucoliques*, p. 99). Toutes les références (désormais entre parenthèses dans le texte) sont tirées de l'édition suivante : Virgile, *Bucoliques. Géorgiques*, préf. F. Dupont, trad. P. Valéry et J. Delille, éd. bilingue, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

<sup>10</sup> Tityre est « à l'aise sous le hêtre » (Buc. I, p. 51), « assis dans l'herbe tendre » (Buc. III, p. 69), « pourquoi [...] ne pas s'asseoir ici, dans l'herbe, entre ces ormes ? » (Buc. V, p. 85), « Daphnis était assis sous un chêne sonore » (Buc. VII, p. 102), « près des buissons broutés par nos chèvres camuses » (Buc. X, p. 127).

<sup>11</sup> Ce paragraphe s'inspire de cette étude : *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998.

romanesques. Les premiers représentants en sont les romans pastoraux académiques où, pour la première fois, l'autoréférentialité est remplacée par la fiction – celle d'un mode de vie harmonieux qui fait écho aux communautés philosophiques de l'Antiquité. Le romanesque s'accroît encore au XVII<sup>e</sup> siècle quand, dans les romans pastoraux dits héroïques, l'éloge de la poésie est remplacé par celui du Prince, passage qui suppose une amplification de l'intrigue. Celle-ci est encore favorisée par l'introduction de l'amour, de l'argent et de la violence, éléments qui scellent l'anéantissement du cadre pastoral. S'instaure alors un rapport problématique entre l'Arcadie et l'univers historique, qui conduit le roman pastoral héroïque à une impasse. *L'Astrée* (1607-1628) est la première à en émerger, grâce à « un éloge ambigu de l'exil et du refus »<sup>12</sup> : l'anéantissement de l'Arcadie est différé par l'intrigue romanesque.

Celle-ci s'articule essentiellement autour d'une représentation et d'une réflexion sur l'amour. Les trois principaux couples d'amants (Astrée et Céladon, Diane et Silvandre, Phillis et Lycidas) sont confrontés au drame de l'impossibilité de prouver et de reconnaître la sincérité du cœur<sup>13</sup> à cause du dysfonctionnement de la Fontaine de la Vérité d'Amour. La souffrance qui en résulte donne naissance à de longs développements sur l'amour et ses enjeux, à tel point que *L'Astrée* devient, selon l'heureuse expression de Michel Zeraffa, un « roman de l'amour et non roman d'amour »<sup>14</sup>. Le repos fait donc encore l'objet d'une quête, mais il est désormais remis en question par le conflit entre valeurs pastorales et valeurs chevaleresques : le choix du repos est cause de la tyrannie d'Amour et donc du désintérêt des personnages pour leur patrie. Cependant les bergers finissent par se convertir en chevaliers. Perméable au romanesque, le Forez l'est donc aussi à l'histoire – mais seulement partiellement. Les bergers vivent dans un milieu de liberté sociale tout-à-fait exempt de contraintes matérielles. L'activité pastorale se résume à la recherche d'un endroit propice au rassemblement des brebis, c'est-à-dire au seul contexte des joutes poétiques des *Bucoliques*. Le roman n'est guère riche en *realia* : la houlette est le principal attribut des bergers et on ne sait rien de leur alimentation ni de leurs vêtements, si ce n'est que les bergères portent une robe et des rubans et les bergers une « saie » (qui est le vêtement *militaire* des Romains et des Gaulois). Pourtant, l'habillement des nymphes est précisément décrit. C'est que les bergers sont encore représentatifs de l'homme et que, en outre, l'« héroïsme pastoral » apparaît comme une aporie – dont hérite le siècle suivant.

<sup>12</sup> LAVOCAT Françoise, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, op. cit., p. 309.

<sup>13</sup> Ce drame a été rattaché à la crise générale du signe à l'époque baroque. Cf. la lecture linguistique de Tony Gheeraert dans « L'Éden oublié : le brouillage des signes dans *L'Astrée* », in *Études Épistémè*, n°4, 2003.

<sup>14</sup> ZERAFFA Michel, « L'amour comme espace de discours », in *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 67, 1983, p. 594.

