

DEVENIR DU MODÈLE « CHAMPÊTRE » CHEZ DEUX ROMANCIÈRES DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Thérèse Bentzon et Henry Gréville

Lors de leur publication dans les années 1840 et 1850, les romans pastoraux de George Sand ont un grand retentissement. Certes, on accuse l'auteur de « prétention révolutionnaire en littérature¹ » : ces romans réactivent un genre littéraire en déshérence et tranchent avec ce qui se publie au même moment (du roman-feuilleton). Mais, précisément pour cette raison, ils séduisent et se vendent. Ce succès pouvait paraître attirant à des écrivains désireux de se faire connaître. Les femmes, en particulier, pouvaient trouver en Sand un modèle et un précédent autorisant à prendre la plume. Effectivement, parmi les romans qui représentent le paysan sous le Second Empire et la Troisième République, un certain nombre sont écrits par des femmes. Citons, entre autres, André Léo, Juliette Bouscaren, Zénaïde Fleuriot, Paria Korigan, Georges de Peyrebrune, Thérèse Bentzon, Henry Gréville, Juliette Lamber, Marguerite Audoux, Colette². Comment ces femmes écrivains négocient-elles l'héritage du modèle sandien ? Comment ce geste est-il à comprendre et comment est-il reçu ? On proposera deux pistes pour répondre à ces questions : un examen de la place et du sens de la référence au modèle sandien dans le discours critique sur le roman paysan du second XIX^e siècle ; une analyse de trois romans paysans écrits par des femmes : *La grande Saulière* (1876) de Thérèse Bentzon ; *Le Moulin Frappier* (1880) et *Clairefontaine* (1885) de Henry Gréville.

1 Notice du 12 avril 1851 pour *La Mare au diable* (éd. L. Cellier, Paris, Gallimard, 1973, p. 30).

2 Pour les titres des romans écrits par ces femmes et une brève biographie de celles-ci, voir en annexe.

LA RÉFÉRENCE « CHAMPÊTRE »

La référence au modèle sandien, constante dans le discours critique sur le roman paysan du Second Empire et de la Troisième République, est peu valorisante. Des nuances apparaissent néanmoins, qui tiennent à l'identité des critiques et à l'esthétique dominante dans le champ littéraire. On peut ainsi poser deux moments, dont l'articulation, dans les années 1870, coïncide avec une augmentation du nombre de romans qui mettent en scène le paysan.

Dans les décennies qui suivent immédiatement la parution des romans pastoraux de Sand (1850-1870), la référence qui y est faite dans le discours critique reçoit une même signification et deux valeurs. Soit l'œuvre analysée est rapprochée du modèle sandien, la référence étant plus ou moins valorisante ; soit l'œuvre analysée est éloignée du modèle sandien, qui fonctionne alors comme repoussoir. Les discours du premier type sont toutefois très ambigus : la valorisation du modèle y est contrebalancée par la dévalorisation de son imitation, qui serait monnaie courante, et par son association à l'idéalisme.

On trouve en effet fréquemment sous la plume des critiques de l'époque le constat d'une mode du roman « champêtre », à laquelle Sand aurait donné l'impulsion et qui serait due à une lassitude de la littérature contemporaine. Dès 1858, un feuilletoniste du *Journal des débats* titre « Renaissance de la pastorale » son commentaire préalable à l'analyse de *La Mionette* d'Eugène Muller. S'« [...] il n'est pas aujourd'hui de genre plus cultivé », c'est, selon lui, à cause du « besoin d'émotions honnêtes et de paysages tranquilles qu'ont fait naître dans le public les débauches du pinceau et les ouragans de passions déchâinés depuis si longtemps dans la littérature³ ». Étrange chose que ce discours, qui à la fois construit une mode et dissuade les potentiels intéressés de la suivre en la présentant comme un pis-aller. Le critique reconnaît d'ailleurs qu'y rattacher une œuvre contemporaine, c'est lui faire un « mauvais compliment », tant « la pastorale, selon sa courume, idéalise la vie rustique ». C'est pourtant à cette mode qu'il rattache « *la Mionette* [qui]

est, après *la Mare au diable*, le plus aimable ouvrage qu'ait produit le renouveau de la pastorale ». Le geste même de la filiation, en tant qu'il aboutit nécessairement à « une sorte de pastiche », est défavorable à l'auteur. De l'avis d'un critique de *L'Année littéraire*, « [...] *la Mionette* a un tort, celui de rappeler un peu trop les petits chefs-d'œuvre de l'auteur de *la Mare au diable* et de *la Petite Fadette*⁴ ».

Quand le roman commenté est dû à une plume féminine, la référence à Sand connote quelquefois, en plus de l'idéalisme, le sexe de l'auteur. La filiation, alors, est celle du sexe et le genre littéraire se trouve féminisé :

La campagne et ses habitants inspirent bien les femmes. Madame Sand ne doit-elle pas au Berry deux chefs d'œuvre, *la Petite Fadette* et *la Mare au diable* ? Les *Nouvelles Langueudoisiennes* viennent se joindre à cette galerie des provinces de France que je souhaite de voir continuer par d'autres femmes avec un mérite égal à celui de madame Figuiet⁵.

