



MONTCLAIR STATE
UNIVERSITY

Montclair State University
**Montclair State University Digital
Commons**

Theses, Dissertations and Culminating Projects

1-2007

La representation litteraire du paysan français par Balzac, Sand et Zola

Morad Mitta
Montclair State University

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.montclair.edu/etd>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Mitta, Morad, "La representation litteraire du paysan français par Balzac, Sand et Zola" (2007). *Theses, Dissertations and Culminating Projects*. 1209.
<https://digitalcommons.montclair.edu/etd/1209>

This Thesis is brought to you for free and open access by Montclair State University Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations and Culminating Projects by an authorized administrator of Montclair State University Digital Commons. For more information, please contact digitalcommons@montclair.edu.

MONTCLAIR STATE UNIVERSITY

LA REPRESENTATION LITTERAIRE DU PAYSAN FRANÇAIS
PAR BALZAC, SAND ET ZOLA

by

MORAD MITTA

A Master's Thesis Submitted to the Faculty of

Montclair State University

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of

Masters of Arts in French

January 2007

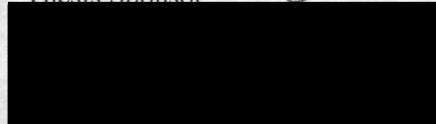
College of Humanities and
Social Sciences

Department of French

Thesis Committee



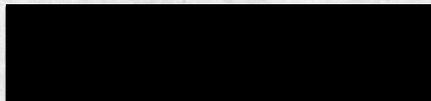
Dr. Elizabeth Emery
Thesis Sponsor



Dr. Lois Oppenheim
Committee Member



Dr. Kate Loysen
Committee Member



Dr. Lois Oppenheim
Department Chair

Dr. Mary Papazian
Dean of College of Humanities
and Social Sciences

9-1-06
Date

ABSTRACT

(Compte rendu)

La représentation littéraire du paysan français par Balzac, Sand et Zola

MORAD MITTA

L'histoire et la littérature nous ont légué des représentations contradictoires du paysan. Au-delà de cette dualité dans la représentation, il a existé, à même la littérature du 19^{ème} siècle, une variation importante de son portrait. Des auteurs comme Honoré de Balzac, George Sand et plus tard Emile Zola ont participé chacun à sa manière au développement d'une image particulière de ce personnage. Le paysan de Balzac est ce sauvage de la campagne qui s'apparente au petit escroc ; celui de Sand cet être particulièrement moral et bon par nature ; et celui de Zola cet animal dans l'expression de tous ses instincts. A quoi devons-nous cette différence dans la représentation littéraire et comment le procédé de la description a-t-il favorisé la mise en texte de cette différenciation tout en maintenant l'illusion de réalité ? Chacun de ces auteurs a représenté ce personnage en fonction de ses convictions idéologiques, sociales ou philosophiques tout en gardant un sens aigu de la nécessité de faire vrai avec du fictionnel. Balzac se sert du portrait physique et du discours paysan pour véhiculer son idéologie sous couvert de réalisme. Sand adopte le conte et adresse de préférence le portrait moral en visant un but inverse à Balzac. Et Zola adoptera une perspective ethnologique soutenue par une approche qu'il a voulu scientifique. Tous aboutissent à des projections différentes du paysan et font un usage important de la description pour arriver à leurs fins. Si le procédé descriptif est souvent libellé, et à

juste titre, de « bonne à tout faire » de la littérature, c'est par la flexibilité qu'il offre à tout auteur de le façonner en fonction du but recherché. Il siéra au romantique, comme au réaliste, au naturaliste, ou à l'existentialiste. La représentation littéraire du paysan ne s'en voit que plus variée et plus déroutante. Cette variation est également due aux besoins de la narration et du feuilleton littéraire, ce nouveau mode de diffusion en vogue au 19^{ème} siècle, et le fictionnel prend le dessus dans les portraits de paysan, quitte à défaire ou à consolider le mythe qui plane sur ce personnage. Face aux quelques témoignages historiques de l'époque et essentiellement de Jules Michelet, la validité de ces diverses représentations littéraires s'avère douteuse. L'élaboration littéraire de ces représentations demeure toute à l'avantage du lecteur.

LA REPPRESENTION LITTERAIRE DU PAYSAN FRANÇAIS
PAR BALZAC, SAND ET ZOLA

A THESIS

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Masters of Art

by

MORAD MITTA

Montclair State University

Montclair, NJ

2006

Copyright © 2006 by *Morad Mitta*. All rights reserved

Acknowledgements

(Avant-Propos)

Toute ma reconnaissance à Dr. Elizabeth Emery, ma Directrice, pour son conseil, sa critique constructive et sa constante bienveillance. J'espère m'être montré digne d'une direction de qualité. Je dédie ce travail à mon épouse Irène et à ma fille Soraya pour les privations qu'elles ont endurées gracieusement.

Table of Contents

(Table des matières)

Introduction.....	1
<u>Chapitre 1</u> : La société rurale et la littérature au 19 ^{ème} siècle.....	11
<u>Chapitre 2</u> : La représentation littéraire du paysan	29
<u>Chapitre 3</u> : Rôle littéraire de la description.....	64
<u>Chapitre 4</u> : Le discours paysan.....	87
Conclusion.....	113
Bibliographie.....	119

Introduction

Au Moyen-Age, déjà, le Roman de Renart commence à montrer le Vilain revenant du marché aux boeufs ou à la taverne. Les trouvères et les troubadours ont chanté le berger amoureux de la jolie bergère. A la Renaissance, le Vilain devient le villageois et au 16^{ème} siècle, Noël Du Fail, magistrat d'origine noble et auteur des Propos rustiques commence à s'intéresser au monde paysan. Arthur de la Borderie rappelle que bien que convaincu de la supériorité innée de la noblesse, Du Fail écrit dans cet ouvrage que les historiens ont eu tort de s'intéresser aux nobles seulement comme si les « rustiques » (entendre les paysans) n'eussent pas existé. Il ajoute que pour Du Fail, l'industrie des « rustiques » (l'agriculture) est la vraie richesse des peuples et qu'ils méritent que l'on s'occupe d'eux (XXXIV, XXXV). La Bruyère aussi compatissait déjà avec le peuple. Il décrit les paysans par son célèbre paragraphe dans Caractères :

L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible : ils ont comme une voix articulée, et, quand ils se lèvent sur leur pieds, ils montrent une face humaine ; et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain semé (II, 61).

Plus tard, La Fontaine mentionne le paysan dans ses Contes et Nouvelles et Molière lui-même, introduit ce personnage dans Le Festin de Pierre.

Si le paysan n'a pas toujours été ignoré, il a toujours été méprisé par la plupart des auteurs et cela jusqu'au 18^{ème} siècle. Il est au plus bas de l'échelle sociale, c'est dans l'ordre des choses, comment donc pourrait-il prétendre à la considération ? En effet

jusqu'à cette époque, la production littéraire est axée autour de personnages d'origine noble et souvent parisiens. Vauban écrit Misère du paysan et à partir du début du 18^{ème} siècle, les choses commencent à changer pour le personnage du paysan. N'oublions pas la Révolution (1789) par laquelle le thème du soulèvement populaire culmine, bien qu'il s'avère bénéficiaire à la bourgeoisie essentiellement. C'est à partir du 18^{ème} siècle que l'on commence à trouver des romans dont le personnage principal est un paysan, tels Le Paysan parvenu de Marivaux (1734) ou Le Paysan perverti (ou les dangers de la ville) de Restif de La Bretonne (1775). Bien que ces deux ouvrages traitent du paysan, c'est toujours en rapport avec le contexte de la ville qu'il en est fait usage. Blanchard rapporte que la Vie de mon Père de Restif de la Bretonne est le premier livre dont « village » et « villageois » font toute la matière ; bien que ce soit seulement un recueil de souvenirs (158). Selon cette même source, c'est Restif de la Bretonne qui est le précurseur de Balzac. Il est un des rares écrivains du 18^{ème} qui ait parlé de la campagne en connaisseur ; il laisse des témoignages directs de la vie au « village » entre 1740 et 1750 (157).

C'est principalement à partir du 19^{ème} que ce personnage commence à susciter l'intérêt des auteurs. Lamartine écrit le fameux poème Les Laboureurs et c'est surtout Balzac avec son roman Les Paysans (1833-1835) que ce personnage trouve sa place dans l'espace littéraire français ; c'est le premier roman (et non confession, mémoire, ou morceaux détachés) qui traite des paysans dans le contexte de la campagne. C'est à Balzac donc que revient l'honneur d'avoir introduit le paysan par la grande porte de la littérature, à savoir celle du roman. A partir de là, d'autres écrivains se sont intéressés à ce personnage et pour n'en nommer que les plus remarquables, nous citerons George Sand et plus tard Emile Zola.

Dans le domaine de l'histoire, c'est surtout grâce au document de Michelet, Le Peuple (1846), qu'un témoignage concernant le paysan et sa condition nous parvient. Il s'intéresse au peuple en général et aux paysans en particulier, à une époque où les hommes de lettres et les historiens se préoccupent avant tout des classes laborieuses des villes. Les représentations littéraires et historiques du personnage paysan semblent contradictoires : Philippe Vigier nous rappelle que le paysan de Michelet est « loin d'être le Barbare de Balzac, un "élément insocial" un "ver rongeur" [...] le paysan de Michelet est "l'élément stable, solide, généreux sur lequel peut et doit s'appuyer toute la nation" » (15). Aussi Michelet déplore-t-il dans la préface du Peuple adressée à Edgar Quinet, la manière dont certains écrivains français alimentent le dédain des lecteurs européens par une représentation biaisée du peuple de France. Il écrit en faisant allusion à Balzac, « Un peintre de genre, admirable par le génie du détail, s'amuse à peindre un horrible cabaret de campagne, une taverne de valetaille et de voleurs, et, sous cette ébauche hideuse, il écrit hardiment un mot qui est le nom de la plupart des habitants de la France » (61). Bien sur le mot qu'insinue Michelet est celui de "paysan" et l'allusion à Balzac directe. Michelet ajoute « Si nous nous disons méprisables, elle (l'Europe) pourra bien nous croire » et « Qu'il suffise aux nations de bien savoir que ce peuple n'est nullement conforme à ses prétendus portraits » (62). Il est clair que la représentation historique du paysan et la représentation littéraire (celle qu'en fait Balzac) sont en total désaccord. Michelet a souvent été perçu comme l'anti-Balzac, Vigier écrit, « [...] il semble d'ailleurs que l'exaspération provoquée chez Michelet, en février 1845, par la lecture des Paysans soit pour beaucoup dans la rédaction du Peuple » (15).

Au-delà de ce clivage entre l'histoire et la littérature, et à même la production littéraire, il existe une diversité dans la représentation du personnage paysan. Certains auteurs de l'époque, sensibles à ce segment de la population et ce pour des raisons diverses, ont éclairé momentanément et chacun de sa propre vision des choses, le paysan, sa condition et son univers. A la vision réductrice de Balzac s'opposent la vision idyllique à la George Sand et plus tard la vision ethnologique de Zola. C'est la variation de cette représentation dans la production littéraire qui fait l'objet de cette étude. Nous soulèverons la question principale qui consiste à savoir si le thème du paysan, tel qu'il a été rapporté par ces auteurs, correspond à une réalité, une fiction voire à un mythe. Il semble que l'hypothèse de l'appartenance littéraire, politique ou philosophique de l'auteur comme déterminant dans la représentation du personnage paysan permettrait d'expliquer la diversité observée à ce niveau.

Le terme lui-même de "paysan" invite à un certain vague quant à sa signification. A l'opposé de cette dénomination générique, nous essayerons de définir avec toute la précision possible le sens qu'on lui donnera dans cette étude, après nous être éclairés sur sa signification passée. Cette rétrospective linguistique est nécessaire puisqu'elle nous permettra de savoir à qui les écrivains de l'époque se référaient. Pour cela nous utiliserons Le Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle de Larousse (1865-1876). Ce dernier définit le paysan comme un homme ou une femme de campagne, sans autre détail spécifique ; cependant les extensions linguistiques associées à cette définition et attribuées à d'autres auteurs (Comte de Boulainvilliers, Balzac, Guizot) permettent de palier à la faiblesse de cette définition. Le Comte de Boulainvilliers mentionne que les

paysans ne peuvent être libres et propriétaires de leurs biens que par la grâce du seigneur, lequel est investi du droit naturel de diriger et de conduire cette populace aveuglée (458).

Le Nouveau Dictionnaire Universel de Le Châtre (reproduction de l'édition de 1865) complète cette définition : il ajoute que cet homme ou cette femme s'occupait ordinairement de l'agriculture et de l'éducation des bestiaux. Il ajoute que les paysans constituaient la classe sociale la plus nombreuse, elle fournissait à l'état la majeure partie des soldats, et une portion considérable de ses revenus. Cette définition mentionne aussi le fait que le terme paysan a perdu son ancienne signification, car ceux qui le portent en 1865 sont pour la plupart propriétaires (ne serait-ce que d'un morceau de vigne, d'un jardin ou d'un lopin de terre) et jouissent de l'égalité que la loi assure à tous les Français (1000). Il ressort de ces deux documents que le paysan vivait à la campagne, qu'il vivait de travail champêtre et des animaux et que la plupart des paysans de l'époque étaient déjà petits propriétaires. Ce dernier dictionnaire confirme aussi l'égalité des citoyens devant la loi en 1865. Cet éclaircissement du terme paysan accompli, nous pouvons à partir de là passer aux textes.

Les œuvres que nous avons choisies pour cette étude sont Les Paysans de Balzac, François Le Champi de Sand et La Terre de Zola. Elles couvrent donc assez bien le 19^{ème} siècle : les années 1833 à 1835 pour Les Paysans, 1847 pour François Le Champi, et ensuite l'année 1887 pour La Terre. Ces trois auteurs ont éclairé de leur propre vision le thème du paysan à la campagne. Il est à noter également que Balzac et Sand ont vécu à la même époque.

Les Paysans de Balzac a été choisi car il reflète l'analyse politique de l'auteur au sujet de ce monde paysan. « C'est la description analytique d'une société entière, et la

révélation de la lutte des classes dans la France de la Restauration et de la Monarchie de Juillet » (Les Paysans, 5). L'optique balzacienne s'attarde sur le conflit social et elle dévoile deux stratégies différentes adoptées par les propriétaires terriens vis-à-vis de la dévastation de leurs bois par les « paysans » : celle de la défunte Melle Laguerre (elle ferme les yeux sur le chapardage de ses bois par les paysans, en échange d'une cohabitation pacifique) et celle du Comte Montcornet (Il choisit d'engager une lutte contre les paysans). Pour schématiser l'action du roman, le château des Aigues, qui a appartenu à une ancienne cantatrice Mlle Laguerre, a été acheté par le général comte de Montcornet. La comtesse y invite l'écrivain Blondet et y accueille souvent son curé, l'abbé Brossette. Aux portes du domaine, le Grand-I-Vert, cabaret tenu par les Tonsard, est le rendez-vous des paysans, qui dévastent et pillent les bois et les champs de Moncornet. Cependant les véritables ennemis des Aigues ne viennent pas de ce repaire de malfaiteurs, car il y a une conspiration contre les Aigues, fomentée par la bourgeoisie locale, qui, par le jeu des alliances familiales et des intérêts financiers, étend son pouvoir sur toute la région. Le commerce, la justice, la police, l'administration y dépendent de trois « hommes » : dans le bourg de Blangy, Rigou, « l'usurier des campagnes » ; à Soulanges (Chef-lieu d'arrondissement) de la mairesse Mme Soudry, et à la sous-préfecture de La-Ville-aux-Fayes, de Gaubertain maire et ancien régisseur véreux des Aigues. Contre ces adversaires cachés, Montcornet tentera de lutter en vain. Son fidèle garde est assassiné par les paysans, Moncornet vend les Aigues, ses adversaires les achète, rase le château, et morcelle le domaine (Thierry Bodin, 6).