En effet, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la pastorale connaît un passage à vide, avant de recevoir un souffle nouveau sous l'impulsion d'auteurs comme Gessner, Rousseau et surtout Florian qui, avec *Estelle* (1788), introduit un certain réalisme dans la pastorale. Certes, l'ouverture de ce roman présente encore, dans un emboîtement semblable à celui de *L'Astrée*, le vallon clos de Beau-Rivage comme la perfection de l'Occitanie. La société qui l'habite est « un peuple spirituel et sensible, laborieux et enjoué, [qui] échappe aux besoins par le travail, et aux vices par la gaieté »<sup>15</sup>. Les bergers se convertissent encore en chevaliers, mais il n'y a plus de personnages mythologiques et les valeurs chevaleresques et pastorales finissent par concorder dans l'intérêt que porte Gaston de Foix à Estelle et Némorin. L'enjeu de l'œuvre est toujours « un amour sans espérance » (*Estelle*, p. 272) ; cependant le sage Rémistan<sup>16</sup>, successeur de l'Adamas de *L'Astrée*, apprend à Némorin que l'amour n'est que l'un des maux de l'homme : « mon fils, lui répond le vieillard, sois sûr qu'aucun mortel sur la terre ne jouit de ce bonheur parfait » (*Estelle*, p. 214), et l'éloge de l'amitié et de la famille, valeurs bourgeoises, fait ici son apparition. Plus encore, les bergers ne discutent plus de la théorie de l'amour : ils se contentent d'exprimer leurs sentiments et d'y chercher des solutions.

L'œuvre montre un souci nouveau de représentation des réalités à travers une préoccupation ethnographique lisible dans les scènes de la tonte des moutons et du départ vers les pâturages. Toutefois, ces deux endroits descriptifs mis à part, les activités pastorales servent encore de décor. Elles se résument à la mention ponctuelle du troupeau, et les bergers travaillent peu : on les trouve souvent couchés à l'ombre d'un arbre, en train de converser avec ami(e) ou amant(e)<sup>17</sup> ou de chanter leurs sentiments. Car ils sont cultivés et savent faire des vers : la poésie se mêle encore à la prose, mais Florian prend la peine de justifier certains de ces chants par les nécessités de l'intrigue. Il semble aussi avoir pris conscience de l'artificialité de la langue de ses personnages puisque l'une des chansons d'Estelle est traduite, en note, « dans la langue que parlait cette bergère » (*Estelle*, p. 261), c'est-à-dire dans un patois incompréhensible proche de l'ancien français. Quant aux informations sur l'habitat, les vêtements et l'alimentation des bergers, elles ne sont guère plus nombreuses que dans *L'Astrée*. En fait, ici encore, les chevaliers sont nettement plus décrits que les bergers.

<sup>15</sup> J.-P. Claris de Florian, *Œuvres de Florian*, t. 1 : *Galatée-Estelle*, Chez Ménard, Paris, 1838, p. 177. Toutes les références (désormais entre parenthèses dans le texte) proviennent de cette édition.

<sup>16</sup> Rémistan est l'image de la désillusion ; il incarne l'envers du décor idyllique de la vie pastorale.

<sup>17</sup> Entre autres occurrences : « il se coucha sous un olivier [...] se mit à chanter ses paroles » (*Estelle*, p. 192) ; « couché sur l'herbe, accompagnait avec sa flûte les linotes » (*Estelle*, p. 211) ; il « se couche au pied d'un mûrier » (*Estelle*, p. 264) ; « pressés de s'apprendre leurs peines, ils vont s'asseoir contre une haie de troëne » (*Estelle*, p. 266) ; « j'allai me rasseoir au pied du saule, où je chantai ces paroles » (*Estelle*, p. 272).

Avec Alain Niderst<sup>18</sup>, Paul Vernois s'accorde pour dire qu'« après *Estelle* [...], la Pastorale purement irréaliste, indifférente aux scènes de la vie champêtre, était définitivement abandonnée »<sup>19</sup>. En fait, plus largement, ce sont les fictions pastorales elles-mêmes qui tendent à disparaître : comme l'affirme Restif de la Bretonne, à la fin du siècle « les paysans n'ont pas d'écrivains »<sup>20</sup>.

### Une reformulation au XIXe siècle : le roman pastoral selon George Sand

Le désintérêt pour le paysan comme objet de représentation romanesque est encore largement partagé jusqu'aux années 1840. Balzac alors, dans son souci de produire un tableau entier de la France sortie de la Révolution, s'intéresse à eux, dans une seule œuvre d'ailleurs inachevée et qui ne renoue pas le moins du monde avec le modèle pastoral (*Les Paysans*, dont la première partie paraît en 1844 et la totalité, posthume, en 1855). C'est à George Sand que revient l'héritage de la tradition issue de l'Antiquité et léguée par Florian. Le thème paysan et plus largement le monde rural, aperçus dès son deuxième roman (*Valentine*, 1832), deviennent l'objet privilégié de plusieurs de ses œuvres postérieures : *Jeanne* (1844), *Le Meunier d'Angibault* (1845), *La Mare au diable* (1846), *La Petite Fadette* (1848), *François le Champi* (1850), *Les Maîtres Sonneurs* (1853) et *Nanon* (1872).<sup>21</sup> Comment se fait la filiation de ces romans vis-à-vis des modèles reçus ? Deux aspects de la représentation romanesque permettent de s'en faire une idée : d'une part la figuration de l'espace et du temps, d'autre part le traitement des personnages.