D'autres fois, la comparaison à Sand est franchement défavorable. Dans ce second type de discours, la filiation est directement et violemment mise en cause, comme dans cette critique du *Corsaire* qui parle de « maladie du champy » : « "Le Champy", cette infirmité qui a rendu les lettres si langoureuses et si hypocrites depuis quelques temps [...] est, comme on sait, l'exploitation du paysan parfait et vertueux, ainsi que de toute sa respectable famille, ayant pour mise en scène : le sarrafin, le boeuf, la mare, le porc et la vache⁶ ». Le plus souvent, les œuvres commentées sont éloignées de Sand au profit d'autres références. Cette substitution est le fait des réalistes, qui dans les années 1850 s'efforcent de faire connaître en France Auerbach et Gorthelf : « Mme Sand cherche à faire des idylles, elle part d'un système et n'est pas pour la réalité

⁴ *L'Année littéraire et dramatique*, 1859, p. 94-95. Pour un autre exemple, voir le commentaire de Benoît Jouvin sur *la Germaine* (1863) d'Edouard Cadol (« Théâtres. Vaudeville – second théâtre français », *Le Figaro*, 15 février 1863).

⁵ Charles Habeneck, *Le Corsaire* Louis Jourdan, n° 22, 29 juillet 1860. « Il y a, parmi les romans, de simples récits qui ne s'analysent pas [...] Tout en eux est grâce, fraîcheur, parfum. [...] Ce sont particulièrement les romans écrits par des femmes [...] Il vaut mieux inviter à lire et relire *la Mare au diable* ou *la Petite Fadette* que d'en faire l'analyse [...] J'éprouve quelque chose d'analogue à l'égard d'une petite œuvre de début, *Mus de Larène* [...] C'est à la manière de George Sand que se rattache évidemment celle de la nouvelle narratrice. L'auteur de *Mus de Larène* peint la réalité, en la transfigurant par le sentiment et la poésie » (*L'Année littéraire et dramatique*, 1860, p. 140-141).

⁶ Ulric Guttinguer, « La Maladie du Champy », *Le Corsaire*, 3 mars 1852.

³ Hippolyte Rigault, « Revue de la quinzaine », feuilleton du *Journal des Débats* du 30 septembre 1858.

complète [...]. Au contraire, Auerbach est simple, cru et net ; ses drames sont des drames du village, ses personnages sont des portraits⁷. Au sein du champ français, ils se donnent des disciples tels que Francis Wey et son *Bouquet de cerises*, *Roman rustique* (1850), le premier du genre à recueillir un succès. Eugène de Mirecourt en définit ainsi le programme : « il semble s'être donné pour tâche de placer une action sous le chaume, d'après des procédés entièrement contraires à ceux de Mme Sand⁸ ». On fait aussi changer d'école les romanciers de quelque importance rangés sous la bannière sandienne, rel Eugène Muller. Balzac est choisi comme étymon du bataillon réaliste ainsi constitué :

Qui s'inscrit pour continuer les *Paysans* ? Parmi ceux qui s'efforcent à cette rude tâche, je vois d'abord M. Eugène Muller [...]. Dès son début, M. Eugène Muller se jeta dans la route ouverte et livrée à la circulation littéraire par l'auteur des *Paysans*. La *Mionette* nous annonça un sévère observateur, qui semblait, par certains côtés, vouloir s'apparenter à George Sand, mais qui, par d'autres plus importants (on ne le remarqua pas assez alors), se rattachait à Balzac [...]. Dans *Madame Claude*, [...] M. Muller a fait un pas de plus vers Balzac⁹.

Le genre paysan se voit ainsi scindé en deux selon le modèle suivi : Balzac/Sand. Chaque modèle représente une esthétique (réalisme/idéalisme) et un sexe : « [...] quelque charme qu'on trouve aux adorables idylles de George Sand, ne peut-on refuser à Balzac la première place, je ne dis pas dans le roman champêtre (*champtère* est un mot fade qui

sent la pastorale), mais dans le roman rustique, pour avoir bravement embrassé la réalité, cette poésie virile, cette bien-aimée des forêts ! ». Des étiquettes différentes sont posées sur les deux genres : « roman champêtre » pour l'école sandienne, « roman rustique » pour l'école balzacienne.