Le Médecin de campagne n'a pas été retenu pour notre étude car bien que le contexte du roman soit celui du monde paysan, il reste focalisé autour du personnage du

docteur Benassis et de ses bienfaits envers sa communauté paysanne, sans être explicite sur l'état des relations sociales. Le Lys dans la vallée a été écarté du fait que c'est du seul côté de la noblesse restaurée (Mme Mortsauf) que la perspective narrative procède. Les paysans et les tracasseries qu'ils engendrent demeurent en toile de fond.

Le choix de Sand a été aisé puisqu'elle fut le premier écrivain à s'intéresser au monde rural comme thème sociologique, quitte à attirer l'attention de ses contemporains vers cette thématique. Libellée reine du roman champêtre (rustique), elle se distingue par une énorme production littéraire parmi laquelle on compte La Mare au Diable, La Petite Fadette, et Les Maîtres Sonneurs. Ces trois œuvres illustrent la tonalité champêtre qu'adopte Sand. La Mare au Diable n'a point été retenu, bien que nous y fassions référence de temps en temps, car il n'inclut aucune élaboration textuelle relative au jugement que porte le paysan sur les raisons de sa condition, contrairement à François le Champi. La petite Fadette est essentiellement une histoire d'amour et Les Maîtres Sonneurs a pour thème l'éclosion de la passion musicale d'un jeune paysan. Ces deux ouvrages font partie de la série des romans champêtres de George Sand, mais il nous a semblé qu'ils ne présentaient pas suffisamment d'éléments réfléchis de la condition paysanne.

Pour reconstituer rapidement la trame de l'histoire de François le Champi, Isabelle Bigot, la Zabelle, vient d'aménager avec son fils adoptif, le champi, une maison dont le propriétaire, le meunier Cadet Blanchet est un homme méchant et volage. Sur les instances de Mme Blanchet, la mère du meunier dont elle est la locataire, La Zabelle consent contre l'exonération de ses loyers à se séparer de son fils adoptif, le Champi, et à le reconduire à l'hospice qui le lui avait confié. Au moment de monter dans la diligence

qui doit le reconduire à la ville, il s'abandonne à une crise et s'évanouit. Mais Madeleine Blanchet, femme jeune et au grand cœur passait par là. Elle s'arrête et propose à Isabelle de prendre soin de l'enfant. Le Champi reste aux cotés de sa mère adoptive et de Madeleine qui le nourrit et l'instruit. Cet ouvrage de Sand dresse le portrait moral du paysan bien qu'il ne fasse pas état des rapports entre le paysan et les représentants locaux des classes privilégiées.

Zola a été retenu pour notre étude du fait de son roman La Terre. Zola adopte une approche ethnologique ; il nous présente un échantillon social de ce groupe et sous une perspective naturaliste il l'analyse à travers les mentalités, le mode de vie et les rapports avec la terre. Pour résumer le récit de La Terre : l'action se déroule à Rognes, petit village de la Beauce. Le héros du roman est Jean Macquart (l'un des rares membres de la branche Macquart indemne de toute tare). Après avoir quitté Plassans, sa ville natale, il est tiré au sort en 1852 et participe aux campagnes militaires du Second Empire. Blessé en Italie, il reprend son métier de menuisier puis s'embauche comme ouvrier agricole à Rognes, où il reste pendant dix ans. L'histoire particulièrement atroce se déroule au sein de la famille Fouan. Le vieux Louis Fouan, dit *le père Fouan*, décide à l'âge de 76 ans de partager ses biens entre ses enfants, à charge pour ceux-ci de l'héberger, de le nourrir et de lui donner deux cents francs de rente chacun. Ils s'acquittèrent très mal de leur tâche, notamment Buteau, qui le dépossède peu à peu de sa maigre fortune. Buteau possède deux cousines, les sœurs Mouche. Il fait un enfant à la première, Lise, qu'il épouse trois ans plus tard lorsqu'elle est devenue une riche héritière. Quant à la seconde, Françoise, il la poursuit avec tant d'insistance qu'elle se rapproche de Jean Macquart et finit par l'épouser. Ce mariage inquiète beaucoup Buteau et Lise, qui redoutent de voir une partie

de l'héritage familial passer dans d'autres mains. Lorsqu'ils apprennent que Françoise est enceinte, ils décident de la faire avorter : Buteau viole Françoise avec l'aide de Lise, puis celle-ci pousse sa sœur sur une faux. Grièvement blessée, Françoise meurt. Le père Fouan, qui a assisté à la scène, est ensuite brûlé par les deux meurtriers. Quant à Jean Macquart, redevenu aussi pauvre qu'à son arrivée au village, il quitte Rognes et s'engage à nouveau dans l'armée. C'est l'un des ouvrages les plus violents de Zola où il dresse un portrait féroce du monde paysan de la fin du 19^{ème} siècle. Tout le récit a lieu sur fond de luttes intestines où la criminalité latente, la brutalité et la bestialité règnent.

Nous examinerons le personnage du paysan par le biais des textes choisis, et puisqu'il s'agit de représentations différentes d'un même personnage, nous nous attarderons dans l'analyse des perspectives propres à chacun des auteurs. Il s'agira de voir comment est-ce que l'examen individuel des textes permettra d'étayer notre thèse : à savoir que la diversité observée dans la représentation du paysan est déterminée par les tendances littéraires des auteurs et de leur parti pris politique (ou philosophique), de même qu'elle ne constitue pas un fondement à une représentation « réaliste » de ce personnage.

On examinera dans un premier temps les différentes perceptions des auteurs en question et verrons comment ces romans se positionnent l'un par rapport à l'autre. L'étude comparative des textes adoptera des approches différentes dans l'espoir d'apporter des justifications méthodiques à notre argument ; à savoir une approche thématique, stylistique et discursive en fonction du texte étudié. Les points de similarités et de divergences dans la représentation du paysan seront élucidés et les raisons à cette différenciation commentées. Dans le but d'étayer notre thèse, nous prêterons une

attention particulière au procédé de la description littéraire et soulignerons l'usage qu'en fait chacun de ces auteurs. Ceci nous conduira finalement à nous questionner au sujet de la validité historique de tels témoignages littéraires.

La diversité dans la représentation littéraire du paysan semble sujette, du moins en partie, à l'influence de l'environnement historique, social et politique de ce dernier. Le contexte dans lequel le paysan évolue est un des facteurs qui ont déterminé son image dans la littérature. Nous analyserons donc la situation de la société rurale au 19^{ème}, et nous tenterons ensuite d'expliquer comment est-ce que le thème des paysans devient soudain un nouveau substrat à exploiter pour les écrivains de cette période.

Chapitre 1 : La société rurale et la littérature au 19^{ème} siècle

Dans le but de faciliter notre analyse, nous distinguerons deux périodes chronologiques distinctes au cours du 19^{ème} siècle. La première période s'étend de 1815 à 1850 environ. Elle a souvent été qualifiée de « stagnante » en raison de l'instabilité politique et des crises économiques qu'elle a connues (John et Muriel Lough 16). Les Paysans de Balzac et François le Champi de Sand relèvent de cette période. L'autre période couvre la deuxième partie du siècle. Elle a été qualifiée de « positive » vu la dynamique de progrès dont elle a été témoin (Lough 16). Ce découpage arbitraire ne nous empêchera pas de développer une idée générale de l'évolution qu'a connue la campagne française. A partir de ce schéma temporel, il nous est apparu bon de faire la mise au point sur l'état général de la société française à l'époque.

Nous dresserons dans un premier temps un bilan global de la société rurale et nous essaierons ensuite de déceler à partir de cette toile de fond, la ou les raisons à l'émergence d'une préoccupation nationale pour le monde rural, aussi bien que d'une littérature qui adopte le thème du paysan et de la terre. La campagne pendant la première moitié du 19^{ème} siècle reste un univers très cloisonné, souvent agissant indépendamment de Paris et ayant sa propre dynamique. La majorité de la population française demeure et travaille encore à la campagne comme le rappelle Lough et le monde paysan représente le tiers de la population active en France (3, 14). Les gens de la ville traitent ceux de la campagne comme de simples curiosités et les gens de la campagne trouvent ceux de la ville, artificiels et intrusifs comme Moncornet (nouveau propriétaire des Aigues) dans Les Paysans de Balzac (60, 61).

De 1815 (chute de l'Empire) et jusqu'à la Révolution de Juillet en 1830, cette campagne vit sous le signe de la tentation à l'émeute de la part des paysans les moins fortunés comme en témoigne Yves-Marie Bercé (165-221). Si les paysans ont aidé le régime napoléonien en s'enrôlant en grand nombre dans l'armée impériale, ils n'en ont bénéficié que modestement. D'après Marcel Faure, « [...] la grande masse manifesta sa désillusion en refusant la conscription et les réquisitions d'hommes pour les armées » (11). Ces paysans qui ont perdu leur apathie depuis 1789 couvent une haine sourde à l'égard de cette noblesse qui revient en force souvent avec arrogance et une nostalgie flagrante pour l'ancien système. C'est l'époque de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, et il ne fait plus bon de s'afficher comme Bonapartiste. C'est le cas du Comte de Montcornet dans Les Paysans de Balzac. Il est cependant à noter que Balzac fait une distinction entre les grands de l'Empire (Moncornet) et les nobles de l'Ancien régime. Dans Les Paysans, Moncornet, après avoir visité la veille sa forêt et celle des Ronquerolles et des Soulanges, s'enquiert de l'état de dégradation de sa seule forêt auprès de son Garde Chasse Courtecuisse pour s'entendre répondre, « [...] ils sont anciens dans le pays, eux ! on respecte leurs biens » (163). Les paysans ont leur idée quant à ce qui devrait être fait concernant la terre sur laquelle ils vivent et ils exerceront une pression continue à ce sujet sur les différents représentants ruraux de l'Ancien régime, particulièrement sur ceux qui comme Moncornet sont étrangers au pays et incarnent la noblesse d'Empire. Souvent cette pression consiste à harceler sournoisement le châtelain de manière à le pousser à se résigner à accepter les larcins que les paysans commettent chaque jour sur ses terres. C'est la situation de Mlle Laguerre dans Les Paysans (128-135).

Les monarchies de la première restauration (Louis XVIII) et de la deuxième restauration (Louis XVIII et Charles X) s'allient à l'Eglise, et s'efforcent à restaurer l'Ancien régime et à rétablir le pouvoir de l'Eglise. Elles n'arrivent qu'à se rendre impopulaires en campagne comme nous le voyons dans Les Paysans de Balzac. Les années 1816-17 voient aussi de très mauvaises récoltes, le prix du pain est élevé et le pays importe du blé d'Espagne (l'autre monarchie Bourbon). L'accumulation des crises économiques et l'instabilité politique favorisent un état d'effervescence contenue en campagne bien que les nobles ne puissent plus percevoir de taxes directes sur leurs terres. Les paysans les moins fortunés souffrent et il s'agit pour eux de survivre à tout prix. Le banditisme des grands chemins se développe et rend la campagne dangereuse la nuit en dehors des agglomérations comme on le voit dans Les Paysans.

En plus de la diversité régionale, il existait une diversité à même la paysannerie, allant du simple ouvrier agricole (François le Champi) au gros propriétaire terrien (Mr. Hourdequin de La Terre) en passant par le métayer (voir Jacquou le Croquant) et le petit propriétaire (Buteau de La Terre). Cette diversité rend compte de l'étendue de cette catégorie sociale et la surpopulation des campagnes à l'époque est un fait établi.

Tout fut-il donc négatif dans cette aventure de la Révolution et de l'Empire ? Non, et bien que la révolution fit peu pour la masse des paysans, l'abolition des droits seigneuriaux a permis à certains de jouir totalement du titre de propriétaire de leur terre. Le droit de disposer du sol était consacré dans un texte fondamental, le Code Civil. Michelet affirme dans Le Peuple que :

La terre de France appartient à quinze ou vingt millions de paysans qui la cultive, contrairement à la terre d'Angleterre qui appartient à trente- deux mille personnes qui la font cultiver [...] L'Angleterre au contraire a

prononcé pour le seigneur, chassé le paysan ; elle (la terre) n'est plus cultivée que par des ouvriers. (80-81)

Il y eut donc énormément de petits propriétaires et la majorité de la population française de l'époque vit encore à la campagne. Le paysan reste attaché à sa terre, contrairement au cas de l'Angleterre, et au détriment d'un morcellement excessif. En 1785, Arthur Young s'étonne et s'effraie de voir en France la terre tellement divisée (Le Peuple, 81).

Après la révolution de Juillet, c'est la fin de la dynastie des Bourbon et plusieurs membres de l'aristocratie quittent Paris pour aller s'installer dans leurs châteaux de province (Lough 27). Le paysan, lui, subsiste dans un état de survie primitive et connaît une vie de labeur pénible. S'il arrivait à économiser quelque argent ce n'est pas pour améliorer son mode de production, mais pour essayer d'acquérir quelque parcelle de terrain. La surpopulation des campagnes faisait que la compétition pour la terre était vive et le paysan finissait par acheter son lot de terrain à un prix exorbitant après être forcé de contracter des prêts dont le paiement de l'intérêt seul condamnait le paysan à un état de dette permanent. C'est la dangereuse attraction de la terre qui pousse le paysan à emprunter dit Michelet (85). Nous citerons à titre d'exemple le personnage de Courtecuise dans La Terre. Après avoir été chassé des Aigues, il achète à crédit le domaine de la Bâcherie de l'usurier Rigou et tout ce à quoi il aboutit en fin de moissons, c'est de payer les intérêts dus à Rigou (174, 224-225).

La grande propriété agricole appartient toujours à d'anciens nobles en retraite ou à des affairistes de campagne. Le petit propriétaire terrien existe comme le Père Fouan des Paysans ou Cadet Blanchet de François le Champi, mais il ne représente rien de significatif face aux autres propriétaires. Le journalier agricole et le métayer sans terre

peinent à trouver du travail, et la misère rurale reste cependant moins visible que celle des villes car on y est bien loin de Paris.

La famine règne sous Louis-Philippe (Duc d'Orléans) aussi nommé le roi bourgeois. Cette famine est cependant plus visible en ville qu'à la campagne. Seuls les témoignages issus d'auteurs qui résident en campagne permettent d'en rendre compte. George Sand en atteste: "Le bled est cher et la misère grande !" (*Correspondance, VII, 416*). C'est l'époque de l'affairisme et la pratique de l'usure est coutumière dans les campagnes. Les œuvres de Balzac et Les Paysans en particulier montrent ces personnages de campagne (tel Gaubertin) qui très habiles en affaires réussissent souvent à faire main basse sur la propriété d'autrui.

En ce qui concerne les transports, la situation est également déplorable : les déplacements des personnes et des produits se font à pied ou à chariot, à travers des chemins indéfinis, d'une paroisse à l'autre où d'une commune à l'autre. Le paysan s'oriente comme il peut à travers les bois sur des chemins peu praticables : c'est le cas de Germain dans La Mare au Diable de Sand. S'il est relativement aisé, le paysan utilisera le cheval comme monture. Seules les calèches des nobles ou les voitures de louage parcourent la campagne aisément. Les distances sont longues, et l'insécurité règne. La nuit halte les déplacements, et l'auberge représente souvent un point de relais pour qui peut se permettre le gîte et le couvert.