#### *De l'espace et du temps*

Étudiant la possibilité d'appliquer la notion de réalisme à l'œuvre de Sand dans son essai *George Sand écrivain*. « *Un grand fleuve d'Amérique* », Béatrice Didier se fait l'écho d'un constat : « on n'a pas manqué de faire valoir que, si les romans paysans de George Sand sont

<sup>18</sup> « La distance avec le réel semble s'atténuer ». Cf. NIDERST Alain, « La pastorale au XVIIIe siècle : théorie et pratique », in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n° 39, 1987, p. 106.

<sup>19</sup> VERNOIS Paul, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz. Ses tendances et son évolution (1860-1925)*, Paris, Nizet, 1962, p. 25.

<sup>20</sup> Cité par Paul Vernois, *Ibid.*, p. 25.

<sup>21</sup> Notre propos s'appuiera surtout sur quatre d'entre eux : *Jeanne*, éd. P. Laforgue, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2006 ; *La Petite Fadette*, éd. M. Reid, Paris, Gallimard, « Folio », 2004 ; *François le Champi*, éd. A. Fermigier, Paris, Gallimard, « Folio », 2005 ; *Les Maîtres Sonneurs*, éd. M.-C. Bancquart, Paris, Gallimard, « Folio », 1979. Toutes les références (désormais entre parenthèses dans le texte sous la forme PF, FC ou MS suivi du numéro de page) renvoient à ces éditions.

très précisément situés dans l'espace, ils le sont très vaguement dans le temps »<sup>22</sup>. Alors qu'elle-même reprend l'observation à son compte en nuanciant la seconde partie (elle souligne la contestation des structures familiales à l'œuvre dans ces romans), il nous semble que l'on peut totalement inverser le constat.

Certes, les romans dont nous parlons sont géographiquement situés : dans le Limousin pour *Jeanne*, dans le Berry pour les autres (avec extension vers le Bourbonnais dans le cas des *Maîtres Sonneurs*) et un ensemble de toponymes et d'hydronymes attestés incite à cartographier les lieux de l'action. Cependant la romancière réorganise l'espace, transforme certains noms et en efface d'autres. À propos du moulin du Cormouer, André Fermigier note : « on n'a trouvé trace de ce moulin sur aucune carte ou pièce d'archives »<sup>23</sup>. Et la rivière sur laquelle se trouve le moulin n'est jamais nommée. La même incertitude se retrouve pour *La Petite Fadette* : la Cosse, où se trouve la maison du Père Barbeau, n'est pas précisément situable ; on trouve aux alentours de Nohant « plusieurs endroits portant ce nom »<sup>24</sup>. En choisissant ce toponyme en quelque sorte polysémique, Sand semble avoir voulu dérouter ses lecteurs. D'autant plus que « La Priche », autre lieu clé de l'action, a lui été déformé : Martine Reid remarque que « le toponyme n'existe que sous la forme de "Priche", hameau à quelques kilomètres au sud de Nohant. Dans le manuscrit, George Sand avait d'abord indiqué La Pringne, déformant ainsi le toponyme de La Preugne, non loin de Nohant »<sup>25</sup>. À nouveau, l'Indre, qui joue un grand rôle dans l'intrigue, n'est pas qualifiée comme telle (seul apparaît le « gué des Roulettes »). La manipulation de cette Vallée Noire jamais nommée contribue à créer un non-lieu campagnard qui, en tant que cadre d'une histoire, est substituable, non pas par n'importe quel autre, mais par un autre lieu rural. C'est en tout cas ce que suggère cette affirmation de *Promenade dans le Berry* : « mon sujet [...] est de faire ressortir une sorte de type général, lequel résume, je crois, assez bien le caractère de l'ensemble. Ce résumé de la couleur essentielle du Berry, je le prends [...] dans l'ensemble de vallons et de plaines que j'appelle la Vallée Noire »<sup>26</sup>. Si la centralité du Forez de *L'Astrée* est gage de son

<sup>22</sup> DIDIER Béatrice, « George Sand écrivain réaliste ? », in *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, Paris, P.U.F., 1998, p. 779.