La valeur ambiguë de la référence sandienne pourrait expliquer le faible engouement pour le roman paysan en France avant *La Terre*¹⁰. Pas assez valorisé pour susciter une filiation, le modèle sandien l'est néanmoins trop aux yeux de ses détracteurs. Les choses se clarifient à partir des années 1870, quand la mise en cause du naturalisme fait migrer progressivement la valeur vers les œuvres d'un réalisme tempéré. La référence « champêtre », idéaliste et désuète, est dès lors systématiquement péjorative. Anatole France loue le « regard [...] juste » de Léon Duvauchel à l'heure où « les études de mœurs rustiques » ont supplanté « les romans champêtres » de George Sand¹¹. Émile Pouillon est félicité pour sa « nuance », rapprochée de George Eliot¹². On qualifie *Nana*, de Gaston Roupenel, de « roman champêtre » réaliste et lyrique, idyllique et brutal¹³. Ce goût nouveau aboutit à la théorisation d'une « école nouvelle » à l'aube du XX^e siècle :

Il y avait eu jusqu'à présent deux sortes de roman rustique : celui qui s'appliquait à rendre fidèlement la vie des champs et l'âme paysanne ; celui qui tentait, au contraire, de les idéaliser. L'un descendait de l'épique antique, [...] l'autre de la classique pastorale [...]. Le premier pouvait se réclamer chez nous des rudes peintures de Balzac ou de Zola, le second des paysaneries enjolivées de George Sand ; [...] nous préférons comme ailleurs le réalisme à la convention [...].

7 Champfleury, « Les intelligences d'aujourd'hui », *Le Messager de l'Assemblée*, 4 mars 1851. Cité par René Zellweger (*Les Débuts du roman rustique. Suisse-Allemagne-France*, Droz, 1941, p. 205). Le précédent de Sand dérange manifestement. Champfleury tente de dissuader son ami Max Buchon de faire appel à elle pour préfacier sa traduction des contes d'Auerbach : « quant à Mme Sand, que voulez-vous ? S'il faut en passer par ses mains, laissez-vous faire. Certainement, je préférerais un autre patrin ou plutôt pas de patrin, mais si vos Suisses y tiennent ! Elle est actuellement la grande maîtresse en genre villageois... » (Lettre de Champfleury à Buchon vers février 1853. Cité par René Zellweger, *ibid.*, p. 159).

8 Eugène de Mirecourt, *Les Contemporains. Francis Wey*, Paris, Gustave Havard, 1855, p. 85. Alcide Dusolier, « Paysans et paysanistes. M. Eugène Muller », *Nos gens de lettres, leur caractère et leurs œuvres*, Paris, Librairie de Achille Faure, 1866, p. 270. Sand ressent les effets de ce retournement de situation et s'en plaint : « ses amis profitent de l'occasion de le louer pour dire qu'il ne m'imité pas et qu'il fait bien. Il ferait peut-être bien, je ne dis pas, mais il ne le fait pas, il m'imité même un peu servilement et il ne devait pas souffrir lui qui m'écrivait qu'il m'avait pris pour modèle et que je reconnaîtrai mon bien dans son œuvre, cette manière de lui faire un succès » (lettre à Émile Aucante du 13 septembre 1858, dans *George Sand. Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Classiques Garnier, 2013, t. XV, p. 72).

10 Paul Vernois explique cette situation par un conservatisme de la littérature française (*Le Roman rustique de George Sand à Remuzat, ses tentatives et son évolution* (1860-1925), Paris, Nizet, 1962). Mais la veine paysanne fleurit dans la poésie et dans la chanson : le roman et le théâtre (soit les deux genres pratiqués par Sand) sont les seuls à enregistrer un tel retard.

11 « A. F. », « Le *Tourbillon*, menus piquetés », par M. Léon Duvauchel », *Journal des débats*, 02 septembre 1890.
12 Léopold Mabilleau, « Bibliographie. *Chante-Pierre*, par Émile Pouillon », *Le Temps*, 25 juin 1890.
13 François Le Grix, « Les Livres », *La Revue hebdomadaire*, avril 1911, p. 272-274. Voir aussi, à propos du *Bourgeois de Léon Ciadel* : Firmin Boissin, *Polybiblion*, janvier 1870, p. 8. Et sur *Cécile* d'Émile Pouillon : « M. Pouillon a voulu peindre des paysans avec leurs vices et leurs vertus, leurs bons et leurs mauvais instincts. Il l'a fait sans les calomnier, sans les enlaidir et sans les endimancher. Ce n'est ni du George Sand, ni du Couberc, c'est du François Millet » (Firmin Boissin, *Polybiblion*, juillet 1881, p. 26).

Mais [...] voici que ces sortes de romans semblent maintenant de catégories moins tranchées [...] une école nouvelle s'est formée, qui nous montre des paysans moyens [...] et les écrivains les plus distingués de cette école qui eut son précurseur en M. Pouvillon, me paraissent être aujourd'hui l'auteur de *La Vie d'un simple*, M. Émile Guillaumin, et M. Eugène Le Roy¹⁴.

Les femmes semblent exclues de cette école : leurs écrits ne sont pas mentionnés dans les rubriques traitant du roman rustique¹⁵. Le discours critique les attache souvent à l'école sandienne, sans leur reprocher cette filiation. Ainsi, Thérèse Bentzon est taxée de « paysagiste de l'école de George Sand¹⁶ » pour *La grande Sautière*. On voit dans les figures d'Henry Gréville « de graves paysans sensibles aux charmes de la nature (*Clairfontaine*) et quelque peu semblables aux sympathiques laboureurs de George Sand¹⁷ ». Camille le Senne décrit *Victoire la Rouge* comme « une robuste paysannerie sans mièvrerie ni marivaudage, de la grande et forte école de George Sand¹⁸ ». Le même roman est décrit pour son réalisme, jugé masculin (« pour une femme, c'est raide¹⁹ ! ») ou au contraire féminin (« quand les femmes se mettent à écrire des romans réalistes, elles vont plus loin que les hommes »).