Suivant la région, la dominante agricole offrant des journées de travail était soit les bois (Les Paysans) soit les champs (La Terre), et pour les enfants la ferme. La meunerie (très présente dans François le Champi), le travail de la vigne, et celui de la ferme occupent aussi le monde paysan. Le métayage se pratique beaucoup : contre la

moitié ou un pourcentage des récoltes, le propriétaire terrien fournit la terre, les graines, l'outillage, mais aussi le cheptel. Cette pratique n'a fait malheureusement que perpétuer l'état de pauvreté : les pourcentages, imposés par le propriétaire sur les récoltes, sont si élevés que le paysan souffre à s'en acquitter et il ne lui reste presque rien une fois ceux-ci réglés comme on le voit dans François le Champi (180-181). Le travail du chanvre, le filage du coton ou de la laine se faisait souvent à la campagne. Le braconnage est également très pratiqué, souvent sur les terres du maître des lieux. Cette activité permettait souvent un revenu supplémentaire et assurait la survie dans les moments difficiles en hiver. La misère qui touchait les moins fortunés des paysans poussait souvent au larcin sinon au vol ou au crime comme le montre la famille Tonsard dans Les Paysans. Presque tous vivaient de la terre, la leur, et à défaut de celle des autres. La révolution de 1789 a retenu indirectement le paysan à la campagne, dans l'espoir de s'y voir allouer une parcelle de terre. Le repli des aristocrates à la campagne après la Révolution de Juillet a permis l'introduction lente de nouvelles méthodes de production (Lough 27). Cette avancée reste cependant très minime et la majorité des paysans continuent à pratiquer une agriculture de subsistance pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs familles. Seuls les gros propriétaires terriens, comme Mr. Hourdequin de La Terre, arrivent à commercialiser leur production bien que la situation du paysan de 1848 se soit légèrement améliorée. Ce qui minait le paysan à l'époque c'était surtout sa dette (François le Champi, 180-181).

C'est sous le règne de Louis-Philippe, qu'un développement de la pensée socialiste commença à être amorcée au niveau de la littérature (Lough 37). Cela était particulièrement visible dans les écrits d'Eugène Sue et de George Sand (Le Compagnon

du tour de France). Dans l'arène sociale, des essayistes depuis Saint-Simon jusqu'à Proudhon analysent et prêchent leurs expériences personnelles vis-à-vis de la question du peuple et de la naissante révolution industrielle. Ces auteurs ont souvent été taxés par la critique littéraire ou philosophique de « romantisme social » en contraste avec la doctrine socialiste « scientifique » de Karl Marx (Histoire de la civilisation française 203). Ce dernier, en fuite du régime autoritaire prussien, réside d'ailleurs à Paris entre 1843-1845. Son séjour en France lui permettra d'utiliser les analyses de ses prédécesseurs français, d'être témoin des changements rapides et bouleversants que connaît la France sous la révolution industrielle et de participer au bouillonnement de la pensée socialiste moderne à Paris, son foyer européen (Histoire de la Civilisation française 204). Marx critiqua plusieurs radicaux français, Proudhon entre autres. Il considéra ses vues utopiques, faute de mettre l'accent sur les moyens nécessaires à la réalisation de cette société nouvelle. En 1848, la révolution républicaine qui éclate rêvera sans lendemain, puisqu'elle dura seulement de février à juin 1848.

A l'abdication de Louis-Philippe, la Deuxième République est proclamée et il se forme un gouvernement provisoire. Lamartine, figure importante du mouvement romantique, fut le chef de ce gouvernement en tant que républicain modéré et George Sand s'extasia lyriquement à l'établissement de cette Deuxième République (Correspondance, VIII, 329-331). Elle écrivit anonymement une partie du discours d'ouverture de l'officiel Bulletin de la République (Lough 103). Eugène Sue, figure littéraire anti-cléricale, a lui aussi été élu comme député à l'Assemblée Nationale.

Louis-Napoléon Bonaparte devient président de la Deuxième République (1848-1851) et il se fait proclamer empereur. C'est le Second Empire, Louis-Napoléon devient

Napoléon III, et plusieurs écrits de l'époque se réfèrent à lui, comme l'empereur tout simplement. Il devra son élection à la masse de la population qui est encore rurale, et qui n'a pas pu être touchée par la propagande républicaine. Il se jette dans de grands travaux publics (chemins de fer, routes, canaux, etc....); c'est le développement de la métamorphose industrielle en France en ville comme à la campagne. Cette deuxième partie du 19^{ème} siècle sera déterminante dans le remodelage de la société rurale. La Terre de Zola se rapporte plus à cette deuxième moitié du siècle et de longs développements historiques ont lieu entre temps ; nous élaborerons sur ces développements car ils sont à l'origine de la mouvance progressiste que connaît cette époque.

Dans La Terre, le père Fouan ne déclare-t-il pas : « Puis on a eu Louis XVIII, Charles X, Louis-Philippe. Ça marchait toujours, on mangeait, on ne pouvait pas se plaindre...Et voici Napoléon III, aujourd'hui, et ça n'allait pas encore trop mal jusqu'à l'année dernière... Seulement... » (433) ? On apprend dans les *Notes et Variantes* de La Terre que, dès 1860, sous Napoléon III, une crise agricole se déclare, les importations font baisser les prix, c'est la faillite de la terre qui ne nourrit plus son homme (1552). Dans le texte même de La Terre, M. de Chédeville, député sortant (ancien officiel du régime de Louis Philippe) et candidat à la réélection, s'entretient avec M. Hourdequin (puissant fermier de la région) en référence à la politique de l'Empereur (Napoléon III) : « Ce qui me tue, dit M. de Chédeville, c'est cette liberté commerciale, dont l'Empereur s'est enjoué [...] voyez comme tous les prix s'avilissent. Moi, je suis pour la protection, il faut qu'on nous défende contre l'étranger » (488).

Sous l'impulsion de l'Angleterre, le développement industriel s'amorce en France à partir de 1850. Cependant l'agriculture demeure toujours à l'époque, le secteur

économique qui domine le plus. Des mutations apparaissent dans les différents secteurs de production. Elles entraîneront un début de changement dans le monde rural comme en témoigne La Terre de Zola, à savoir le machinisme, l'exode rural, les problèmes de l'aménagement du sol et de son morcellement excessif (La Terre, 492). Rappelons également que la révolution de 1848, en faisant du paysan un citoyen actif par l'établissement du suffrage universel, le tira de la nouvelle servitude où son ignorance l'avait replongé depuis 1789. Désormais tous les citoyens devenaient égaux devant la loi et les paysans se passionnaient pour cette nouvelle république comme le montre le père Niseron de Balzac (Les Paysans, 221-223).

Cependant, Napoléon III s'implique dans plusieurs guerres. La dernière d'entre elles voit Bismarck réduire la puissance française ; c'est la chute du Second Empire. Une république provisoire est déclarée. Le peuple de Paris mécontent de cette administration se révolte et forme son propre gouvernement : La Commune. Thiers combat par la répression ce gouvernement et la Troisième République est déclarée en 1875 ; elle tiendra jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale. Durant cette république, des syndicats se forment. Ils amélioreront progressivement les conditions de travail, et définiront le droit des ouvriers (y compris les ouvriers agricoles). C'est cette toile de fond que nous garderons à l'esprit lors de l'étude du personnage du paysan dans La Terre.

Selon Faure, en 1861 le nombre de personnes vivant de l'agriculture en France atteignit 20 millions bien que l'exode rural fut nettement amorcé (14). La surpopulation des régions agricoles atteignit son maximum au 19^{ème} siècle, forçant indirectement les agriculteurs à accroître leur production. Cependant, seule l'attraction des villes et de l'industrie apporta une solution au problème de la surpopulation en épongeant le surplus

des paysans prolétaires (Faure, 14). Mais cet exode ne concerne que les journaliers et les domestiques plutôt que le petit propriétaire terrien (ie Jean de La Terre, 811). En conséquence l'industrie agricole jadis importante se voit perdre de la vitesse et le manque d'ouvriers agricoles se fait sentir dans certaines régions. Par réaction, le machinisme qui commence à voir le jour s'étend au monde agricole. De même l'emploi des fertilisants artificiels commence à se propager en campagne. Mr. Hourdequin de La Terre représente bien l'espoir qu'une minorité d'agriculteurs voit dans l'automatisation de leur production, souvent en dépit de la résistance des ouvriers agricoles à cette intrusion qu'ils méprisent et aux capacités desquelles ils doutent fort (La Terre, 441, 452, 495-496).

La compétition internationale jouant, elle limitera l'essor d'un tel élan et le petit propriétaire fermier qui embauche des journaliers continue de constituer la majorité des unités de production (La Terre, 488, 766-768). Le métayage disparaît progressivement en faveur de la rente annuelle et le paysan se tourne progressivement vers une agriculture de production. Cette transition a été favorisée par le développement des axes routiers locaux et de la voie ferrée ; le circuit des échanges s'amplifia et le mouvement s'intensifiait à travers le pays. Les conditions de vie du paysan s'améliorent progressivement, bien que le secteur agricole reste en proie à différentes crises : la compétition internationale et l'exode rural qui continue. Selon Lough, après une période de manque en grain et donc d'un prix élevé (1846-47) la production céréalière chute considérablement et fait que la France n'est plus le premier producteur de blé en Europe. Après une série d'augmentations suivies de chutes dans la production, l'agriculture française s'installera dans une période de dépression qui demeurera jusqu'en 1896 (99). Toujours selon ce

même auteur, cet état de l'agriculture a été causé par les importations, d'où la revendication de protection des tarifs sur les produits agricoles (99-100).

Le réseau routier s'est développé de manière importante mais la société rurale reste cependant toujours à part en raison de son mode de vie, de la mentalité des paysans et de ses intérêts économiques face à son compétiteur permanent, la ville. Dans La Terre de Zola, M. de Chédeville, en référence à M. Rochefontaine, grand patron industriel à Châteaudun et candidat concurrent à la députation, lance ;

...lui ne demande qu'une chose, c'est que le pain soit à bas prix, pour payer ses ouvriers moins cher...[...]...D'un côté, nous autres, les paysans, qui avons besoin de vendre nos grains à un prix rémunérateur. De l'autre, l'industrie qui pousse à la baisse. (489)

Et M. Hourdequin de surenchérir avec, « Si le paysan vend bien son blé, l'ouvrier meurt de faim ; si l'ouvrier mange, c'est le paysan qui crève... Alors quoi ? Je ne sais pas, dévorons-nous les uns les autres ! » (489).

Le conflit d'intérêts économiques entre la ville et la campagne est au cœur même de la polarisation qui semble s'accroître entre ces deux univers. Le monde rural n'est plus le stoïque fournisseur de la ville, il réclame son dû et plaide pour sa survie avant celle de la ville en dépit des pressions exercées par l'industrie : l'ouvrier mangera si le paysan mange d'abord.

Parallèlement au bouleversement économique qui agite le monde rural en cette seconde moitié du 19^{ème} siècle, une orientation littéraire nouvelle se dessine. Le mouvement romantique a prédominé pendant la première moitié du siècle et ses principaux représentants ont été Victor Hugo, Alphonse de Lamartine et Alfred de Vigny. Les caractéristiques de ce courant littéraire sont l'exaltation naïve du moi, l'importance de l'individu et l'amour de la nature. Les romantiques proposent une vision du monde

animée par la volonté de le changer. Ils se révoltent contre la médiocrité, et sont assoiffés d'absolu et de liberté. Que s'est-il donc passé à l'époque pour que l'attention et l'intérêt des écrivains romantiques se déplace du rêve de son propre destin à celui des autres et comment est-ce que la situation des campagnes en France pendant la première moitié du 19^{ème} siècle conduit-elle la production littéraire de l'époque à lui accorder plus d'importance ?

D'après Danièle Neirinck, déjà en 1820 Charles X encourage la formation de sociétés savantes dont le but était d'étudier le monde provincial de manière à sauvegarder le patrimoine historique. Un tel besoin a résulté d'une conscience quant aux bouleversements dont la société faisait l'objet : à savoir l'instabilité politique, les crises économiques, la révolution industrielle. Cette même source affirme qu'un sentiment de protection pour le patrimoine culturel de la France voit le jour en ce début de siècle et l'on commence à s'intéresser aussi bien au moyen âge qu'aux coutumes et aux traditions paysannes ("Les romans champêtres sandiens", 1). Dès lors l'exhumation du patrimoine culturel passé débuta et le patrimoine culturel de l'époque s'est vu valorisé. C'est dans le cadre d'une société en mutation qu'un enjouement pour l'histoire culturelle et sociale du pays s'intensifie et se généralise comme pour garder trace de son identité. Face aux progrès industriels qui commencent à pénétrer le milieu rural, une conscience collective se développe quant à la nécessité de préserver la culture des campagnes de France. Cette conscience est d'autant plus consistante à une époque où se cimente l'idéologie républicaine.

George Duby et Robert Mandrou mentionnent que la grande révolution (1789), les troubles politiques de l'époque, la misère populaire et la prospection culturelle du

début du siècle ont poussé à la reconnaissance du peuple comme porteur de culture et comme protagoniste majeur dans la société (199-201). Le peuple devient une entité reconnue par les courants littéraires et plusieurs auteurs commencent à s'y intéresser. Le nouveau personnage sur la scène sociale est le peuple ; il remplace l'individu à la quête de son bonheur. C'est le peuple qui est à la recherche de son bonheur, et l'élan romantique généreux rejoint cette chasse au bonheur par la révolution et la libération.

Duby et Mandrou précisent également que c'est surtout le soulèvement des « Trois Glorieuses » de 1830 (Monarchie de Juillet de 1830-48) qui, par l'exaltation du peuple parisien en révolte, récupère cette grandeur d'âme romantique. Victor Hugo sympathise avec les misères de son époque. Il réhabilite le personnage du peuple et lui accorde la première place dans des romans tels que Notre-Dame de Paris, et les Misères qui deviendra plus tard Les Misérables (199-201). Balzac aussi a été sensible à cette fibre populaire : il consacre dans sa Comédie Humaine quatre romans au monde rural sous ses « Etudes de Mœurs : Scènes de la Vie de Campagne » dont Les Paysans est l'œuvre la plus importante de par le témoignage historique qu'elle représente. Indépendamment de sa position au sujet des paysans de l'époque, Balzac a été obligé à reconnaître l'importance de ce groupe social. D'ailleurs George Sand sa contemporaine, est également sensible à ce personnage du peuple : consciente de la mutation que subit la campagne française face aux progrès industriels, elle tente de sauvegarder les traditions et la culture de son Berry. Elle évoque les coutumes locales dans ses écrits, comme en témoigne sa description des noces berrichonnes (La Mare au Diable 97-106), et la tradition de la veillée (François le Champi) en soulignant l'importance de la transmission

orale dans la culture paysanne, puisque tout ce dernier roman est la narration d'une veillée.

Souvent pendant l'hiver, lorsque la nuit tombait tôt et qu'il faisait froid, les membres d'une même famille (sens large) se réunissaient autour de la cheminée ou à l'étable. Bien que n'habitant pas tous ensemble, ils accueillaient à tour de rôle les différents membres de leur entourage. C'était souvent l'occasion d'entendre raconter les anciennes histoires du pays : histoires à la fois magiques, fascinantes, rocambolesques et toujours présumé authentiques. Ces contes faisaient partie de la culture rurale de la communauté et l'habileté du conteur entretenait leur survie. On imagine déjà la flûte lueur des chandelles (ou du feu avancé) qui éclaire cet espace collectif faisant fonction de refuge et de source de chaleur. Le conteur talentueux y mettra tout son art oratoire pour provoquer la fascination des uns et l'approbation ou le râle bougon des autres.

La Terre de Zola nous procure également la description d'une veillée chez les Fouans (422-424). Là aussi, le conteur fait frissonner de plaisir son auditoire dans le silence de la nuit. La thématique associée aux histoires racontées au cours des veillées relève presque du fantastique et du surnaturel. Il s'agit de bêtes affamées (souvent le loup), de trésors dissimulés, de monstres moitié homme moitié bête, de bandes errantes de meurtriers, de bourreaux et de torture, etc. En bref, il s'agit de tous les ingrédients nécessaires pour se faire peur ou pour rêver. La description par Zola de cette veillée en particulier nous montre le statut qu'occupe le document écrit dans le milieu paysan de l'époque. En clôture à la veillée et à la requête de Fouan, Jean (Caporal) se décide à lire :

Il était allé chercher un petit livre grasseyé, un de ces livres de propagande bonapartiste [...] Jean avait pris le livre, et tout de suite, sans se faire prier, commence à lire d'une voix blanche et ânonnante d'écolier

qui ne tient pas compte de la ponctuation. Religieusement, on l'écoula.
(428)

L'expérience qu'a le paysan de « l'imprimé » est auditive et collective. C'est l'oralité qui domine et l'écrit lui est subalterne. L'ascendant est à l'écoute et non à la lecture, et les veillées représentent l'espace physique où se faisait la transmission d'une culture exclusivement orale.