<sup>23</sup> André Fermigier, « Notes » de *François le Champi*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>24</sup> Martine Reid, « Notes » de *La Petite Fadette*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>26</sup> G. Sand, *Promenade dans le Berry. Mœurs, coutumes, légendes*, éd. G. Lubin, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 29. Damien Zanone a montré, dans sa « Présentation » de *Valentine*, que c'est dans l'ouverture de ce roman que Sand « investit littérairement, invente et nomme » pour la première fois cet espace dans son écriture. Cf. G. Sand, *Œuvres complètes 1832*, B. Didier dir., Paris, Honoré Champion, 2008, p. 405.



exceptionnalité, celle du Berry (« le plus central de la France »<sup>27</sup>) serait gage de sa représentativité.

D'autant plus que la topographie n'est guère dense et serait, elle aussi, partiellement imaginée<sup>28</sup>. Seuls *Jeanne* et *Les Maîtres Sonneurs* comportent une description d'ensemble, toutefois prise dans le regard d'un personnage : le point de vue de la montagne de Toull est celui de Guillaume ; la découverte du Bourbonnais est médiée par l'étonnement de Tiennet. Quand il y a descriptions de paysages, elles sont ambivalentes. La plate-forme de la montagne de Toull où est juché Guillaume présente deux versants : « du côté de la Creuse, un seul arbre, protégé par l'église de Toull, a grandi en dépit des vents, infatigables balayeurs des bruyères et des monts chauves de la Marche ; *mais* du côté de la Voëse, tout prend un aspect plus riant » (*Jeanne*, 67). On retrouve la nuance dans la description d'Aigurande, où François se loue : « le terrain y est pourtant plus cabossé. Les rocs y percent et les rivières y ravinent fort. *Mais* c'est joli et plaisant *tout de même* » (*FC*, 149). Pour le reste, le paysage se limite à la mention des chemins creux, ces traînes dont parle Sand dans *Promenade dans le Berry*. Bref, plus qu'un *locus amœnus*, le Berry est le lieu d'un enfoncement du lecteur – et des personnages. Enfoncement dans l'imaginaire<sup>29</sup>, certes, mais sans doute cet embourbement est-il aussi, dans les « romans champêtres », une perte à soi (que conforte l'absence de point de vue surplombant).

Lorsque les personnages quittent leur village pour la ville, le narrateur ne les suit pas. C'est ainsi que les voyages de Marsillat à son étude, d'Arthur en Angleterre et de Guillaume en Italie ne sont qu'évoqués dans *Jeanne*, de même que l'exil de Fadette à Château-Meillant. Le cadre fonctionne donc comme un lieu clos duquel les héros ne s'éloignent jamais pour longtemps. Certes, l'isolement de la région se double d'un archaïsme des coutumes (le Berry échappe à l'industrialisation) mais il est authentique : Sand note « ses tendances stationnaires, l'antiquité de ses habitudes et la conservation de son vieux langage »<sup>30</sup>. Et puis cette clôture n'est plus, comme celle du Forez ou de Massanne, factice (matérielle : les montagnes). Le Berry est « le point le plus reculé de la province »<sup>31</sup> et les routes qui y mènent sont

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>28</sup> Martine Reid note qu'« à la topographie réelle, elle [Sand] mêlera volontiers des lieux de son invention ». Cf. REID Martine, « Le Berry de George Sand », in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. LIX, Pise, Picini, 2006, p. 329.

<sup>29</sup> C'est ce que montre bien Damien Zanone à propos de *Valentine*. Cf. G. Sand, *Œuvres complètes 1832*, *op. cit.*, pp. 403-425.

<sup>30</sup> G. Sand, *Promenade dans le Berry*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 29.

mauvaises<sup>32</sup>. C'est ce qui apparaît au début de *François le Champi* : « il n'y a pas de route bien achalandée de passants de ce côté-là, et on n'y rencontre que des gens de l'endroit » (FC, 57). Enfin, l'isolement est dû aussi à la sédentarité du paysan : « le meunier peut connaître le pays à une lieue à la ronde, mais sa femme et ses enfants n'ont certes jamais voyagé que dans le rayon d'un kilomètre autour de leur demeure »<sup>33</sup>. Florian l'avait déjà constaté en son temps, lui qui affirmait que « tout doit se toucher dans la pastorale. Les bergers ne communiquent qu'avec leurs proches voisins. Ils ne quittent guère leur vallon »<sup>34</sup>. Cependant Sand transforme le souci de vraisemblance de Florian (encore que dans *Estelle* la clôture soit encore gage de la perfection des habitants) en un défaut des paysans berrichons : l'hermétisme du lieu métaphorise la fermeture d'esprit des personnages. Le lien apparaît dans une critique d'Huriel à Tiennet : « le Berrichon, je le sais, est une pierre qui roule d'un sillon sur l'autre [...] il n'a point de curiosité » (MS, 140).