Faire comme Sand est garant d'éloges ironiques ; ne pas faire comme elle est jugé audacieux et ouvertement décrié. Comment les auteurs se

¹⁴ Marcel Ballot, « La Vie littéraire », *Figaro*, 4 juin 1906.

¹⁵ Par exemple dans *Les Romanciers d'aujourd'hui* (Paris, Léon Vanier, 1890), Charles Le Goffic consacre son chapitre sur « Les rustiques » à des romanciers masculins (Pouvillon, Fabre, Renard, etc.), tandis qu'une romancière comme Peyrebrune est classée parmi les « éclectiques » ; Gréville et Bentzon, parmi les « romanciers divers ».

¹⁶ Marins Topin, *Journal des Débats*, 15 mars 1877.

¹⁷ « Montclair » (probablement Gustave Guiches), « Silhouettes féminines », supplément littéraire du *Figaro*, 15 mars 1890, p. 42. Sans la ramener à Sand, Firmin Boissin reproche à l'auteur de *Clairfontaine* une idéalisation des paysans : « *Clairfontaine*, de Mme Henry [...] n'a jamais étudié les paysans de près. [...] On ne sent dans cette œuvre aucune sincérité. Tout y est de convention, sans accent et sans couleur » (Firmin Boissin, *Polybiblion*, février 1886, p. 22).

¹⁸ Camille le Senne, *Étrennes aux dames*, 1885, p. 26. Ailleurs, à propos du même livre : « Le tête à tête avec la nature, lorsqu'il n'est pas trop prolongé, ne peut qu'avoir une heureuse influence sur certaines organisations. Que l'on se rappelle les préférences de George Sand (1886). Voir aussi : « dans les *Récits d'une paysanne*, comme dans *Mon Village*, se révèle un esprit féminin qui comprend, qui aime et qui sent profondément la nature » (« Pierre et Paul », « Juliette Lamber (Madame Edmond Adam) », *Les Hommes d'aujourd'hui*, vol. 3, n° 118, 1882).

¹⁹ Firmin Boissin, *Polybiblion*, janvier 1884, p. 18.

positionnement-elles par rapport à ce dilemme ? Choissent-elles vraiment « l'école de George Sand » ? On examinera cette question à partir de trois romans de la fin du XIX^e siècle : *La grande Sautière* de Thérèse Bentzon, *Le Moulin Frappier* et *Clairfontaine* de Henry Gréville²⁰.

TROIS ROMANS

On est frappé, en lisant ces œuvres, de références aux romans sandiens. Ce sont, dans *Clairfontaine*, des noms de personnages et des lieux dits : la sorcière Mariton (servante des *Maîtres Sonneurs*), le héros Bon-Louis (qui rappelle le Grand-Louis du *Mennier d'Angibault*), le Trou aux Fées où Vevette se donne à Bon-Louis et les « Pouquelées », pierres de sacrifices où Victoire accomplit son pèlerinage (qui rappellent le « trou aux fâdes » et les « pierres jomâtres » de *Jeanne*). Dans *La grande Sautière*, ce sont un lexique et un folklore familiers au lecteur sandien. Des termes comme « accroire », « affoler » ; des réalités comme la bourrée, la musette, la coiffe, la patache, le chemin creux sont communs à Sand et à Bentzon. Ce sont aussi des scènes comme celle de la fête du bourg, avec bourrée et rivalité entre flûteurs comme dans *Les Maîtres Sonneurs*. Certains caractères sont empruntés aux fictions de Sand. Rosine enfant ressemble étrangement à Fadette : « cette enfant brune et robuste, aux cheveux en broussailles, n'avait d'une fille que sa jupe de droguet déchirée par les ronces. Elle grimpaux arbres avec l'agilité d'un écureuil et enfourchait interpidement un cheval » (p. 540). Le père Colas, « rusé flûteur » réputé sorcier parce qu'il surprend des secrets qu'il vend, a le caractère et le rôle du père Raguet dans *Jeanne*. Cirons, comme dernier exemple, la morale finale du roman, dont la forme est calquée sur la fin du prologue de *La Mare au diable* : « L'histoire de Jacques se termine ici.

²⁰ On s'appuiera sur les éditions suivantes : *La grande Sautière*, *La Reune des Deux Mondes*, t. XV, 1876 ; *Le Moulin Frappier*, 1^{re} édition, Paris, Plon, 1890 ; *Clairfontaine*, *La Bibliothèque électronique du Québec*, « À tous les vents », vol. 699. Les références à ces œuvres seront indiquées directement dans le texte. Les deux romancières connaissaient Sand. Thérèse Bentzon parle de ses romans pastoraux dans un article d'hommage publié dans le *Journal des Débats* à l'occasion du centenaire de Sand, le 1 juillet 1904. Quant à Henry Gréville, elle est l'amie de Maurice Sand et de Luna.