Sand essaie de saisir ce patrimoine culturel (évanescent par nature) et tente de l'inscrire dans un contexte plus conventionnel, à savoir celui de la littérature écrite. La série des romans champêtres sandiens concrétise cet effort et Sand y adopte un ton nostalgique envers les traditions et le folklore local qui tendent à se perdre. Selon Neirinck, Sand adresse en 1844 des articles consacrés aux croyances et coutumes berrichonnes en réponse à l'appel de *L'Illustration* (quotidien de l'époque). Elle écrit dans la 1^{ère} édition de La Mare au Diable (1846) reprise par Garnier-Flammarion en 1964 :

Le Berry est le pays le plus conservé qui se puisse trouver à l'heure qu'il est. Certaines coutumes sont si étranges, si curieuses, que j'espère t'amuser encore un instant, cher lecteur, si tu permets que je te raconte en détail une noce de campagne [...]. Car, hélas ! tout s'en va. Depuis seulement que j'existe il s'est fait plus de mouvement dans les idées et dans les coutumes de mon village, qu'il ne s'en était vu durant des siècles avant la Révolution. [...]. Encore un ou deux ans peut-être, et les chemins de fer passeront leur niveau sur nos vallées profondes, emportant, avec la rapidité de la foudre, nos antiques traditions et nos merveilleuses légendes. (54)

C'est un sentiment de frustration qui émane de cette citation, face à la rapidité par laquelle la mutation de l'environnement se produit. Sand décide de prendre pour mission le « sauvetage » culturel de la tradition et de l'histoire berrichonne, dans le but de s'en servir pour introduire sa solution aux problèmes socio-politiques de l'époque. Toujours

selon Neirinck, il s'agit du début d'une littérature régionale. Sand prônera un retour aux éléments de la culture populaire : elle est persuadée que la valorisation du peuple et de sa culture permettra de générer une plateforme morale et humaine commune à tous et qui effacera les clivages sociaux. François le Champi, comme nous le verrons plus loin, illustre cet espoir sandien. Sand semble laisser entendre que ce dernier passe par l'éducation ; c'est le don de Madeleine à François (François le Champi 77-78). Pour Sand, c'est la misère de son éducation qui fait de l'homme des champs ce qu'il est.

Beaucoup plus tard, vers la fin du siècle, Emile Zola trouve que Balzac et Sand ne sont point arrivés à saisir le monde paysan dans toute sa dramatique, et il se propose avec son roman La Terre d'aller plus loin que ses prédécesseurs et de rendre avec méthode et fidélité la réalité du monde paysan. Zola ne déclarait-il pas qu'il voulait faire avec ce roman pour le monde paysan ce qu'il avait fait pour le monde ouvrier avec L'Assommoir (Lough 312) ? Il remet en question la prétendue « grandeur morale » du monde rural.

En fait, à part ces auteurs importants, il y eut pendant le 19^{ème} siècle d'autres écrivains (dits romanciers populaires) qui se sont intéressés à la question paysanne. Parmi eux : Eugène Sue, Eugène Le Roy, et Erckmann-Chatrion. Tous ont porté un éclairage sur cette classe populaire ignorée et dédaignée en la rendant à la vie nationale et à la vie littéraire, au moins comme source d'inspiration ou objet d'étude. Le développement de la culture populaire au 19^{ème} siècle devra autant au monde paysan qu'au monde ouvrier. Les lois Guizot sur l'éducation qui, en 1832 et 1833, étaient destinés à donner une meilleure éducation à l'ensemble des Français ont permis l'apparition d'un nouveau lectorat au 19^{ème} siècle (siècle de la lecture selon Neirinck), bien que leurs effets en campagne ont été lents et irréguliers. Bien que l'enseignement se généralise théoriquement en France, il

demeure confessionnel, et des écrivains comme Balzac et Sand adoptent le nouveau mode de diffusion qu'est le roman-feuilleton. Ce dernier a été inventé par la presse quotidienne de l'époque de manière à fidéliser ce lectorat croissant dont la demande consiste en une littérature populaire. Selon Neirinck, les romanciers « feuilletonistes » ne s'adressent plus à quelques centaines de lecteurs, mais à des milliers. Un nouveau lectorat se forme et ses besoins de lectures sont particuliers, puisqu'il veut des thèmes populaires à fortes charges émotives. Selon cette même source, comme les oeuvres d'autres écrivains (Dumas, Hugo), les œuvres de Balzac et de Sand s'inscrivent dans ce contexte : c'est le cas des Paysans (dans *La Presse*, à partir du 3 décembre 1844) et de François le Champi (dans *Le journal des débats*, à partir du 31 décembre 1847). Ce nouveau mode de diffusion (le feuilleton) survivra jusqu'à la fin du siècle puisque La Terre de Zola est également publié de cette façon (dans *Gil Blas*, à partir du 29 mai 1887). Nous nous interrogerons au chapitre suivant sur l'influence de ce mode de diffusion vis à vis de la validité du témoignage de ces auteurs.

A la lumière des différents arguments développés plus haut, et Sand à part, il apparaît que la situation tragique des campagnes à l'époque n'y est pour rien dans le revirement d'intérêt soudain de la production littéraire. Il s'agirait plutôt du résultat d'un faisceau de circonstances dont la volonté délibérée de l'élite dirigeante et intellectuelle du pays, la conjoncture révolutionnaire citadine associée à l'idéologie républicaine de l'époque, les lois Guizot, et les mutations sociales qui ont accompagnées les débuts du développement industriel. Cette conjoncture globale a favorisé l'évolution du mouvement romantique du début de siècle et lui a permis de se re-définir en faveur du peuple. Une évolution similaire aura lieu chez d'autres écrivains n'appartenant pas nécessairement à

la mouvance romantique, comme Balzac et plus tard Zola. Ils enquêtent ce monde paysan chacun à sa manière par souci d'en laisser un témoignage qu'ils voudront respectivement historique et sociologique.

Alors qu'au 19^{ème} siècle le roman paysan est surtout l'œuvre de citadins, le cas de Sand est unique du fait qu'elle a résidé en province et qu'elle s'est impliquée dans la vie quotidienne des paysans de Nohant. Elle a donc joui d'une position privilégiée qui lui a permis d'être sensible aux problèmes de sa communauté paysanne, et de finalement développer un lien affectif avec cette communauté. Sand s'est faite protectrice et défenseur du paysan aux vues des misères qu'il endure en ce début du 19^{ème} siècle. Seule la production littéraire de Sand semble être motivée par la compassion dans son intérêt vis à vis de cette classe paysanne.

Enfin, il nous semble qu'il est temps d'approcher ce personnage du paysan de plus près afin d'étudier son image, son discours. Nous baserons l'analyse sur des personnages propres à Balzac, Sand et Zola en soulignant leurs perceptions respectives.

Chapitre 2: La représentation littéraire du paysan

Le segment de la population paysanne que nous considérerons ici sera celui d'une strate sociale paysanne précise. Nous allons adresser dans cette analyse le paysan dépourvu de terre, aussi bien que celui qui en possède un lopin et celui qui à défaut de terre exerce en campagne une activité subalterne non lucrative. Au-delà de vivre tous à la campagne, ce que ces différents types de personnages ont en commun, c'est une certaine réalité socio-économique.

Cette base d'étude étant établie, nous aborderons l'étude analytique du personnage au niveau de sa physionomie. Nous étudierons tout d'abord la diversité des portraits paysans chez différents auteurs, nous essaierons d'analyser les raisons du concepteur, et confronterons les particularités de tout un chacun. Ensuite nous aborderons la question du discours et du langage paysan, et étudierons dans quelle mesure ils servent ces portraits.

La physionomie

Une interprétation de signes (ensemble sémiotique) est à la source de toute description littéraire : décrire, c'est interpréter le réel en y sélectionnant des traits caractéristiques. Dans notre cas, nous nous intéresserons aux descriptions de personnage du paysan. On s'interrogera (à travers différents auteurs) sur la manière dont cette interprétation a été constituée. Nous essayerons d'identifier les aspects caractéristiques de ces descriptions, et soulèverons les questions du rôle et de la validité de ces témoignages.

Les différentes descriptions de paysans nous permettront également de réfléchir à l'objectif escompté par les auteurs, de même qu'à analyser le procédé de la description lui-même séparément et en association au récit.

Dans Les Paysans de Balzac, paru en 1833 (comme feuilleton littéraire), se trouve un exemple illustre de personnage, Le Père Fourchon. Le journaliste Blondet, qui était venu passer quelques jours au château des Aigues, faisait sa première rencontre avec un paysan lors de sa promenade matinale. Il est intrigué par l'apparition d'une forme humanoïde immobile et mal tournée.

Il reconnut dans cet humble personnage un de ces vieillards affectionnés par le crayon de Charlet, qui tenait aux troupiers de cet Homère des soldats par la solidité d'une charpente habile à porter le malheur, et à ses immortels balayeurs par une figure rougie, violacée, rugueuse, inhabile à la résignation. Un chapeau de feutre grossier, dont les bords tenaient à la calotte par des reprises, garantissait des intempéries cette tête presque chauve. Il s'en échappait deux flocons de cheveux, qu'un peintre aurait payés quatre francs à l'heure pour pouvoir copier cette neige éblouissante et disposée comme celle de tous les Pères-Eternels classiques. A la manière dont les joues rentraient en continuant la bouche, on devinait que le vieillard édenté s'adressait plus souvent au Tonneau qu'à la Huche. Sa barbe blanche, clairsemé donnait quelque chose de menaçant à son profil par la raideur des poils coupés courts. Ses yeux, trop petits pour son énorme visage, inclinés comme ceux du cochon, exprimaient à la fois la ruse et la paresse ; mais en ce moment ils jetaient comme une lueur, tant le regard jaillissait droit sur la rivière. Pour tout vêtement, ce pauvre homme portait une vieille blouse, autrefois bleue, et un pantalon de cette toile grossière qui sert à Paris à faire des emballages. Tout citadin aurait frémi de lui voir aux pieds des sabots cassés, sans même un peu de paille pour en adoucir les crevasses. Assurément, la blouse et le pantalon n'avaient de valeur que pour la cuve d'une papeterie.

En examinant ce Diogène campagnard, Blondet admit la possibilité du type de ces paysans qui se voient dans les vieilles tapisseries, les vieux tableaux, les vieilles cultures, et qui lui paraissait jusqu'alors fantastique. Il ne condamna plus absolument l'Ecole du Laid en comprenant, que chez l'homme, le Beau n'est qu'une flatteuse exception, une chimère à laquelle il s'efforce de croire.

« Quelles peuvent être les idées, les mœurs d'un pareil être, à quoi pense-t-il ? se disait Blondet pris de curiosité. Est-ce là mon semblable ? Nous n'avons de commun que la forme, et encore !... »

Il étudiait cette rigidité particulière au tissu des gens qui vivent en plein air, habitués aux intempéries de l'atmosphère, à supporter les excès du froid et du chaud, à tout souffrir, et de leurs nerfs un appareil contre la douleur physique, aussi puissant que celui des Arabes ou des Russes.

« Voilà les Peaux-Rouges de Cooper, se dit-il, il n'y a pas besoin d'aller en Amérique pour observer des Sauvages. »

Quoique le Parisien ne fût qu'à deux pas, le vieillard ne tourna pas la tête, et regarda toujours la rive opposée avec cette fixité que les fakirs de l'Inde donnent à leurs yeux vitrifiés et à leurs membres ankylosés. Vaincu par cette espèce de magnétisme plus communicatif qu'on ne le croit, Blondet finit par regarder l'eau. (70-72)

Balzac (via son narrateur) se déchaîne dans la description de ce paysan. Il use de différentes techniques, parmi lesquelles : la disproportion (des yeux trop petits pour un énorme visage), le ridicule (les joues rentraient en continuant la bouche) et la moquerie (« Quelles peuvent être les idées, les mœurs d'un pareil être, à quoi pense t-il ?... »). Le vêtement du Père Fourchon y passe aussi, puisqu'il rappelle à Blondet la toile utilisée à Paris pour l'emballage, ou la substance fibreuse d'une cuve à papeterie. Il fait le recoupement, durant la description, entre les traits physiques qu'il observe chez ce personnage et des traits de caractère : menaçant, rusé, paresseux, endurant (influence de la pensée physiognomique). Cette description, pour le moins cruelle, permet au narrateur d'extérioriser ses sentiments à l'égard du paysan. L'intensité de ce portrait est telle qu'elle suscite chez le lecteur un début de soupçon quant à l'impartialité de Blondet. Le choix du nom lui-même de père Fourchon est tel qu'il jette une pointe de moquerie à l'égard du discrédit sur le personnage : l'idée d'une bifurcation humaine grossière autour de laquelle bourdonne le diptère « Mouche » montre que Balzac trouve la physionomie du paysan comme relevant de l'artefact. Philippe Hamon parle dans L'analyse du descriptif de la « paranoïa » spécifique de tout énoncé réaliste, et de son obsession herméneutique (interprétation des symboles en action dans l'inconscient humain) à

interpréter les signes, les symptômes, les indices du monde (17). C'est à cette obsession pour le détail chez les écrivains réalistes qu'Hamon fait référence. On retrouve cet aspect chez Balzac, et le portrait de Tonsard le montre bien.

Balzac s'y est pris à cœur de joie et ses descriptions sont teintées d'un relent rabelaisien. Tonsard est le propriétaire du cabaret situé à cinq cents pas en aval de la porte des Aigues. Son établissement, le Grand-I-Vert est le résultat de la générosité de Mlle Laguerre (ancienne châtelaine) qui lui céda un arpent de terre en échange de menus travaux domestiques (à moitié accomplis) au Château.

Au moment où cette histoire commence, Tonsard âgé d'environ cinquante ans, homme fort et grand, plus gras que maigre, les cheveux crépus et noirs, le teint violemment coloré, jaspé comme une brique de tons violâtres, l'œil orange, les oreilles légèrement rabattues et largement ourlées, d'une constitution musculeuse mais enveloppée d'une chair molle et trompeuse, le front écrasé, la lèvre inférieure pendante, cachait son vrai caractère sous une stupidité entremêlée des éclairs d'une expérience qui ressemblait d'autant plus à de l'esprit, qu'il avait acquis dans la société de son beau-père un parler *gouailleux*, pour employer une expression du dictionnaire Vermichel et Fourchon. Son nez aplati du bout comme si le doigt céleste avait voulu le marquer, lui donnait une voix qui partait du palais, comme chez tous ceux que la maladie a défigurés en tronquant la communication des fosses nasales où l'air passe alors péniblement. Ses dents supérieures entrecroisées, laissaient d'autant mieux voir ce défaut terrible aux dires de Lavater, que ses dents offraient la blancheur de celles d'un chien. Sans la fausse bonhomie du fainéant et le laisser-aller du gobeloteur de campagne, cet homme eût effrayé les gens les moins perspicaces. (92-93)

La description physique de Tonsard (entendre tondeur de la fortune des autres) par le narrateur oscille entre l'horreur et la répulsion. C'est la description de Cerbère (chien mythologique grec gardant la porte de l'enfer). Là aussi, le parallèle avec le caractère que Balzac associe à ces traits, est inséré dans cette description.

Ce portrait physique de Tonsard est précédé d'un aperçu du mode de vie de sa famille : ils se servent dans la forêt des Aigues (propriété de Montcornet) pour

s'approvisionner en bois de cuisine et de chauffage, pour le gibier à vendre ou à manger, pour la pâture de leur vache (92). Les Tonsards récoltaient aussi sans semer, à la moisson comme aux vendanges et tout cela dans une impunité calculée (92). Parallèlement à la description physique de Tonsard, Balzac brosse le portrait moral de cette famille : il y voit l'instrument d'une haine active et profonde. Tonsard alimente à son bénéfice (et à ceux de son espèce) la conspiration contre les propriétaires des Aigues et ne recule devant rien quand il s'agit d'accaparer habilement un bénéfice quelconque sans avoir à payer, avec le moindre effort et avec la certitude de l'ayant droit. Il passe comme maître dans l'agitation politique, dans l'incitation au vol comme moyen de se faire justice et dans la manipulation consentante des siens, toujours à son bénéfice. Le portrait physiognomique de Tonsard est à la hauteur de son profil diabolique. Carrol Franklin Coates montre d'ailleurs, dans Balzac's Physiognomy of Genius, et en référence à la force de ces portraits, comment la puissante panoplie intellectuelle de l'auteur est mise à la disposition de son art ; elle y voit son génie du procédé de création artistique (5886A).