À tout prendre, le temps se révèle un cadre dont la représentation, soumise à plus de contraintes que celle de l'espace, laisse moins de liberté au lecteur dans la manière de l'interpréter. *Jeanne* et *Les Maîtres Sonneurs* s'ouvrent sur une date : l'action du premier a lieu au début du XIXe siècle (en 1816 pour le Prologue, puis de 1820 à 1821), celle du second à la fin du XVIIIe siècle (de 1770 à 1778). *François le Champi* et *La Petite Fadette* ne comprennent aucune date, mais les éléments socio-économiques constituent autant d'indices temporels. Contrairement aux apparences, les « romans champêtres » agitent, de manière explicite ou allusive, certaines des questions prégnantes dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Le problème majeur est sans nul doute celui de l'inégalité sociale. Il apparaît très nettement dans *Jeanne* par la distinction entre d'un côté les nobles (Madame de Boussac, Marie, Guillaume, Madame de Charmois, Elvire et sir Arthur) et les bourgeois (Marsillat), de l'autre les paysans (dont Jeanne, Claudie, Cadet, Gothe et Raguet) ; mais aussi par la rivalité entre l'aristocrate déchu (Guillaume) et le bourgeois arriviste Marsillat. Dans les romans postérieurs, seule la classe paysanne est représentée. Cependant l'inégalité sociale transperce derrière les disparités économiques : dans chaque roman, certains personnages vivent dans la précarité. La situation de la Zabelle est celle d'un dépouillement matériel presque total : « elle

<sup>32</sup> Sand insiste sur cette idée dans *Promenade dans le Berry* : « aucune ligne de grande communication ne traverse nos hameaux et nos villes, et ne les met en rapport avec des gens d'un peu loin » (p. 29).

<sup>33</sup> G. Sand, *Œuvres complètes. Le Secrétaire intime ; Mattéa ; La Vallée Noire*, Paris, Calmann-Lévy, 1884, p. 287.

<sup>34</sup> J.-P. Claris de Florian, *Œuvres de Florian, op. cit.*, p. 169.

ne vivait pas d'autre chose que d'un petit lot de brebiage et d'une douzaine de poules » (*FC*, 62) ; au point que sa survie n'est même pas assurée. Lorsqu'elle arrive au Cormouer, elle occupe à crédit la dépendance des Blanchet, dont elle est incapable de payer le loyer. Dans une lettre de décembre 1848, Sand écrit à son amie Pauline Viardot : « les paysans, sauf qu'ils mangent, sont très malheureux. Ils n'ont plus d'épargne, ils ne trouvent plus à emprunter, ils n'ont pas de quoi se vêtir, pas de quoi réparer leur petite maison »<sup>35</sup>. La situation de la Zabelle n'est pas exceptionnelle ; la narration s'emploie à généraliser son cas : elle n'est pas la seule à recevoir de l'aide de Madeleine et son « histoire » « ressemblait à celle de tous les malheureux » (*FC*, 63). Elle ressemble, par exemple, à celle de la mère Lamouche qui, dans *Les Maîtres Sonneurs*, doit se contenter de « la plus petite moitié » de la maison du père Brulet, qu'elle paye en services, ou à celle de Jeanne et de Tula, qui habitent une « pauvre mesure, couverte de mousse et de plantes vagabondes » (*Jeanne*, 78). Les propos de Léonard et Guite systématisent la relation entre pauvreté et paysannerie : « – faut donc mourir pauvre comme on a vécu ? – nous ne serons pas les premiers, allez [...] » (*Jeanne*, 72).

Face aux aléas météorologiques, mêmes les personnages les plus aisés sont inquiétés. Par deux fois, les désastres des récoltes ont des effets néfastes dans *François le Champi* : Madeleine se fait tancer pour ses charités « une année où les blés avaient grêlé et où la rivière, en débordant, avait gâté les foins » (*FC*, 67), ce qui fait que l'on parle de « la cherté du blé » (*FC*, 69) ; et c'est encore une mauvaise année qui décide la Zabelle à se débarrasser de François. Dans *La Petite Fadette*, les mauvaises conditions climatiques sont à l'origine de la séparation des deux bessons. Le fait a valeur d'illustration historique : Béatrice Didier rappelle que « dans ces dernières années du règne de Louis-Philippe sévit une crise économique amorcée par la maladie de la pomme de terre et des récoltes catastrophiques »<sup>36</sup>.