Elle est longue en somme et compliquée pour celle d'un paysan [...] » (p. 859). Dans *Le Moulin Frappier*, on reconnaît des moeurs et coutumes berrichonnes : la lenteur avec laquelle mangent les paysans, leur « coiffe » et « jupe de droguet », la nominalisation des prénoms (« la Quesnelle », « la Mélie »). En outre, la langue des trois romans est, comme chez Sand, un français parisien émaillé de patois. Le narrateur n'est toutefois pas paysan, contrairement aux *Veillées du charrreur*.

Ces reprises étonnent dans la mesure où le cadre des romans n'est pas berrichon. Gréville choisit deux villages de La Hague proches de Gréville où elle a passé son enfance et qui lui sert de pseudonyme : Clairefontaine pour le roman du même nom, Haville pour *Le Moulin Frappier*. Quant à la « Saulière » du roman de Bentzon, elle se situe « sur les confins du Nivernais et du Morvan » (p. 534). À côté de ces références saillantes et non justifiées, les composantes romanesques majeures (l'espace, les personnages et l'intrigue) révèlent une filiation beaucoup plus mesurée avec le modèle sandien.

Si l'espace est, comme chez Sand, centré sur une maisonnée pour faire sentir l'étroitesse du milieu villageois (redoublée par le *topos* de la clôture géographique), il inclut désormais la ville. L'intrigue de *Clairefontaine* se développe autour de la maison de Véronique mais avec un élargissement à l'armée maritime pour Bon-Louis, même si la narration ne le suit pas. *Le Moulin Frappier* se passe dans la maison des Beauquesne, avec une longue incursion à Paris dans le dernier tiers du roman. *La grande Saulière* se déroule dans la ferme du même nom, à l'exception d'une brève incursion dans l'univers parisien.

Les héros, fermiers ou meuniers, sont, comme chez Sand, plus fréquemment montrés dans leurs loisirs qu'au travail. Toutefois, le « folklore » ne sert pas à problématiser la situation sociale du paysan mais à analyser les psychologies et à créer du tragique. Peu ou pas de traces de la misère, de l'alcoolisme, de l'abandon des enfants et surtout des antagonismes de classes et des imaginaires sociaux, apports des romans sandiens à la tradition pastorale²¹. Dans *Clairefontaine*, la plupart des scènes sont des scènes maritimes ou d'intérieur, prétextes à des commentaires sur la contrebande, la hiérarchie familiale et l'alimentation campagnarde,

mais surtout au huis-clos et au dévoilement des sentiments qu'il favorise. Des événements ponctuels visent au même effet. À une fête villageoise, Vevette reçoit des roses de Bon-Louis, premier signe de son amour ; un pèlerinage aux Pouquelées décuple la passion de Véronique pour Bon-Louis. *Le Moulin Frappier* contient quelques descriptions du moulin au travail, en particulier lors de la mort du meunier suite à une surchauffe des vannes. Mais les personnages sont surtout représentés pendant le repas du soir, propice à la persécution de la belle-fille par la belle-mère. Même principe dans *La grande Saulière* : quelques scènes de labeur dont une tragique car Jacques meurt d'une insolation. Pour le reste, ce sont des épisodes festifs tels que la fête du bourg et la promenade en barque, occasions pour les personnages de percer à jour leurs sentiments mutuels.

Comme le révèle l'intrigue de ces romans, l'analyse psychologique et le tragique servent à leur façon la peinture de la paysannerie. *La grande Saulière* expose l'amour-passion de Jacques pour « la Parisienne » Marie, sa cousine, présentée comme une fatalité car inévitable et inguérissable. Il entraîne le malheur des deux amis d'enfance, Jacques et Rosine : ils finissent par se marier mais Jacques ne parvient pas à oublier Marie, qui a fui à Paris avec le bourgeois Raoul Charvieux. Cette intrigue passionnelle *a priori* universelle demande à être lue comme une confrontation du paysan à l'étranger : Marie représente pour Jacques « la beauté et la poésie », que son instruction l'a exceptionnellement mis à même de saisir. Le roman apparaît alors comme une mise à l'épreuve d'un « certain vers de Virgile » que le curé du village cite aux parents de Jacques pour les convaincre d'encourager les goûts studieux de leur fils : « il sera le plus heureux des hommes : un paysan, non pas le paysan tel qu'il est d'ordinaire, mais tel qu'il devrait être toujours, un paysan défriché au moral [...] Ceci, mes amis, a été souvent rêvé, souvent chanté, Jacques le mettra en pratique » (p. 540). L'épreuve aboutit à un démenti car la découverte de l'ailleur rend insatisfait : Jacques ne trouve plus aucun goût au travail de la terre, dont les bienfaits se réduisent désormais pour lui à la consolation dans l'oubli. Pourtant l'expérience n'est pas entièrement négative : comme le dit la morale de l'histoire, mieux valent les peines d'un amour malheureux que de n'avoir pas connu cet amour.