Les portraits physiques que nous considérerons également, sont ceux de Mme et Mr. Vermichel (à la fois vers, verrue, et véreux). Vermichel est un habitué du Grand-I-Vert. Il représente l'homme à courses (huissier) de l'exécutif de Soulanges, et particulièrement de Brunet l'huissier de Justice de Soulanges. Vermichel s'arrête souvent au cabaret, pour discuter politique, pour informer sa gente des dernières mesures légales en cours, pour fuir Mme Vermichel, mais surtout pour boire un coup.

De toutes les figures bourguignonnes, Vermichel vous eût semblé la plus bourguignonne. Le praticien n'était pas rouge, mais écarlate. Sa face, comme certaines parties tropicales du globe, éclatait sur plusieurs points par de petits volcans desséchés qui dessinaient de ces mousses plates et vertes appelées assez poétiquement par Fourchon *des fleurs de vin*. Cette tête ardente, dont tous les traits avaient été démesurément grossis par de

continuelles ivresses, paraissait cyclopéenne, allumée du côté droit par une prunelle vive, éteinte de l'autre par un œil couvert d'une taie jaunâtre. Des cheveux roux toujours ébouriffés, une barbe semblable à celle de Judas, rendaient Vermichel aussi formidable en apparence qu'il était doux en réalité. Le nez en trompette ressemblait à un point d'interrogation auquel la bouche, excessivement fendue, paraissait toujours répondre, même au repos. Vermichel, homme de petite taille, portait des souliers ferrés, un pantalon de velours vert bouteille, un vieux gilet rapetassé d'étoffes diverses qui paraissait avoir été fait avec une courte pointe, une veste en gros drap bleu et un chapeau gris à large bords. Ce luxe imposé par la ville de Soulanges où Vermichel cumulait les fonctions de concierge de l'Hotel-de-Ville, de tambour, de geôlier, de ménétrier et de praticien était entretenu par Mme Vermichel, une terrible antagoniste de la philosophie rabelaisienne. Cette virago à moustaches, large d'un mètre, d'un poids de cent vingt kilogrammes, et néanmoins agile, avait établi sa domination sur Vermichel, qui battu par elle pendant ses ivresses, la laissait encore faire quand il était à jeun. (99)

Vermichel fait figure d'alcoolique invétéré, au physique délabré, imbibé d'alcool, et chez qui la vie s'est confinée dans la fluette lueur qui surgit chez lui, d'un œil seulement. Balzac, dans ce cas-ci, n'établit pas de corrélation explicite entre le physique de Vermichel et son caractère, sinon pour nous laisser entrevoir l'état de détérioration physique avancée du personnage, en nous laissant entendre qu'il était du genre soumis, d'abord à son alcoolisme, puis à sa femme. Sa soumission était d'autant plus établie que Mme Vermichel contrebalance physiquement et moralement le portrait de son mari.

Mais n'y a-t-il chez Balzac aucune description de paysan qui soit tout au moins charitable à l'égard de cette population paysanne ? Oui, un personnage particulier appartenant à cette strate sociale semble mériter d'une certaine dignité aux yeux de Balzac : nous nommerons le Père Niseron. C'est *l'ancien du village*, survivant grâce aux menus services rendus à l'abbé Brossette et de son arpent de vigne à Blangy. Il se rend rarement au Grand-I-Vert où sa présence seule faisait acte de reproche vivant (par sa

probité) pour trop de monde (222). Ce républicain de la première heure arrive au cabaret, attiré par les cris de la vieille Tonsard.

Voûté par le travail, le visage blanc, les cheveux d'argent, ce vieux vigneron, à lui seul toute la probité de la commune, avait été pendant la Révolution président du club des Jacobins à La-Ville-aux-Fayes, et juré près du tribunal révolutionnaire au district. Jean-François Niseron, fabriqué du même bois dont furent les Apôtres, offrait jadis le portrait, toujours pareil sous tous les pinceaux, de ce saint Pierre en qui les peintres ont tous figuré le front quadrangulaire du Peuple, la forte chevelure naturellement frisée du Travailleur, les muscles du Prolétaire, le teint du Pêcheur, ce nez puissant, cette bouche à demi-railleuse qui nargue le malheur, enfin l'encolure du Fort qui coupe des fagots dans le bois voisin pour faire le dîner, pendant que les doctrinaires de la chose discutent. Tel fut, à quarante ans, ce noble homme, dur comme le fer, pur comme l'or. (221)

Ce vieillard extrêmement propre, quoique dénué, portait toujours des culottes, de gros bas drapés, des souliers ferrés, l'habit quasi français à grands boutons, conservé par les vieux paysans, et le chapeau de feutre larges bords; mais les jours ordinaires, il avait une veste de drap bleu si rapetassée qu'elle ressemblait à une tapisserie. La fierté de l'homme qui se sait libre et digne de la liberté donnait à sa physionomie, à sa démarche le *je ne sais quoi* du noble, il portait enfin un vêtement et non des haillons. (223)

Balzac, dès le début de ce portrait, utilise des termes positivement forts : il est mention de travail, celui-ci explique le voûtement du personnage auquel Balzac attribua un visage à proprement parler, et blanc de surcroît. L'adjectif « vieux » excuse cet homme de son apparence, et quoi de plus digne que son activité de vigneron. Cette reconnaissance de l'humanité du Père Niseron, se double d'un anoblissement dû à une vieillesse rendue précoce par l'ardeur au travail et une certaine fierté. Pour conclure, Balzac lui associa la pureté de l'or, la dureté du fer, la propreté et l'honneur de l'homme pauvre qui se sent libre. C'est l'un des rares personnages paysans qui semble inspirer le respect à son narrateur.

Quelles sont alors les raisons à cette clémence dans la description physique ? La réponse paraît résider dans la description du caractère de ce personnage. En résumé, le Père Niseron est au-delà du discours, un homme de principe, de conviction et d'une grande intégrité. Balzac traite son portrait comme s'il voulut laisser entendre que la seule manière d'être un pauvre paysan était celle du père Niseron, c'est-à-dire du paysan qui sait « rester à sa place ». L'auteur souligne que c'est le détachement de ce dernier et son refus de souscrire aux activités maléfiques de ses congénères, qui paraît lui avoir mérité un portrait équilibré où ses traits physiques sont associés à des traits de caractères positifs (physiognomie positive), contrairement aux descriptions physiques que Balzac a réservées au Père Fourchon, à Tonsard (père), ou à Vermichel. L'influence de la pensée physiognomique sur Balzac, est ici au service de l'esthétique du beau et du bien.

La pensée physiognomique semble associée aux différents portraits que réalise Balzac. Il paraît souscrire aux théories physiognomiques de Johann Caspar Lavater (moine suisse du XVIII^e siècle) : Selon Christopher Whalen Rivers, Lavater a essayé d'élever à titre de science ses investigations « scientifiques » pour établir un parallèle entre les caractéristiques du visage (système sémiotique) et tel ou tel trait de caractère (système métaphysique). Jean-Yves Baudouin précise ;

Fondée par Aristote, la *physiognomie* a été la première tentative en vue de déterminer les qualités d'une personne à partir de l'observation des traits du visage. Platon a même développé un parallèle entre la beauté et la bonté qui est devenu la pièce angulaire des théories physiognomistes ultérieures. (15)

Baudouin ajoute que d'après Rivers (1994), « Selon les théories physiognomistes du siècle des Lumières, l'apparence faciale correspondrait à une réalité mentale et la beauté indiquerait la bonté et la vérité (15). Finalement Baudouin rapporte qu'à la fin du 19^{ème}

siècle, Schiller (1882) considère que « la beauté physique est le signe d'une beauté intérieure, une beauté spirituelle et morale » (15). On comprendra qu'à partir de telles prémices, toute une typologie des différents membres de la société a découlé et le monde des caricatures connu un grand essor au 19^{ème} siècle. Cette caractérisation, pour le moins superficielle, aurait permis d'établir un système de parité entre les profils psychologiques et les profils physiques. Le résultat de cette pseudoscience a consisté en un conditionnement du public qui établit dorénavant des associations d'images et d'idées quitte à faire de ce nouveau réflexe un aspect intégral du patrimoine culturel humain. La physiognomie a favorisé le préjugé et défini une esthétique du bien (et du beau) de même qu'une esthétique du mauvais (et du laid).

Les descriptions de Balzac semblent imprégnées de cette pseudoscience : il associe un trait de caractère particulier à la description de chaque trait physique qu'il expose. Coates ajoute que l'art de Balzac consiste à saisir intuitivement et de manière rapide la réalité totale d'un phénomène donné après l'avoir observé. Jacques Neefs dévoile qu'en fait Balzac avait nommé « La science des riens » cette théorie qu'il invente et qui consiste à relever le distinctif et à interroger les marques du corps, l'énergie intérieure qui fait « la torsion » des êtres, l'expression qui s'imprime dans les gestes, les visages, et tout ce qui constitue l'espace des humains (46-47). Toujours d'après Neefs, le but de cette science est pour Balzac, de poursuivre les démonstrations physiques de la pensée ; c'est une science du regard et de la pensée. Elle se traduit par une passion narrative qui s'attache tout d'abord aux signes (46-47). Nous voyons, dès le portrait de Tonsard (père) comment cette « science des riens » s'apparente étroitement aux théories de la pensée physiognomique, à la différence près que « la passion narrative » de Balzac

s'y voit ajoutée. Les exemples de descriptions de paysan que nous venons d'étudier nous permettent de confirmer les similitudes entre cette « science des riens » et les théories physiognomiques.

Globalement, Balzac (via son narrateur) traite de la physionomie du paysan avec une telle ardeur et férocité qu'il développe chez le lecteur une idée du sentiment de répulsion et de dégoût qu'il éprouve envers cette gente. Il montra cependant qu'il savait se retenir quand il le jugeait approprié (cas du père Niseron) comme pour nous montrer que le caractère d'une personne est inscrit sur son visage et qu'il ne fait que transcrire les signes qui en émanent. Balzac d'ailleurs ne s'attarde pas (avec commodité) sur les traits de visage du Père Niseron, comme pour ne pas porter préjudice à « son paysan modèle ». Néanmoins, il est clair, à travers les différents portraits étudiés, qu'il existe une propension chez Balzac à associer les traits physiques d'une personne à des traits de caractère. Cette tendance nous pousse à croire à l'influence des théories physiognomiques sur Balzac.

Vu la profusion de détails dans les portraits peints par Balzac, doit-on conclure qu'il existait un souci réaliste chez Balzac ? Oui, à première impression, Balzac se voulait avec Flaubert, appartenir à l'école littéraire réaliste (la réalité est basée sur les faits observés). Il inscrit d'ailleurs Les Paysans dans un ensemble documentaire « Etudes de moeurs : scènes de la vie de campagne ». Il s'agirait donc d'un témoignage honnête de la part de l'auteur. En retournant au texte, on s'aperçoit que la lettre de Blondet (narrateur) est datée du 6 août 1823, et elle confirme à Mr. Nathan (auteur présumé) « ...je vais te faire rêver avec du vrai... » (50). Donc de premier abord, le lecteur semble acquis à « l'intention d'exactitude » de l'auteur.

Cependant, la construction des Paysans est telle que Balzac ne nous restitue que ce qui lui a été rapporté (par Blondet, le narrateur). Balzac distingue clairement, de par la construction du roman, l'auteur, le narrateur et les personnages : cette structure lui permet de se distancer aussi bien des personnages que du lecteur puisque c'est Blondet qui nous parle. S'agirait-il d'un artifice de précaution de la part de l'auteur, de manière à se distancer d'éventuelles inexactitudes dans le texte tout en se réclamant du vrai, d'un moyen visant à disculper son conflit d'intérêt idéologique par personne interposée, ou du tissage textuel d'une opportunité à la création fictionnelle ? Toutes ces hypothèses sont, comme nous allons le voir, valables. Il reste néanmoins difficile de quantifier la part de chacune d'entre elles dans l'esprit de Balzac. Mais alors, dans quelle mesure le lecteur (intéressé par une lecture réaliste) peut-il démêler l'authentique de l'imaginaire ? Malheureusement, seuls les témoignages purement historiques de contemporains de Balzac peuvent aider à éclairer un tel lecteur. Que devient alors notre première impression de l'évidence d'un souci réaliste chez cet auteur ?

Bien que l'action se passe en Bourgogne (ou en Touraine) et que plusieurs références légales et pratiques coutumières (l'afflouage ; ramassage du bois, morcellement, lois en vigueur à l'époque...) figurent dans le texte, on ne peut se retenir de questionner la limite du vrai et le début du fictif dans cette oeuvre. L'exagération évidente des portraits de paysans nous porte à croire que Balzac a usé de faits et d'événements réels pour tisser un ensemble fictif. Dans le même sens, la concentration élevée de personnages et d'événements à caractère dramatique dans l'espace physique et temporel du roman semble relever d'une préparation méthodique de la part de l'auteur. Balzac nous a concocté un échantillon du monde paysan d'une extrême virulence. Il n'y

laisse aucun espace pour l'individu médiocre et très peu pour le bon. Cette manière de procéder suggère un montage fictionnel de la part de l'auteur. Michelet écrit à ce propos dans la préface du Peuple, « Il leur (en référence aux écrivains qui ont traité du peuple) fallait des effets, et ils les ont cherchés souvent dans ce qui s'écartait de la vie normale ». Il ajoute au sujet de ces écrivains, « ...ils ont détourné les yeux vers le fantastique, le violent, le bizarre, l'exceptionnel. Ils n'ont daigné avertir qu'ils peignaient l'exception » (62-63).

Enfin, la réponse à l'existence d'un souci réaliste chez Balzac nous paraît tenir dans le « ...je vais te faire rêver avec du vrai... » (50) de Blondet. L'auteur (à travers Blondet) semble révéler toute son approche dans la construction des Paysans. Son point de départ semble avoir été des événements et des personnages réels auxquels il rajoute une charge de fiction dans un but démonstratif précis et de manière à déclencher un effet dramatique de sidération chez son lecteur. Balzac ne se soucie pas de l'exactitude de son témoignage ; ce n'est donc pas le souci d'objectivité qui l'anime et il ne cherche apparemment pas à faire des répliques exactes de ce qu'il voit ou entend. Il focalise plutôt sur la nécessité d'ériger un tableau précis (volontairement noir) des paysans de l'époque de manière à communiquer une persuasion idéologique individuelle ou par besoin narratif de manière à dynamiser l'intrigue du roman. Son recours à la réalité comme point de départ n'aurait pour but que de garantir un cadre de vraisemblance où il est fait allusion à la classe paysanne.

D'ailleurs, l'accueil qui a été réservé aux Paysans lors de sa parution confirme cette conclusion (Max Andréoli, 216). Sans les témoignages historiques et littéraires de ses contemporains nous n'aurions probablement pas pu discerner la part du réel et de la

fiction dans cette œuvre, et se former une idée de la réalité historique et sociale des paysans à l'époque, par les textes, s'avère être un vain projet. Les personnages paysans dans cette œuvre n'existent (dans l'état que leur réserve Balzac) que comme une amplification dans l'imaginaire de l'auteur. Le paysan travaillant sa terre est quasiment rendu absent par Balzac, comme pour signifier qu'il n'existe pas de vrai paysan, mais seulement un tas de personnages aux contours flous et qui cherchent à être assimilés à cette dénomination. Cette négation implicite de toute une classe sociale dévoile la position idéologique de Balzac et alimente l'argument en faveur de l'existence d'un « mythe du paysan ». Il n'y a pas lieu de s'apitoyer sur le sort du paysan, semble-t-il dire à ses lecteurs (les classes privilégiées), puisque celui-ci n'existe pas et surtout ne confondez pas le ramassis de petits escrocs qui occupe la campagne avec des paysans. Le but essentiel de Balzac est de démasquer ses soi-disant paysans. Il ne croit plus à l'existence de cette catégorie sociale ; il y a longtemps qu'ils ont disparu. Pour ce faire il fera usage des portraits physiques et du discours de ces prétendus paysans de manière à dénigrer leur validité et montrer au public la face véritable de ces personnages. C'est cet aspect qui fait d'ailleurs des Paysans le roman anti-populaire par excellence.