La pauvreté paysanne se manifeste aussi à travers le motif du champi car, comme l'affirme Madeleine, « c'est la faute aux riches [...] s'il y a des gens assez malheureux pour ne pouvoir pas élever leurs enfants eux-mêmes » (*FC*, 100). Le sujet revient en sourdine dans *La Petite Fadette* à travers l'inquiétude du père Barbeau face à l'arrivée d'une nouvelle bouche à nourrir, ou encore dans *Les Maîtres Sonneurs* à travers l'énigme-Charlot. C'est que, comme le note Claude Tricotel, « il s'agit, au XIXe siècle, d'un fait social évident »<sup>37</sup>. George

<sup>35</sup> G. Sand, *Lettres d'une vie*, éd. Th. Bodin, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 596.

<sup>36</sup> DIDIER Béatrice, « George Sand écrivain réaliste ? », *op. cit.*, p. 763.

<sup>37</sup> TRICOTEL Claude, « George Sand et les champis », in *George Sand et son temps*, Hommage à Annarosa Poli, textes rec. par Elio Mosele, vol. II, Vérone, Centre interuniversitaire de recherche sur le voyage en Italie, 1993, p. 541.

Sand elle-même, dans sa « Notice », entérine le fait par l'évocation d'une expérience personnelle : « j'ai fait élever plusieurs champis des deux sexes » (*FC*, 39).

On le voit : le Berry des romans sandiens se fait l'écho des questions sociales et économiques de la seconde moitié du XIXe siècle. Ces éléments n'apparaissent plus, comme dans les pastorales antérieures, à travers les histoires intercalées racontées par des étrangers ; histoire et Berry sont fondus l'un dans l'autre, effaçant au passage la frontière entre monde réel et espace de fiction. On ne peut donc plus parler d'une « Arcadie » ; d'ailleurs les personnages sont dépourvus de toute portée représentative.

### *Des « héros pastoraux » ?*

Les protagonistes des romans de Sand dont il est question ici sont avant tout des paysans. Leur vie quotidienne est prise dans le travail campagnard : les femmes ont un petit troupeau qu'elles mènent au pâturage ou au communal, en plus des travaux domestiques (elles filent et cousent) ; les hommes sont d'abord piqueurs de bœufs avant de passer laboureurs, quand ils ne sont pas meuniers. Comme dans les *Bucoliques*, *L'Astrée* et *l'Estelle*, le travail sert de contexte aux discussions (les héroïnes ont souvent une quenouille/un fuseau à la main ou une chèvre sous leur garde) et les descriptions sont rares (on note la scène des « fauchailles » dans *Jeanne*). Cependant ces mentions sont faites dans le présent de la narration et non plus à travers le chant ou le souvenir, et l'absence de description s'explique par le fait que Sand prend soin de situer les principaux événements lors des jours de fête ou de repos<sup>38</sup>. Et puis le travail ne sert plus seulement le pittoresque : il est pris dans la logique mercantile du bénéfice (Madeleine file pour aider la Zabelle à payer son loyer, la Mariton s'engage au *Bœuf couronné* pour assurer l'avenir de son fils) et dans celle, physique, de la souffrance : la harangue du narrateur de *François le Champi* présente le travail du paysan sous un jour très noir<sup>39</sup> ; le surmenage de Madeleine suscite l'angoisse de François ; le « colon » du père Caillaud « n'est malade que de fatigue et de trop grand courage » (*PF*, 191). Le travail sert enfin de critère d'évaluation des personnages : les héros sont ceux qui font montre d'ardeur

---

<sup>38</sup> La première rencontre entre Fadette et Landry a lieu un dimanche ; la seconde, la veille et le jour de la Saint-Andoche. Lorsqu'il la revoit à l'église et lui confesse son amour, « comme c'était dimanche, la petite Fadette ne cousait ni ne filait en gardant ses ouailles » (*PF*, 151). La relation secrète qui s'ensuit se tisse « le dimanche soir surtout » (*PF*, 166). La tentative de séduction de la Sévère a lieu au retour de la foire de Saint-Denis-de-Jouhet. Les dialogues entre Madeleine et François sont moins circonstanciés mais plus brefs, et puis la proximité les facilite. Tiennet voit pour la première fois Thérèse lorsqu'il revient de la foire d'Orval, et c'est lors de la Saint-Jean que Huriel rencontre Brulette.

<sup>39</sup> « Nous nous donnons bien du mal pour cultiver un champ dont le revenu ne couvre pas la moitié de l'intérêt que réclame le vendeur ; et quand nous y avons pioché et sué pendant la moitié de notre pauvre vie, nous sommes ruinés, et il n'y a que la terre qui se soit enrichie de nos peines et labeurs » (*FC*, 197. Nous soulignons).

dans leur profession (Jeanne, Landry, François et Madeleine, Tiennet et Huriel), tandis que ceux qui sont mauvais laboureurs (Joset, Sylvinet, Mariette) sont des héros problématiques.