L'intrigue du *Moulin Frappier* ne naît pas non plus d'une problématisation de la situation sociale des paysans : tout le malheur de la ferme vient de la jalousie de la belle-mère de l'héroïne, Victoire, envers

²¹ Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article : « *Histoire des bourgeois*, de Thérèse à Georges Sand : variations autour du modèle pastoral », *Palas Historica Clusiva*, t. 23, janvier-juin 2012.

sa belle-fille, Geneviève. La bâtarde et la pauvreté de Geneviève ne sont qu'un prétexte pour cette persécution. C'est donc la fatalité qui préside à l'intrigue et l'orienté vers la tragédie : « si la Providence eût voulu que madame Beauquesne vécût en paix avec sa belle-fille, elle eût désigné pour ce rôle une autre que Geneviève. C'était si clair que le doute n'était même pas possible » (p. 37). Mais cette incursion dans la psychologie féminine n'est pas un but en soi. La persécution de sa belle-mère pousse en effet Geneviève à apprendre la dentelle, qu'elle parvienne à exercer à Paris. Cet apprentissage est le symbole d'une confrontation du paysan à un autre milieu : « le métier à dentelle lui avait révélé tout un monde d'idées jusque-là fermé pour elle » (p. 53), si bien que « son langage se purifia, ses manières s'affinèrent, et elle devint de plus en plus pour Victoire Beauquesne une créature étrange et déplaisante » (p. 56). L'opposition entre belle-mère et belle-fille illustre alors le conflit des générations autour des « idées nouvelles » qui s'imminent dans le monde paysan. Geneviève et son fils Jean incarnent une ouverture mesurée à ces idées : si, suite au prix qu'elle gagne à l'Exposition universelle pour sa robe de dentelle, « le nom de la meunière du moulin Frappier, [se trouve] exposé aux yeux de l'univers entier » (p. 234), la meunière revient à son moulin ; si elle met son fils au collège, elle l'éduquera « dans l'ignorance de sa fortune » (p. 205). Geneviève et Jean incarnent ainsi le paysan rêvé par Virgile : « sans sa mère, Jean eût été semblable à ce meunier [...] aussi peu capable de savourer les exquises jouissances de ce jour ».

Clairfontaine exploite le *topos* du triangle amoureux : Véronique aime Bon-Louis qui aime Vevette qui l'aime en retour, mais Véronique contrecarre leur union en mariant Vevette à un autre. Ce schéma est néanmoins avant tout rustique. Si les sentiments monopolisent la scène romanesque, c'est qu'ils sont l'unique préoccupation des campagnards : « dans cette paisible existence de village il n'arrive guère d'événements ; l'âme vit et se transforme en évoluant sur elle-même » (p. 237). Leur lente progression est à l'image de la vie rustique. Ces sentiments sont exacerbés car au village, milieu clos, les sentiments sont passions qui mènent à la tragédie : l'amour est folie ; la jalousie, haine. Ils couvent en silence parce qu'« au village, on peut haïr longtemps, comme on peut aimer, sans qu'il y paraisse ; les occasions de témoigner des sentiments extrêmes sont rares » (p. 253). Peindre les passions est donc une manière d'atteindre l'âme paysanne, farouche et obstinée. La passion amoureuse

est d'ailleurs liée, dans le roman, à la passion du terroir, mise à l'épreuve par l'enrôlement de Bon-Louis dans l'armée maritime. Les deux ne font qu'une chez le héros, comme l'indique un usage récurrent de la métaphore : « [...] Bon-Louis sentit combien il aimait ce pays, qui s'était noué de lui-même peu à peu à toutes les fibres de son être. La falaise, la vallée, la Clairfontaine, tout cela, c'était encore Vevette ; partout elle avait passé [...] » (p. 238).

Bref, ces romans enregistrent les problèmes du milieu paysan contemporain. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, son urbanisation commence à agiter les esprits. L'industrialisation, la conscription devenue générale avec la Troisième République, l'exode rural demandent à être interrogés dans leurs conséquences économiques (l'enrichissement des paysans et la compulsion à l'achat de terre qui en résulte) et morales.