Andréoli précise qu'après une étude serrée du texte, on s'aperçoit que l'auteur a utilisé des faits vrais et des faits fictifs (Couches, Blangy, Soulanges ne figurent sur aucune carte, de même qu'il ne se pouvait pas que Montcornet soit ancien cuirassier dans la garde impériale puisqu'elle n'en comprenait pas). Les contemporains de Balzac vont jusqu'à taxer Les Paysans de production bâtarde (216). Andréoli explique :

Les Paysans présente dès l'abord les *facettes* multiples du texte littéraire, mais qui revêtent dans celui-ci un caractère marqué : d'une part, le lecteur a affaire à une « Etude », un document qui est aussi une fiction ; d'autre part [...] l'« Etude », d'une « effrayante vérité », dévoile la « vérité »,

c'est l'aspect documentaire, et sous la forme d'un roman, c'est l'aspect fictionnel. (214)

Dans quelle mesure le témoignage de Balzac correspond-il à la vérité historique ? Andréoli rappelle la dédicace de Balzac (à son homme d'affaires) déclarant son œuvre comme une étude voulant montrer et éclairer le législateur sur « l'effrayante vérité » de la situation des campagnes et le danger pressant qui menace selon lui le corps social. Le peuple (c'est-à-dire les paysans) est en état de conspiration permanente (Les Paysans 49).

La question qui vient à l'esprit est de savoir pourquoi Balzac a-t-il été si dur avec les paysans ? Blanchard nous apprend que Balzac, et malgré ses origines paysannes établies (41-46), avait une connaissance superficielle de la campagne de l'époque bien qu'il y ait séjourné et voyagé souvent. Blanchard ajoute que de par son père, Balzac aurait hérité de préjugés et d'instincts obscurs à l'égard de cette campagne qui l'attirait pourtant fortement (145). Il rêvait d'être propriétaire à la campagne : « En somme, tous les rêves que fit Balzac d'être propriétaire campagnard se cristallisèrent aux Jardies. Longtemps il rêva d'acheter la Grenadière » (Blanchard 64). Les problèmes financiers de Balzac étant de notoriété historique, on comprendra que ce souhait resta au stade de rêve. A part son désir de propriété à la campagne, Blanchard rapporte l'état d'esprit de Balzac à travers une de ses lettres à Mme Hanska (épouse d'un comte polonais et admiratrice, confidente et maîtresse de Balzac) à propos de son entretien avec George Sand : « Nous avons discuté avec un sérieux, une bonne foi [...] dignes des grands bergers qui mènent les troupeaux d'hommes » (18). Il est clair de ceci que Balzac exhibait une mentalité de « leader » et il voyait en son art une influence immense sur la destinée du pays. Blanchard révèle également la lettre de Balzac à Mme Hanska en date du 5 février 1844 « En somme, voici le jeu que je joue : quatre hommes auront eu, en ce demi-siècle, une

influence immense : Napoléon, Cuvier, O'Connell ; je voudrais être le quatrième » (18).

Les ambitions de grandeur de Balzac sont claires, mais nous ne n'essaierons pas de répondre à la question qui consiste à savoir si elles relèvent de l'illusion ou du mérite. Néanmoins, il ressort de tout ceci que Balzac se considérait comme appartenant à une élite au sommet de la pyramide sociale. Il tenait à rester en haut, et donc quoi de plus logique que d'adopter une ligne politique qui consolide cette position. Malgré la mixité de ses sentiments envers la campagne et la terre, il semble que Balzac ait choisi de remettre le paysan à sa place, de le dénigrer, de le mépriser, et de s'opposer à toute tendance de nivellement social par sa plume. Quelle neutralité faut-il donc attendre d'une telle volonté démonstrative ? De part l'exagération descriptive dont ils font l'objet, les paysans tels qu'ils sont représentés par Balzac servent tout au plus à canaliser le message social de l'auteur. Ils ne sont pas l'objet de l'étude de mœurs à laquelle prétend Balzac, sinon comme « ingrédients fictionnels nécessaires » à la progression dramatique du roman. Madeleine Fargeaud confirme ce point dans l'introduction de l'Avant-Propos à La Comédie Humaine : « Balzac, qui a tant cherché l'absolu dans un certain nombre de découvertes, avait presque trouvé, dans son œuvre même, la solution d'un problème inconnu avant lui, la réalité complète dans la complète fiction » (6). Ces personnages de paysan peuvent à peine servir de point de départ à une quête de réalité historique et sociale. Les écrivains contemporains de Balzac ont-ils vu le paysan de la même façon ?

Nous examinerons les descriptions physiques des paysans de George Sand dans François le Champi qui parût en 1848 (également sous forme de feuilleton littéraire). Elle ne s'attarde, comme Balzac, sur les descriptions physiques : le texte en révèle de très brèves et éparées, associées à la santé physique et à la propreté du paysan. Sand use de

l'intermédiaire de narrateurs : le chanvreur et la servante du curé. Ces personnages restent sans nom comme pour indiquer leur importance secondaire. Par contre, l'audience est symboliquement identifiée par l'intermédiaire d'une Sylvine Courtioux. Les narrateurs permettent cependant à Sand de disparaître et de souligner le caractère rapporté de cette histoire et donc de confirmer sa nature de conte. L'audience symbolique a pour mission de valider le récit conté, et Sylvine Courtioux figure comme étant la motivation au récit ; elle permet également de délimiter intérieurement l'espace narratif de sorte que le lecteur, posté symétriquement à elle, se trouve inséré dans le cercle de cette veillée avec les narrateurs au milieu. Un effet de « ronde de veillée » inclusif du lecteur résulte de cette disposition par laquelle Sand structure son récit.

Tout en négligeant le portrait paysan à proprement parler, Sand choisit de mentionner l'aspect corporel de ce dernier. Le souci de propreté chez le paysan (commun à Balzac ; cas du Père Niseron) est introduit par Sand dès le début du roman François le Champi (24-28) : Madeleine allant laver son linge à la fontaine s'étonne d'y trouver un enfant seul. Elle le trouve beau bien que déguenillé. Sand contrebalance la description physique comme pour annuler l'éventuelle perception négative qui pourrait naître chez le lecteur. La description de la Zabelle (Isabelle Bigot) suit ce même schéma : « La Zabelle était une vieille fille de cinquante ans... » (29). Dès que Sand émet une information négative (portant sur la physionomie d'un personnage) qui risque de le discréditer aux yeux du lecteur, elle y pallie en l'excusant par l'atténuation de son jugement : « Elle n'avait pas grande amitié pour la Zabelle, mais elle en avait un peu, parce que cette femme, moitié bonne, moitié intéressée, continuait à soigner de son mieux le pauvre champi... » (42). Ou par l'invocation de circonstances atténuantes : « ...aussi bonne

qu'on peut l'être quand on a rien à soi et qu'il faut toujours trembler pour sa propre vie » (29). De même et toujours au sujet de la propreté : « J'ai pourtant grand soin d'avoir la figure et les mains bien lavés, ... et que vous êtes toujours après laver et peigner Jeannie » (66) ou « ...il aimait la propreté, comme Madeleine Blanchet le lui avait appris... » (89).

Sand projette cette propreté du monde paysan, comme pour défaire un éventuel préjugé négatif chez le lecteur. D'ailleurs elle confirme, par la bouche du petit François, la position centrale de ce devoir de propreté dans le foyer paysan. Ce n'est pas l'apparence du paysan qui semble la concerner, mais sa propreté corporelle. Sand semble indiquer que cette dernière irait de paire avec l'hygiène du cœur. Le thème de l'eau est très récurrent chez Sand : il est souvent associé à la propreté physique (24), au souvenir (70), au recueillement (105), à la révélation (107), à l'aveu (242) ; il représente somme toute un espace de vérité et de purification. Le petit François seul au bord de l'eau ne peut donc qu'être propre à l'intérieur en dépit de son vêtement déplorable et « Il était toujours pauvrement habillé, mais il aimait la propreté, comme Madeleine Blanchet le lui avait appris... » (89). Les louanges du petit François ne font que s'amplifier avec le développement de l'histoire du Champi. Sand nous invite à prendre le temps nécessaire pour bien voir ce paysan, et recommande implicitement de ne pas nous précipiter au jugement après une première impression négative. D'ailleurs elle-même ne s'arrête jamais à la description de l'accoutrement du paysan ou de son physique : on pourrait y voir un rejet implicite de la pensée physiognomique ou bien celui d'une position adoptée en raison du sentiment d'inutilité de telles descriptions face à une audience paysanne qui sait à quoi ressemble un paysan.

Tout au long du roman Sand décrit physiquement François en termes élogieux : « Il retrouva la santé très vite ...bien construit de ses membres » (29), « ...plus fort... » (63), « Lui, il était grand, bien bâti ; il avait la peau blanche,...finissaient en couleur d'or » (89), « Les champis ont moyen d'être beaux, puisque c'est l'amour qui les a mis dans le monde » (90). Sa force et sa santé physique ont également été louées : Catherine en est toute éblouie, « Et le voilà fort, mon ami ! Quels bras, quelles mains, et des jambes ! Un ouvrier comme ça en vaut trois. » (170). C'est la seule description physique de paysan à laquelle Sand semble accorder une importance significative. Elle relève d'ailleurs plutôt de la santé physique, que du portrait physique tel que nous le connaissons par le biais de Balzac. D'autre part, le choix délibéré de Sand porte sur un sujet paysan jeune contrairement à la majorité des descriptions physiques de Balzac (Père Fourchon, Tonsard, Vermichel, Père Niseron) et bien qu'il y ait plusieurs personnages de paysan âgés dans François le Champi. Sand a choisi un personnage précis et sa description physique de ce modèle efface les autres protagonistes du roman. Elle se garde de limiter son admiration à la physionomie de François puisqu'elle prend soin de la compléter tout au long du roman par des qualités morales (sagesse, bon sens, honnêteté, dévouement et intelligence). Ces qualités se confirment fortement dans le reste de l'histoire (quitte à prendre le dessus) et Sand fait passer la physionomie flatteuse de son paysan en second plan pour ne devenir qu'un attribut aléatoire dont tout l'entourage de François se réjouit dans une humeur hâbleuse.

Cependant, l'on est en mesure de se demander pourquoi un tel silence de l'écrivain au sujet de l'état de misère qui règne dans les campagnes à l'époque ? Peut-être n'y voyait-elle pas de différence significative par rapport aux gens de la ville. Les

arguments historiques précités (chapitre 1) vont à l'encontre d'une telle hypothèse, puisqu'il a été établi que la misère en campagne a été la plus prononcée, en particulier pour la strate paysanne qui nous concerne, et donc plus visible pour Sand qui résidait en campagne berrichonne. Le silence de Sand devient alors suspect et on est tenté d'y voir le produit de son dérobement devant toute description non flatteuse du paysan.

Sand tient-elle néanmoins à rester dans le cadre du vraisemblable et quel est le but de son roman ? Rappelons que la série des romans champêtres de Sand a vu le jour en réaction au traitement accordé aux paysans par son confrère Balzac (de même que pour Le Peuple de Michelet). Sand (comme Michelet) essaie de réhabiliter le paysan en montrant les bons côtés des personnages issus du peuple, d'où son silence sur tout ce qui pourrait paraître négatif chez ce personnage. Elle n'appartient pas de manière distincte à une école littéraire particulière, et ses écrits sont de genre très divers (œuvres théâtrales, écrits politiques, romans, nouvelles, contes, correspondances...). En conséquence, son écriture romanesque est libre de toute restriction ou de convention aussi bien au niveau du fond que de la forme. Sand adopte une construction caractéristique du discours rapporté (le conte oral en particulier): dans l'avant-propos de François le Champi, un narrateur fictif (narrateur de deuxième ordre) se manifeste par le « Je », et étant distinct du chanvreur et de Monique la vieille servante du curé (narrateurs de premier ordre) (19). Il en résulte une situation de re-contage d'un « conte raconté par le narrateur » auquel « Je » et son ami R*** ont assisté lors d'une veillée rustique à la ferme. Les narrateurs s'emboîtent l'un dans l'autre et cette construction permet à Sand d'adopter une articulation classique du conte oral, de même qu'à de se distancer librement par rapport au contenu du texte.

De plus, la voix narrative de « Je » confirme d'elle-même la nature de cette histoire : « Je n'intitulerais donc pas mon conte François l'Enfant-Trouvé, François le Bâtard, mais François le Champi, comme on disait autrefois dans le monde, et comme on dit encore aujourd'hui chez nous » (23). Le silence de Sand s'explique alors, de même que son approche dans l'écriture de cet ouvrage : elle s'efface derrière le narrateur d'une histoire contée par d'autres. La véracité du conte ne semble pas pertinente pour Sand, ce qui paraît lui importer le plus, ce sont les impressions d'innocence, de pureté, et de moralité que ce conte laisse derrière lui parmi l'audience. Le paysan se conte lui-même, et ces narrateurs qui se relaient donnent au récit un effet d'histoire établie et connue que l'auteur ne fait que rapporter. A la question de Sylvine Courtioux, « L'histoire est donc vraie de tous points ? », le chanvreur répond « Si elle ne l'est pas, elle le pourrait être, et si vous ne me croyez, allez y voir » (243). Dans un tel contexte la question de la vraisemblance et du témoignage historique se trouvent déplacées.

Les narrateurs choisis par Sand présentent le paysan comme une force positive qui opère à « ciel ouvert », à l'opposé des paysans de Balzac, qui eux agissent dans la pénombre du Grand-I-Vert. Sans présenter un univers rural "super-idéalisé", Sand fait ressortir l'authentique âme paysanne dans toute la générosité, bonté et droiture qu'elle lui prête. C'est par l'intermédiaire de protagonistes comme François, Madeleine, Catherine, Maître Vertaud et sa fille Jeanette que Sand élabore la mise en relief du caractère paysan.

Sand aurait pu nous conter cette histoire elle-même (par le biais d'un narrateur de substitution), mais elle choisit d'avoir à la source du récit d'autres paysans (chanvreur, servante du curé) comme narrateurs. Cette construction peut être perçue comme une

manœuvre délibérée de la part de l'auteur et dont le but serait de confirmer sa position d'interprète seulement dans le roman.

Parallèlement, l'artifice du discours indirect établi par Sand confirme l'importance qu'elle accorde à la tradition orale dans le milieu rural. L'auteur assoit implicitement cette tradition à pied d'égalité avec toute autre expression intellectuelle. C'est l'oralité qui domine tout au long de François le Champi. Cette importance rendue à la tradition orale s'observe aussi bien au niveau de la forme : la structure du récit est organisée physiquement en ronde de veillée, que du fond : c'est la transcription d'une veillée à laquelle Sand a assisté.

Bien que le lectorat de Sand soit essentiellement citadin (parisien essentiellement), ses romans champêtres projettent une image idéalisée du paysan. Cette image est telle qu'elle occupe implicitement la place d'une aspiration à laquelle Sand aurait voulu peut-être que le paysan se soit tenu ? Il est à noter cependant qu'une telle hypothèse ne peut-être qu'une retombée secondaire des écrits de Sand, sachant que son lectorat n'est pas à la campagne. Martyn Lyons précise dans Le Triomphe du livre que « Les lecteurs du début du 19^{ème} siècle étaient presque tous des citadins ; l'expansion du public des lecteurs ne s'était pas encore étendue aux paysans » (125), il ajoute au sujet des ouvrages écrits familiers au foyer paysan : « L'almanach, en revanche apparaît régulièrement dans les foyers paysans [...] Les livres de piété étaient des ouvrages auxquels on se référait dans une famille paysanne » (233). On pense tout de suite à l'Evangile et à la Vie des Saints de Madeleine Blanchet dans François le Champi (62). Sand n'était pas lu à la campagne, mais on ne peut pas s'empêcher de penser qu'elle-même n'en est pas écartée la possibilité, ne serait-ce que d'y être possiblement ouï.