Outre le travail, on trouve dans les « romans champêtres » un folklore campagnard qui accentue la préoccupation ethnographique embryonnaire de *l'Estelle* : vêtements, alimentation, croyances et superstition (Jeanne, Landry et Tiennet ont peur du diable), mœurs et coutumes (danse, musique) et même les jeux des enfants (dans *La Petite Fadette* et *François le Champi*) font l'objet de mentions brèves mais précises et récurrentes. Comme le note Béatrice Didier, « George Sand ne pratique pas la minutieuse description balzacienne, mais elle sait voir et faire voir le détail bien choisi et à lui seul révélateur »<sup>40</sup>. L'innovation majeure est sans doute celle de la langue. Si *Jeanne*, mêlant patois incompréhensible et langage parisien invraisemblable, reste dans la lignée de *l'Estelle*, les romans postérieurs résolvent le problème esthétique par un compromis entre la langue des protagonistes et celle des lecteurs. Cette traduction établit les personnages dans un monde propre, par une rupture qui suffit à la vraisemblance et rend compte de l'esprit à la fois poétique et naïf des paysans.

Car le caractère des personnages est lui aussi celui de paysans. Certes, les héros partagent la vertu et la bonté d'Astrée, de Céladon, d'Estelle et de Némorin. Cependant ces qualités morales se tournent chez eux en défauts : l'innocence devient crédulité et la bonté abnégation excessive. La naïveté de Madeleine, qui « ne voyait rien et ne soupçonnait point de faute » (*FC*, 208) la conduit à être bernée par la Sévère puis par Mariette ; sir Arthur est mystifié par le poisson d'avril de Marie, Guillaume par le mensonge de la Charmois et Jeanne par Marsillat ; et Tiennet est bien près d'être la dupe d'un péché de Brulette. C'est que Sand remote les traits des héros pastoraux en leur donnant la coloration des mentalités sociales de son temps. La naïveté, signe de candeur et de spiritualité chez Florian, est chez Sand torpeur historique : symbole de la dangereuse clôture du monde paysan, de son imperméabilité au monde extérieur. Cet hermétisme, que nous avons déjà mis en évidence par l'étude du cadre, est tragique car il amène les paysans à jouer « un rôle de poids-mort dans la société de son temps, bloquant aussi bien l'avenir des forces libérales de la nation que le sien »<sup>41</sup>. D'où – comme le relève Brigitte Lane à partir d'un autre texte de Sand, le *Journal d'un Voyageur pendant la guerre de 1870* (1871) – une « immense inquiétude quant à la possibilité d'arriver à faire insérer la paysannerie dans la vie politique du pays ainsi qu'à la faire collectivement

<sup>40</sup> DIDIER Béatrice, « Société rurale, société urbaine chez George Sand », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°46, 1994, p. 81.

<sup>41</sup> LANE Brigitte, « George Sand, "ethnologue" et utopiste : rhétorique de l'imaginaire », in *Revue des sciences humaines*, n°226, 1992, p. 147.

adopter comme appartenant à la catégorie générale du “peuple” »<sup>42</sup>. Tout aussi significative est l’abnégation des personnages : Madeleine est soumise à son mari et à sa belle-mère, Jeanne souffre l’autoritarisme de sa tante et Fadette celle de sa grand-mère. Cette soumission est le reflet du fatalisme paysan que Sand a si souvent déploré : « le paysan [...] ne veut pas être l’égal du maître [...] le paysan porte la croyance fataliste que l’homme est fait pour obéir [...] comment organiser une nation où le paysan ne comprend pas [...] ? »<sup>43</sup>. À l’hermétisme et au fatalisme des héros s’opposent la cupidité et la coquetterie de leurs ennemis<sup>44</sup>, miroirs respectifs du capitalisme grandissant et de la frivolité bourgeoise. Ainsi se trouve restauré le conflit contemporain du capitalisme et de l’altruisme revendiqué par les tenants du socialisme : « les publications socialistes [...] en reviennent toujours au même nœud du scandale ; nulle part, dans cette pensée [celle des économistes], qui est celle des gouvernants, n’est pris en considération le droit à l’existence, ni même le fait de l’existence [...] l’être humain n’est pas une fin, mais bien la production capitaliste des richesses matérielles »<sup>45</sup>. Quant à la coquetterie, elle est signe de la facticité, de l’artificialité de la vie civilisée, mondaine ou bourgeoise, que Sand dénonce ironiquement dans une lettre à Louis Blanc : « et l’on danse à l’Élysée-Bourbon. La bourgeoisie s’amuse »<sup>46</sup>.