On le voit, ces trois œuvres ne transposent pas la recette des romans sandiens²². Elles partagent avec elle certains traits : optimisme philosophique, sympathie pour les personnages, belles âmes, intrigue centrée sur l'amour, équilibre entre folklore et narration, double lecture possible (universelle et particularisante). Mais elles s'en différencient par d'autres. La problématique, et avec elle ce que Paul Alpers appelle « l'anecdote représentative²³ » de la « pastorale », est redéfinie : on n'a plus affaire à un personnage qui arrive à la campagne mais qui en sort. *La grande Saulière*, qui conjugue arrivée et départ non exploité, donne à saisir cette évolution. Dès lors, la psychologie remplace les imaginaires sociaux comme angle d'approche. Le roman paysan se mêle à la tragédie plutôt qu'au conte ou à l'utopie. Ces caractéristiques sont partagées par d'autres œuvres de la même époque. *La grande Saulière* et *Le moulin Frappier* anticipent ce que Paul Vernois appelle « le roman rustique sous le signe de la pitié », qu'incarne un romancier comme Bazin dans les années 1890. *Clairfontaine*, et plus encore « Les fiancés de la

22 Les romancières semblent voir dans Sand un modèle à dépasser. À propos de *Tombée du nid*, Zolaïde Fleuriot confie à la princesse Wirgenstein : « je trouvais George Sand surfaite, sans trop oser le dire. Son style est superbe, mais ses conceptions sonnent faux » (28 septembre 1881, Francis Fleuriot-Kernou, *Zolaïde Fleuriot. Sa vie, ses œuvres, sa correspondance*, Paris, Hachette, 1897, p. 508). Voir aussi : « vous êtes la première des femmes de votre pays et de la fin de ce siècle, bien mieux que George Sand, qui faisait faux et par conséquent ne peut être éternelle » (*Lettres de Camille Delaville à Georges de Peyrérive, 1884-1888*, éd. N. Sanchez, Publications du Centre d'étude des correspondances et journaux intimes, 2010).

23 Paul Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Gardiolo », qui prennent acte des retentissements de la guerre dans le milieu paysan, ont quelque proximité avec les romans de Pérochon. Par d'autres aspects, *Clairfontaine*, comme *Le Blé en herbe* de Colette, peut être rattaché au roman rustique sentimental d'un Charles Silvestre. Il n'y aurait donc pas d'opposition entre les romans « rustiques » et les romans « champêtres ». N'échappe-t-il pas à Paul Vernois que Bazin a pu être le « continuateur inconscient » des « pâles et pieuses silhouettes » de Zénaïde Fleuriot²⁴ ? *Victoire la Rouge*, qui conte les tribulations d'une domestique à la campagne, a des similitudes avec *La Terre*; *Marie-Clair* annonce *La Vie d'un simple* de Guillaumin.

La pratique du roman paysan permet à une série d'auteurs femmes de la fin du XIX^e siècle d'entrer en littérature ou d'ajouter à leur champ d'action un genre qu'elles exploiteront longtemps²⁵, et de participer à un engouement littéraire international. Est-elle autorisée par l'exemple de Sand ? Des références manifestes aux œuvres de la romancière chez Bentzon et Gréville peuvent le faire penser. Surtout, c'est ce que tend à faire croire la critique, par la féminisation du roman « champêtre » et la convocation de ce modèle pour qualifier les œuvres de femmes. La découpe générique qui en résulte, qui permet de maintenir une frontière sexuée et coïncide avec le fleurissement de romans représentant le paysan, perdure dans la critique récente et explique sans doute l'oubli dans lequel les œuvres rustiques de femmes sont tombées aujourd'hui.

Laetitia HANIN

²⁴ Paul Vernois, *op. cit.*, p. 132.

²⁵ Paria Korigan, Juliette Bouscaren, Juliette Lamber, Marguerite Andoux, Henry Gréville entrent en littérature par le roman paysan. Au-delà de la II^e République, on peut nommer Rose Combe, Marie-Aimée Métraville, Thyde Monnier, Raymond Vincent, Marie-Hélène Lafon, etc.

ANNEXE

André Léo (pseudonyme de Léodile Béra) :

Un mariage scandaleux (1862); *Les deux filles de Monsieur Pichon* (1864); *L'Idéal au village* (1867); *Légendes corréziennes* (1870)

Mme Louis FIGUIER (née Juliette Bouscaren) :

« Mos de Lavène » (1859); *Nouvelles languedociennes* (« Les Fiancés de la Gardiolo », « Le Franciman », 1860); « Les Soeurs de lait, scènes et souvenirs du Bas-Languedoc » (1862); « Le Gardien de la Camargue » (1862); « La Prédicatrice des Cévennes » (1864)

Zénaïde FLEURIOT :

Les Aventures d'un rural (1878); *La Rustande* (1880); *Bonasse* (1880)

Paria KORIGAN (pseudonyme de Mme Émile Lévy, née Céline-Joséphine Bidard de la Noë) :

Les Récits de la Layotte (1882)

Georges de PEYREBRUNE (pseudonyme de Mathilde-Georgina-Élisabeth Eimery, née de Peyrebrune) :

Les Récits du village ou Les Frères Colombes (1885); *Gatienne* (1882); *Victoire la Rouge* (1883); *Le Curé d'Annelles* (1891)

Henry GRÉVILLE (pseudonyme d'Alice-Marie-Céleste Durand, née Fleury) :

Dosia (1876); *L'Expiation de Savelli* (1876); *À travers champs. Autour d'un phare* (1877); *Le Moulin Frappier* (1880); *Clairfontaine* (1885); *Idylles* (1885)

Thérèse BENTZON (nom de plume de Marie-Thérèse de Solms-Blanc) : *La Grande Saulière* (1876)

Juliette LAMBER :

Mon Village (1860); *Récits d'une paysanne* (1862); *Voyage autour du grand pin* (1863); *Dans les Alpes* (1867)

Marguerite AUDOUX :
Marie-Claire (1910) ; *De la Ville au moulin* (1926)

COLETTE (Sidonie-Gabrielle Colette) :
Les Villes de la virgine (1908) ; *Le Blé en herbe* (1923²⁶).