N'oublions pas que la tradition orale de la campagne a pour sources la mémoire collective de la communauté aussi bien que la littérature écrite. A ce sujet, Lyons rapporte les propos de Jean-Pierre Piniès sur le thème de la veillée en Languedoc jusqu'à 1850 : « les livres, on ne les lit pas, on les dits, on les raconte, on les murmure » (235). Cette approche montre que, comme le souligne Lyons : « les cultures orales et littéraires ne doivent pas être considérées comme deux mondes séparés » (251).

Finalement, ce conte est avant tout une hyperbole de l'état paysan : Sand paraît établir un *rôle model* du paysan par l'intermédiaire de François. Elle met l'accent sur la *noblesse* du paysan, son courage, sa délicatesse morale, son dévouement et son intelligence. Sand expose les vertus enfouies dont recèle le paysan et qui peuvent émerger par l'apprentissage. C'est cette image du paysan qu'elle a voulu diffuser, quitte à renforcer le mythe du paysan chez ses lecteurs citadins. Quant au réalisme du récit, il n'apparaît pas que cela soit un souci majeur pour elle.

Andréoli rajoute que, dans François le Champi, Sand fait part de l'existence équilibrée de paysans « bons », « médiocres » ou « méchants » (Madeleine, Cadet Blanchet, la Sévère) et que malgré une *happy end*, le roman est somme toute plus proche, si l'on se tient aux faits, d'une « réalité » rurale moyenne, et plus « réaliste » que le roman de Balzac (228). Cette observation, nous incite à penser que Sand, par l'intermédiaire des romans dits champêtres, rompt avec l'esthétique de la laideur sans pour autant verser dans un idéalisme pur.

Sand paraît représenter le paysan comme elle voudrait qu'il soit (positif et constructeur) (voir Notice du Compagnon du Tour de France), alors que Balzac peut être soupçonné d'exagération (paysan destructeur et négatif). Dans les deux cas, le lecteur

sent le parti pris de l'auteur et la part de l'émotion dans la représentation du paysan. On tentera d'y voir plus clair, en nous distançant dans le temps et dans l'approche à l'écriture romanesque ; nous analyserons comment un auteur de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, à savoir Zola, a-t-il décrit le paysan.

La Terre parut en 1887 sous forme de feuilleton également. Zola porte un éclairage nouveau sur le personnage du paysan, différent de celui de Balzac et de Sand. Il en résulte une représentation différente, comme nous le verrons, puisqu'il ne s'agit plus de le montrer du doigt ou de le réhabiliter, mais de le découvrir pour mieux le comprendre. Zola a résidé à la campagne pendant des périodes de temps significatives lors de la préparation de ce roman et fait preuve d'un travail d'enquête important au sujet du paysan. Nous garderons à l'esprit qu'il s'est voulu naturaliste, et qu'il a essayé de maintenir au mieux la neutralité de l'auteur, d'où l'intérêt de son témoignage en comparaison à ceux de Balzac et de Sand. Zola, lui, essaie de se rendre imperceptible dans le récit de La Terre ; la voix narrative y est impersonnelle. Cette approche confirme la volonté d'effacement de l'auteur dans le but de servir une observation neutre qui pourrait être celle de n'importe qui. Nous verrons cependant que malgré cette volonté, il trahit souvent cette neutralité.

Dans La Terre, il y a une profusion de personnages : nous nous arrêterons aux plus notoires, d'abord Louis Fouan (dit le père Fouan), ensuite Marianne Fouan (dite la grande), et enfin Hyacinthe Fouan (dit Jésus-Christ). On notera au passage que chez Zola les surnoms de ces personnages sont beaucoup plus expressifs que les noms propres. Ces surnoms, comme chez Balzac, tiennent à l'expression du trait de caractère majeur chez le personnage. A même ce niveau, Zola se distingue par un manque d'objectivité. L'un des

personnages remarquables de La Terre est le père Fouan, le roi Lear des Champs d'après Henri Mitterand (Carnets, 594). Le père Fouan est le personnage clé servant de point de départ à ce drame familial.

Le père, jadis très robuste, âgé de soixante-dix ans aujourd'hui, s'était desséché et rapetissé dans un travail si dur, dans une passion de la terre si âpre, que son propre corps se courbait, comme pour retourner à cette terre, violemment désirée et possédée. Pourtant sauf les jambes, il était gaillard encore, bien tenu, ses petits favoris blancs, en pattes de lièvre correctes, avec le long nez de la famille qui aiguisait sa face maigre, aux plans de cuir coupés de grands plis. (380-81)

La description du père Fouan ressemble plus à une caricature à traits levés du personnage : Zola veut rendre l'allure générale du père Fouan sans rentrer dans le détail de sa physionomie tout en adoptant des perspectives différentes. Ce recul dans la description développe chez le lecteur une impression générale. A l'opposé de Balzac, les descriptions de Zola ne sont pas péjoratives et elles semblent très visuelles et bien contrastées : il saisit les traits essentiels que l'œil enregistre et y ajoute les « profondeurs » de la perspective physique et de la perspective temporelle (cas de la description du père Fouan). Les portraits paysans de Zola ressemblent plus à des esquisses : il ne s'attarde pas sur le petit détail et de ce fait ses descriptions sont plus expressives et abordables. Zola ne décrit pas la face du père Fouan, de même qu'il ne fait aucune mention de la couleur ou des tons dans ce portrait ; cela ressemble plutôt à un portrait en « noir et blanc ». On peut y voir également presque une métaphore végétale avec le chêne qui vieillissant, se rabougrit tout en noeuds. C'est la progression insidieuse du dessèchement, du rapetissement et du voûtement du corps du Père Fouan que Zola veut nous transmettre.

La tendance naturaliste de Zola apparaît nettement, il analyse l'homme par l'intermédiaire du milieu où il vit. La conception de l'homme veut qu'on ne le sépare

plus du milieu qui le détermine et l'explique. Le portrait du père Fouan, c'est celui du paysage de la Beauce.

Chez Zola la confusion des espèces humaine, animale et végétale est d'ailleurs caractéristique. Elle s'inscrit dans sa vision de l'universalité de la matière. Zola fait de la contingence du monde animal et du monde des humains un thème récurrent dans La Terre : la mise à bas par la Coliche à l'étable est parallèle avec la délivrance par Lise (580-589). A ce parallèle, s'ajoute la promiscuité, puisque les bêtes et les hommes évoluent à peu près dans le même espace (étable, bergerie, grange, fosse à fumier...). On relève également un relent de bestialité qui couvre tout cet ouvrage ; accouplements d'animaux qui alternent avec ceux des humains, eux-mêmes marqués de précocité. La brutalité du rapport sexuel va parfois jusqu'au viol (Buteau, Françoise). Là aussi le naturalisme de Zola ressort de son analyse de la sexualité du paysan (comme groupe ethnique). Le comportement sexuel du paysan est en accord avec celui des bêtes de somme qui l'entourent. Zola souligne la similitude des comportements sexuels entre le paysan et la bête conformément à la conception déterministe du mouvement naturaliste. L'homme s'explique par son milieu et sa physiologie (transmission héréditaire des traits physiques et des traits de caractère).

La description du père Fouan est en fait suivie de celle de son épouse Rose Maliverne (380-381). Cette dernière est décrite comme une excroissance (de son mari) qui complémente en fait la description de Louis. Rose est le bulbe terreux que traîne le père Fouan. Zola décrit ce corps de paysan rompu au dur travail de la terre et vidé de sa substance en faveur de la terre. On retrouve cette même idée de l'« essence vitale »

consommée dans la description de Palmyre (petite fille de la Grande). C'est une des rares descriptions de paysan au travail.

Il n'y eut plus qu'elle qui travaillât, dans la plaine embrasée. Si elle ne rapportait point ses trente sous, le soir, Hilarion la battrait ; car non seulement il la tuait de ses appétits de brute, il la volait aussi à présent pour se griser d'eau de vie. Mais ses dernières forces la trahissaient. Son corps plat, sans gorge, ni fesses, raboté comme une planche de travail, craquait, près de se rompre, à chaque nouvelle gerbe ramassée et liée. Et, le visage couleur de cendre, mangé ainsi qu'un vieux sou, vieille de soixante ans à trente-cinq, elle achevait de boire sa vie au brûlant soleil, dans cet effort désespéré de la bête de somme qui va choir et mourir. (569)

Avec Zola, le thème du travail de la terre est enfin abordé. Il établit le lien entre les paysans et la terre. Ses paysans à lui travaillent la terre à l'opposé de ceux de Balzac, qui conspirent pour se l'acquérir, ou à ceux de Sand, pour qui le travail des champs est relégué au second plan. L'analogie avec la bête de somme renvoie une image très forte de cette paysannerie qui se tue à la tâche et pour laquelle Zola prédit une fin sous forme de sacrifice humain « Des morts, des semences, et le pain poussait de la terre » (811). Zola pense que le paysan se leurre dans son ambition de posséder la terre (comme la femme) et de l'appriivoiser par le travail. Cette passion fatale que le paysan éprouve envers la terre est la cause de son aveuglement. La terre demande des sacrifices humains pour rester féconde, et le paysan en fait les frais. Cette nourrice s'abreuve de vies et de larmes dans son indifférente mécanique et seule une prise de conscience, comme celle de Jean, permet de rescapier à l'illusion de la posséder (811).

Pour Zola, c'est le paysan qui accomplit le rôle le plus ingrat et le plus dur dans cette société du 19^{ème} siècle. Il paye avec la substance de sa vie (dissipation) semble dire Zola. On retrouve le même message à travers une autre description de Palmyre portant

un fagot de bois et remontant une pente, son corps peinant sous le poids de sa charge (411). Ces tristes descriptions du paysan qui se tue au travail de la terre et dont le corps se consume au labeur, trahissent un sentiment de désolation de la part de Zola. Ce sentiment est palpable dans le ton de compassion qu'adopte l'auteur dans ces descriptions. Bien que ses portraits de paysan soient peu flatteurs, Zola se désole, comprend et semble excuser une telle apparence : le style même de l'auteur, par le choix des qualificatifs qu'il associe au personnage dans ces descriptions, va dans ce sens (des forces qui trahissent, un corps qui craque et près de se rompre, boire sa vie, effort désespéré) (569). Zola semble particulièrement attaché à montrer les répercussions de la vie de dur labeur sur le corps de la femme comme si le travail de la terre aboutissait à une « déféminisation » de la femme ou à sa « masculinisation ». La terre ne serait pas soucieuse du genre, mais seulement de travail. La terre (l'environnement) façonnera tout et tous en fonction de ses besoins, de manière à assurer les besoins nécessaires à son équilibre et à sa continuation. C'est l'essence même du naturalisme.

Dans La Terre les genres semblent parfois interchangeable ; les femmes chez Zola assument souvent des rôles ordinairement attribués aux hommes. C'est la jeune Françoise qui au lieu d'attendre le vacher de la Borderie, prend sur elle de réussir l'insémination de la Coliche (sa vache) par César (le taureau) (375). La Grande ne tient-elle pas la place du patriarche ? Et c'est Lise qui finit par achever le père Fouan (792).

Une autre physionomie similaire à celle de Palmyre est à citer, bien que ces deux personnages n'aient que cela en commun, celle de Marianne Fouan (La Grande).

Dans la famille, la Grande était respectée et crainte, non pour sa vieillesse, mais pour sa fortune. Encore très droite, très haute, maigre et dure, avec de gros os, elle avait la tête décharnée d'un oiseau de proie, sur un long cou flétri, couleur de sang. Le nez de la famille, chez elle, se recourbait en bec

terrible ; des yeux ronds et fixes, plus un cheveu, sous le foulard jaune qu'elle portait et au contraire toutes ses dents, des mâchoires à vivre de cailloux. (393)

Si cette description de La Grande oscille entre celle du vautour et celle du condor, elle est définitivement celle d'un rapace aérien de grande envergure, habitué à la solitude et à l'austérité des hauts sommets, planant là-haut et scrutant ici-bas, à l'affût de la proie la plus faible. La rugosité de la description de Zola reflète la nature carnassière de La Grande, cette paysanne qui, toute sa vie ayant subie l'amertume du travail de la terre dans son corps et dans son âme, s'était desséchée jusqu'à la moelle et faisait preuve d'une extrême cruauté. La métaphore animale qu'établit Zola a pour but de transférer sur La Grande le caractère associé au rapace et elle engendre chez le lecteur un sentiment de dégoût pour ce personnage. Là aussi, le parallèle a pour raison la démonstration de l'influence sur l'homme du milieu où il vit, conformément à la conception déterministe (l'homme s'explique par le milieu où il vit et par son hérédité). Le genre n'importe plus à ce stade également et la puissance de la suggestion associée à une telle description réfute tout espoir d'objectivité. Le portrait de Buteau renferme aussi une comparaison animale, avec le chacal cette fois.

Chez lui, le grand nez des Fouan s'était aplati, tandis que le bas de la figure, les maxillaires s'avançaient en mâchoires puissantes de carnassier. Les tempes fuyaient, tout le haut de la tête se resserrait, et derrière le rire gaillard de ses yeux gris, il y avait de la ruse et de la violence. (381)

Là aussi, la description dégage la bestialité, la brutalité et la lubricité du personnage. Le dégoût du personnage est assuré par Zola au lecteur et le déterminisme physiologique confirmé. L'importance de la transmission héréditaire des traits physiques (le nez) est flagrante pour Zola conformément aux principes naturalistes. Cette description ne peut bien sûr pas prétendre à être qualifiée d'objective.

Cependant, certaines descriptions de personnages demeurent déroutantes. La similarité des portraits de La Grande et de Palmyre ne correspondent pas pour Zola à des natures identiques : Palmyre est portée au sacrifice de soi (pour son frère Hilarion) et à une humanité exemplaire, tout à l'opposé de La Grande. Zola voudrait-il nous indiquer qu'indépendamment de la nature de caractère de l'individu, c'est la physiologie qui représente le facteur déterminant dans sa survie? C'est plausible comme hypothèse, le texte va dans ce sens. Si Balzac et Sand font adopter à leurs personnages une physionomie qui servira leur caractère, on ne peut en dire autant de Zola. Le cas de l'alignement des portraits de Palmyre et de La Grande témoigne d'une différence de procédé chez Zola.

Le parallèle entre les portraits physiques de « La Grande » et de sa petite-fille Palmyre démontre néanmoins l'importance des facteurs physiologiques (héréditaires) pour Zola. En dépit de la différence dans les caractères de ces deux personnages, leurs physionomies sont très similaires à part que la progéniture de La Grande semble avoir hérité d'une physiologie vouée à « la déchéance prématurée » et à « la dégénérescence ». Sa fille et ses petits enfants (Palmyre et Hilarion) subissent cette fêlure.

Le dépistage systématique des différentes propensions du « nez » chez tous les membres de la famille Fouan montre que Zola adopte, via l'observation minutieuse, une approche scientifique dans l'étude de la matière sociale que représente cette famille. Suite à la description de Buteau, Zola ajoute « Il tenait de son père le désir brutal, l'entêtement dans la possession, aggravés par l'avarice étroite de la mère » (381). Zola fait le lien entre le physique et le moral. A ce sujet, Rivers dans Face Value : Physiognomical Thought in Lavater, Marivaux, Balzac, and Zola, voit dans le naturalisme de Zola un autre aspect de

la pensée physiognomique. Il distingue chez cet auteur une affinité pour cette pensée et ajoute qu'il voit sous le positivisme (philosophie qui cherche à s'appuyer sur les faits réels) de Zola, une corrélation entre le physique humain et le moral humain, par l'intermédiaire de la notion « sophistiquée » de l'hérédité (521A). En fait, Zola aboutit aux mêmes conclusions que les physiognomistes déclarés, à la nuance près que ceux-ci s'arrêtent au niveau de l'apparence (phénotype) pour établir leurs corrélations, alors qu'il va plus en amont pour impliquer la physiologie (l'hérédité) dans ses corrélations. Zola transfère à ses personnages des caractères associés aux animaux, et montre de ce fait son attrait pour la pensée physiognomique, voir pour le Darwinisme (seule l'espèce animale la plus apte à la compétition survivra dans un milieu donné). Par extrapolation, on comprendra donc que pour Rivers, Zola considère que les traits moraux d'un individu sont associés à des traits physiques héréditaires (telle la rapacité du nez des Fouan). L'association des traits physiques aux traits moraux représente l'influence de la pensée physiognomique sur Zola. Cette observation de Rivers va néanmoins à l'encontre de l'approche scientifique qui caractérise le naturalisme et que Zola lui-même a établie.