Plus qu’une valorisation de la paysannerie, c’est une problématisation de celle-ci et de ses rapports avec la bourgeoisie que Sand opère. Cela se montre encore par l’origine sociale et la profession des personnages. Les héros sandiens sont des parias du point de vue du cadre social qui est le leur : François est « champi », c’est-à-dire enfant trouvé, Fadette est « enfant de coureuse et de vivandière » (*PF*, 128), Brulette est dite pécheresse, Huriel est criminel. Certes, l’extraction méprisable est un stéréotype du conte, motif davantage moral que social. Cependant il se double dans les romans dont nous parlons d’une profession elle aussi peu recommandable. *La Petite Fadette* met en scène des agriculteurs (les Barbeau et les Caillaud) mais aussi une sorcière, Fadette ; *François le Champi* ne comprend que des meuniers (les Blanchet et les Vertaud) ; *Les Maîtres Sonneurs* des agriculteurs (Tiennet et son père) mais surtout des muletiers (Huriel, Archignat et sa bande) et des bûcherons (le grand bûcheux). Si le personnel romanesque est si diversifié, ce peut être pour des raisons de « variété », comme le voulait Florian, ou d’exhaustivité dans la représentation du monde rural. On soulignera

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>43</sup> G. Sand, *Journal d’un Voyageur pendant la guerre de 1870*. Cité par Brigitte Lane, *Ibid.*, p. 147.

<sup>44</sup> Claudie, Madelon, Mariette, Sévère et Brulette dans un premier temps accordent beaucoup d’importance à leur toilette, contrairement à la simplicité des héroïnes. Raguét, Gothe, Cadet Blanchet, sa mère, la Zabelle et la mère Fadet sont avares.

<sup>45</sup> HECQUET Michèle, *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand, 1840-1845*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 68.

<sup>46</sup> G. Sand, *Lettres d’une vie, op. cit.*, p. 617.

cependant que sorciers, muletiers et meuniers sont trois états entachés de préjugés négatifs, mal considérés par des agriculteurs qui représentent, eux, aisance financière et bonne renommée. On est loin de la noblesse des bergers de *L'Astrée* et de l'innocence d'Estelle et Némorin. En fait, à travers ces préjugés, c'est un imaginaire de classe que l'écrivain expose : la méconnaissance de la paysannerie par la bourgeoisie.

Les héros de Sand sont pris dans leur temps ; s'ils sont représentatifs, c'est de la paysannerie de la seconde moitié du siècle, que la romancière s'attache à peindre dans ses nuances et dans ses drames. On hésite à parler de « héros pastoraux », non plus à cause d'une tension entre oisiveté pastorale et héroïsme chevaleresque, mais par l'ambivalence qui gagne, désormais, la seule condition pastorale.

### **Quelle étiquette pour les « romans champêtres » de George Sand ?**

« Romans champêtres » est l'expression que, à la suite de George Sand et de beaucoup d'autres commentateurs, nous avons utilisée le plus volontiers dans les pages qui précèdent. Elle offre le confort de la neutralité en ménageant un espace d'entre-deux, entre pastoral et rustique. Cependant on ne peut se retrancher éternellement derrière ce paravent, et le moment est venu de trancher la question.

La romancière hérite de certains poncifs – soigneusement sélectionnés (et sans doute cette réflexion est-elle visible dans *Jeanne*) – de la tradition pastorale (clôture et centralité du cadre, caractère des personnages), qu'elle s'approprie et détourne pour leur donner une signification autre – contemporaine. La réalisation de cet objectif implique une tendance accrue au réalisme, qui n'est plus à trouver dans l'irruption de la guerre ni dans la peinture des subtilités de l'amour mais dans la représentation de la société du XIXe siècle, rendue tant dans son folklore que dans sa dynamique de classes.

On penchera donc, *mutatis mutandis*, pour l'étiquette « roman pastoral ». Ces romans de Sand, en effet, réussissent à concilier le mode pastoral et le genre romanesque en un temps, les années 1840, où l'emprise grandissante du réalisme sur le roman laissait très peu d'espoir au succès d'une telle opération. Laissons, une dernière fois, la parole à la romancière : « Voyons : le théâtre, la poésie et le roman ont quitté la houlette pour prendre le poignard, et quand ils mettent en scène la vie rustique, ils lui donnent un certain caractère de réalité qui manquait aux bergeries du temps passé. Mais la poésie n'y est guère, et je m'en plains »<sup>47</sup>. Entre « poésie » et « réalité », Sand unit Antiquité et modernité dans un geste conscient qui

<sup>47</sup> G. Sand, « Avant-propos » de *François le Champi*, *op. cit.*, p. 50.

lui permet d'écrire, près de vingt-deux siècles après les fondatrices *Idylles*, une nouvelle (et dernière ?) page de « l'histoire des bergeries ».