26

Mme Louis Figuiet (1829-1879) s'est fait connaître par ses nouvelles avant d'écrire pour le théâtre des pièces très variées. Zénaïde Fleuriot (1829-1890) est célèbre pour ses romans d'inspiration chrétienne destinés aux jeunes filles. Paria Korigan (1835-?) entre en littérature avec *Les Récits de la Lagotte* ; elle publie ensuite une série de romans et de nouvelles, dont : *L'Idiot* (1883), *Just Libermurier* (1884), *Une passion* (1886), *Les Ardents* (recueil de trois nouvelles, 1887), *Le Tréfonds* (1888), Georges de Peyrebrune (1841-1917) « se révéla par une précoce vocation littéraire. À quinze ans, elle composait des poésies que les journaux publièrent. Venue ensuite à Paris, elle débuta réellement dans les lettres par la publication d'un volume, *les Contes en l'air* » (*Dictionnaire national des contemporains*, C.-E. Curinier éd., Paris, Office général d'édition, 1899-1919, t. 5, p. 147). Elle est l'auteur de romans (dont *Marva*, *Jean Bernard*, *Une séparation*, *Roman d'un bas-bleu*, *la Margotite*) et de recueils de nouvelles (dont *Pulchritelle et Compagnie*). Henry Gréville (1842-1902) est une prolifique romancière, conférencière, nouvelliste et auteur dramatique. Elle suit à Saint-Pétersbourg son père qui y devient professeur, publie quelques nouvelles dans les journaux russes ; de retour en France, elle entame une carrière littéraire à partir de 1872. La critique classe son œuvre romanesque en trois séries : russe, provinciale et rustique, mondaine. « C'est dans la série de province que s'affirment le mieux les qualités dominantes de l'auteur » (Monclair, « Silhouettes féminines », dans *Le Figaro*, Supplément littéraire, 15 mars 1890, Paris, p. 42). Thérèse Benzon (1840-1907) s'est fait connaître par ses traductions d'œuvres littéraires anglo-saxonnes, ses critiques littéraires (réunies sous le titre *Littérature et mœurs étrangères*, 1887 et *Les romans romantiques américains*, 1885) et ses romans (le premier est *Le Roman d'un muet* en 1868) et recueils de nouvelles. Juliette Lamber (1836-1936) a eu une activité politique (via son salon et la *Nouvelle Revue*, qu'elle fonde en 1879) et dont elle prend la direction) et littéraire (romans, pièces de théâtre) considérable. André Léo (1824-1900), Marguerite Audoux (1863-1937) et Colette sont plus connues.

MARC DE MONTIFAUD

De la comédie au comique lubrique

Je n'ai pas reçu de leçons de boxe ou de savate ; sous le rapport du coup de poing, j'avoue que mon éducation a été terriblement négligée, et je dois de graves reproches à mes parents qui n'ont pas su deviner, comme c'était leur devoir, que la savate ou la boxe seraient un jour les seuls éléments de victoire au milieu de la société dans laquelle j'étais appelé [à] à vivre. On ne pense pas à tout.

Marc de MONTIFAUD¹

Nous sommes au mois de septembre 1882, au Théâtre-Français lors de la première des *Combeaux*. À l'entracte, deux personnes, habillées en costume d'homme, se campent devant la porte de la baignoire de Francis Magnard, rédacteur en chef du *Figaro*. L'éditeur en sort, il s'ensuit une prise de bec et une des personnes, un numéro du *Figaro* à la main, soufflette Magnard au visage. Celle-là n'est autre que Marc de Montifaud (Marie-Amélie de Quivogne de Montifaud, née Charrroule) travestie et venue laver l'affront d'un article du baron Toussaint paru dans *Le Figaro*². Dans son « Conte parisien. Madame de Sade », Valéria Milotte est contrainte par son mari d'écrire de la pornographie et, condamnée pour outrage aux bonnes mœurs, finit par se jeter dans la Seine. Montifaud n'a pas tort de se sentir visée par le portrait de « Madame de Sade » ayant été condamnée pour outrage aux bonnes mœurs par voie de presse quatre fois entre 1877-1880. Cette fameuse soirée de la giffe met en

¹ Madame Duclouisy, *La presse et la justice, préface d'une lettre de Renoul Postel, Ancien magistrat et ancien rédacteur de l'Écho universel*, Impr. de Paris 1879, p. 1.

² Frascati, pseudonyme du baron Toussaint, *Le Figaro*, 10 septembre 1882.