Le mouvement littéraire naturaliste continue les principes du réalisme (l'observation des faits réels), il le complète en introduisant l'importance de la loi de l'hérédité (transmission de fêlures et tares) et celle de l'influence du milieu, asseyant ainsi une conception déterministe de l'homme. Le roman naturaliste est avant tout une quête du fait social par l'observation. Dans Le Roman expérimental (1880), Zola définit une théorie du roman : ce dernier doit être une enquête, ancrée dans un certain milieu. Il doit analyser l'homme entièrement expliqué par la physiologie (entendre hérédité) et le milieu où il vit (d'où les dossiers préparatoires et les enquêtes menées par Zola). Tout

comme le savant, l'écrivain émettra une hypothèse de départ, et son travail consistera dans l'effort de construction pour que la démonstration soit la plus efficace possible. Zola s'attache à étudier scientifiquement l'effet de ces facteurs d'influence du comportement humain, c'est-à-dire que dans le roman Zola adopte une approche expérimentale, dans le but de comprendre le pourquoi des choses, pour pouvoir agir sur la société. Sa devise était d'ailleurs, « Tout voir pour tout dire ».

Les portraits de paysan que nous avons analysés jusqu'à présent correspondent tous à des exemples prévisibles dans le contexte du monde rural : à savoir des portraits dont la physionomie est le résultat d'une activité physique laborieuse dans des conditions de travail ardues qui usent le corps et durcissent l'âme. Mais est-ce qu'il y a uniformité dans la représentation des paysans chez Zola ? Un autre personnage à la physionomie notoire nous est livré par La Terre, Jésus-Christ ;

Un grand gaillard entre, dans toute la force musculeuse de ses quarante ans, les cheveux bouclés, la barbe en pointe, longue et inculte, avec une face de Christ ravagé, un Christ soûlard, violeur de filles et détrousseur de grandes routes. Depuis le matin à Cloyes, il était gris déjà, le pantalon boueux, la blouse ignoble de taches, une casquette en loques renversée sur la nuque ; et il fumait un cigare d'un sou, humide et noir, qui empestait. Cependant au fond de ses beaux yeux noyés, il y avait de la goguenardise pas méchante, le cœur ouvert d'une bonne crapule. (380)

Il ressort de cette description un sentiment de répugnance et de dégoût et le jugement de l'auteur y transpire. Cet ivrogne, autrement bien portant, dégage une puanteur corporelle à laquelle se mêle l'âcreté de la fumée d'un cigare à un sou et une désinvolture aussi bien dans le regard que dans l'habit. Zola semble par contre distinguer derrière cette apparence une bonne nature. Il est évident pour nous lecteurs qu'il ne s'agit plus d'une description prétendant à quelque objectivité que ce soit, mais plutôt d'une « lecture » de ce personnage, propre à l'auteur.

Il s'agit d'un paysan d'un genre nouveau en cette fin de 19^{ème} siècle. Balzac et Sand ne semblent pas avoir rencontré ce genre de paysan. Vermichel illustre l'ivrogne dans La Terre, mais il n'égale pas le charisme de cet énergumène de Hyacinthe Fouan qui dans la force de l'âge refuse de travailler et de vivre de sa terre. Hyacinthe illustre le paysan marginal qui n'y a jamais cru, qui préfère la bouteille, le braconnage, la maraude, et la blague. C'est le paysan qui a quitté sa campagne pour l'armée, en Afrique du Nord, et qui ayant perdu le goût de la terre pour celui de l'aventure, s'en retourne un jour à sa campagne pour y vivre. Ce qui consume Jésus-Christ, ce n'est pas le travail des champs, mais son alcoolisme et sa fainéantise. Au-delà de la ressemblance prophétique, son surnom résulte probablement de sa tendance au discours annonciateur et au soupçon de tendresse dissimulée chez cette crapule. Derrière Jésus-Christ et sous la même catégorie on retrouve le paysan qui s'est réfugié à la campagne, échappant à la ville en raison de problèmes avec la loi : Leroi dit Canon, représente bien ce genre douteux à la fois anarchiste et communard. Il est peint par Zola en termes de saleté étrangère, de misère fainéante, et de criminalité latente (643-644). Zola comme Sand répugne à voir la saleté chez le paysan quel qu'il soit. Il ne la voit d'ailleurs que comme exceptionnelle chez les paysans dégénérés comme Jésus-Christ, Lengaine (le cabaretier), Lequeu (l'instituteur : paysan échappé à la charrue) et l'un des clercs de M. Baillehache (notaire). Le paysan qui travaille la terre reste propre aux yeux de Zola, comme si le travail de la terre a valeur d'ablution.

Quel que soit le portrait de paysan qu'il fit, Zola ne laisse pas émaner de ses descriptions un sentiment de parti pris : une certaine impartialité apparaît chez cet auteur. Les physionomies de ses paysans ne sont pas flatteuses, mais il n'y a ni dédain, ni

inclinaison, ni mépris, à l'opposé de Balzac ou de Sand. La représentation du paysan par Zola a pour objectif théorique de le décrire, de même que son milieu, de manière aussi réaliste que possible. Cependant, l'auteur trahit clairement ce projet réaliste par l'articulation de son jugement dans le texte même de ses descriptions. Il tente dans ses analyses de représenter le paysan en accord avec la théorie naturaliste : l'art doit être une reproduction de la nature (assimilation du naturalisme au réalisme), mais ses observations sont teintées de subjectivité. L'image que Zola projette finalement du paysan est négative puisqu'elle tend à mettre en relief les traits les plus bas du personnage en l'assimilant à une variété taxonomique de l'espèce animale qui, en rapport et en équilibre avec son milieu, est condamnée à son sort. Les métaphores animales sont très fortes dans ses descriptions, et la physiologie (comprendre hérédité) déterminante des portraits est à l'origine des mentalités et des comportements.

Zola ne se distingue pas de Balzac et de Sand dans ses représentations paysannes : bien qu'il ne cherche à communiquer ni une idéologie politique ni une vision sociale idéalisante, il prend par contre comme point de départ une conviction théorique, celle du naturalisme. A l'opposé de Balzac, Zola n'est pas péjoratif dans ses descriptions de paysan, néanmoins celles-ci paraissent être établies de manière à étayer ses convictions théoriques quant à la conception déterministe de l'homme. L'adoption d'une attitude d'explorateur social qui se base sur une méthode de travail scientifique et qui s'anime d'un désir de mieux comprendre pour mieux corriger ne l'absout pas de cette tendance à vouloir confirmer par l'observation ses hypothèses théoriques de départ.

En conclusion, la description des paysans de Balzac paraît caustique et partisane, celle de Sand généreuse et idéalisante, et celle de Zola bien intentionnée, mais préconçue.

Dans les trois ouvrages que nous venons de mentionner, il y a « préméditation » dans la description du paysan. Chacun des auteurs, Balzac, Sand et Zola adopte sa perspective propre en fonction de la démonstration qu'il tient à accomplir. C'est la finalité du roman qui compte, et la description du personnage du paysan est apparemment modulée en fonction de ce but. Contrairement à Sand qui se limite à une description morale, Balzac et Zola aboutissent à des portraits physiques différents, bien que tous deux négatifs. Le traitement de Balzac se distingue par la virulence et la dégradation volontaire de l'image du paysan. Ses portraits de paysan s'apparentent à ceux d'horribles « criminels » en puissance, aux difformités effrayantes ou grotesques qui conspirent à renverser l'ordre social. Zola, lui aussi, renvoie à une image négative du personnage, sans toutefois en faire une aberration physique de l'espèce humaine. C'est la parenté au monde « animal » qui en ressort, aussi bien au niveau du physique que du comportement. Il est certain que ces portraits mémorables ont retenu l'attention des lecteurs de par leur excès, et ont participé à la formation de l'image négative du paysan du 19^{ème} siècle.

Les représentations du paysan par ces trois auteurs reposent exclusivement sur des portraits physiques. Ces portraits ont une implication majeure par l'influence qu'ils génèrent sur le lecteur, et il nous est apparu qu'il était important de s'attarder sur la manière par laquelle ils ont été établis. Tous font usage du procédé littéraire de la description et c'est par ce biais que la découverte du réel se fait ; le regard de l'auteur est orienté sur des aspects jugés pertinents. En raison du rôle déterminant des descriptions, il semble important d'étudier plus en détail ce procédé.

Chapitre 3 : Rôle littéraire de la description

Le but de ce chapitre est d'analyser comment le procédé de la description littéraire sert la représentation du personnage paysan à travers les portraits physiques qu'en font Balzac, Sand et Zola. Il est également de voir dans quelle mesure ce procédé sert le projet réaliste.

Dans "Descriptive Imagery", Michael Riffaterre définit la description littéraire comme l'art verbal qui repose non seulement nécessairement, mais évidemment par-dessus tout, sur une présomption de référence à une réalité (108). Toutes les descriptions ont en effet comme fondement la présomption de se rapporter à une réalité donnée. Sans cette condition sine qua non, il ne peut y avoir de description. Riffaterre ajoute, « Description is a type of discourse that sends the reader looking for signals of verisimilitude, symbols of accuracy: looking, in brief, for utterance bearing the earmarks of verifiability » (108). Tel est en effet le mécanisme même par lequel la description opère ; elle déclenche chez le lecteur le besoin de se positionner par rapport au référent. Dans ce but le lecteur cherchera à y retrouver des signes qui lui permettront d'atteler son imagination. Comment ce procédé s'est-il développé au 19^{ème} siècle et quel en a été le principe ?

La description consiste en la représentation d'objets, de lieux, ou de personnages. Elle est très utilisée par les auteurs romantiques du 18^{ème} siècle au sujet du thème de la nature et elle présente souvent pour son auteur une opportunité de déployer sa richesse de vocabulaire (aspect ostentatoire). Si le procédé de la description avait pour les auteurs de la fin du 18^{ème} siècle une fonction ornementale essentiellement, l'avènement de

l'effort réaliste a voulu la développer. Laurent Jenny précise dans "La description" que cette technique connaît son âge d'or avec le roman réaliste puisque c'est ce dernier qui la fait évoluer en résolvant les problèmes de son intemporalité et de son arbitraire. L'impression d'intemporalité a été contournée par la création d'une « motivation » à la description : en rapport avec ce prétexte à la narration, la description renverra à une temporalité dans l'énonciation en glissant du temps dans les indications fournies par la description. L'arbitraire du procédé a été résolu par une re-définition de la description ; il ne s'agit plus de copier le réel (tâche vaine), mais de l'interpréter en le décrivant suite à une sélection de traits caractéristiques. Ainsi, la description trouve le moyen de se limiter et de se restructurer.

Jenny explique que les rétracteurs de la description reprochaient à ce procédé de nuire à la littérature du fait de ces limitations ; une description n'a en effet aucune raison de s'arrêter (arbitraire de sa dimension), de même qu'elle se détache du récit et donc figure comme étrangère à la structure de l'œuvre. Les descriptions apparaissent toujours dans la dépendance d'un récit, puisqu'il ne peut y avoir l'un sans l'autre. Ce dernier constitue le cadre dans lequel elles s'insèrent en tant que « minorité » textuelle. Les descriptions ont leurs places dans le récit, bien qu'elles constituent une pause dans son déroulement du fait qu'elles travaillent dans la simultanéité à l'opposition de la narration. En fait, la pause n'est qu'illusoire car la description permet aussi de gagner de la temporalité (en profondeur) sur l'instantané.

Dans Les Paysans, la description des environs du Château des Aigues par Blondet illustre cette idée (51-54). Il introduit une chronologie dans sa description, le point de départ étant celui du commencement de la Bourgogne. Ensuite il passe successivement à,

« là où commence l'avenue des ormes », à « avant d'arriver à cette barrière », à « quand mon œil a voulu embrasser l'avenue où le soleil ne pénètre », à « après avoir franchi ce bois », à « bientôt l'avenue », à « l'allée finit brusquement ». Cette succession est ponctuée d'indications temporelles (commencement, commence, avant d'arriver, quand, après bientôt, brusquement) qui permettent de gagner de la temporalité dans l'énonciation de l'instantané. L'impression qui en résulte est que la temporalité du récit n'est que faussement suspendue. C'est par ce procédé que les descriptions s'intègrent dans le récit sans être perçues comme des temps morts. Mais alors comment justifier de la nécessité de la description ? Dans notre exemple, il y a une motivation : Blondet se doit à cette description puisqu'il s'adresse à un personnage absent, Nathan. Blondet devient le médiateur subjectif de cette description et Nathan son motivateur.

C'est dans ce cadre que la description essaie de s'intégrer avec la narration sans trop créer de contraste aussi bien au niveau de la structure que de la temporalité du récit. On peut donc la considérer comme étant devenue action elle-même ; son rôle est de compléter le récit en lui permettant de gagner sur la profondeur, et de développer un effet efficace de naturel. A ce sujet, rappelons que c'est au début du 19^{ème} siècle que le besoin réaliste se développe ; c'est le passage des auteurs des contraintes esthétiques du récit à ses contraintes référentielles. Dorénavant, au delà de faire du beau (rhétorique et structural), il s'agit de faire du vrai. Selon Roland Barthes et dans "L'effet de réel", c'est à partir de la description flaubertienne que les contraintes référentielles commencent à pénétrer les contraintes esthétiques. L'exactitude du référent commande dès lors de le dénoter par des détails qui signifient le réel, de manière à faire éviter à la description une

dérive sans fin. Ce sont ces détails parcellaires appartenant à la catégorie du réel qui deviennent le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel* (167-174).

En plus de la fonction décorative (épanchement rhétorique), la description a une fonction expressive, c'est-à-dire qu'elle établit une relation entre l'extérieur et l'intérieur, entre la nature et les sentiments de celui qui la contemple. En décrivant la nature, on cherche à exprimer un état psychologique ; c'est l'usage qu'en fait Sand. En rapport avec le récit, les descriptions s'avèrent finalement vitales car elles sont saturées d'informations utiles au récit, et elles ne sont pas de ce fait vouées à la décoration (tableau) seulement. Les descriptions assurent des fonctions précises à l'intérieur du récit, aussi bien au niveau de son esthétique, de sa temporalité, de son expressivité et de son réalisme. Les descriptions de paysan sont celles qui nous intéressent ici.

Au 19^{ème} siècle et parmi tant d'autres, deux écrivains réalistes, Balzac et Zola utilisent la description comme outil de vérisimilitude (mimésis) : il s'agit de reproduire par l'imitation et le mime une réalité concrète en faisant usage des mots. Dans le but de rendre cette réalité « palpable » à l'esprit du lecteur, la description tentera de relayer une image aussi fidèle que possible du référent. Cette démarche est suscitée par le souci de transfert d'une vérité précise au lecteur et les auteurs sont animés de la volonté d'appréhender exhaustivement le réel de façon à le rendre dans son intégralité. Riffaterre résume la finalité du procédé de la description par, « the text-triggered rationalization by the reader » (108).

C'est au 19^{ème} siècle et particulièrement avec les écrivains de tendance réaliste (Balzac, Zola) que cette volonté littéraire s'affirme dans l'écriture romanesque. Aussi bien chez Balzac que chez Zola, les descriptions assument un rôle majeur dans le sens

qu'elles permettent d'allouer une certaine « profondeur » dramatique au récit (sidération, extase, répulsion, intrigue, compassion...). Cet aspect se traduit particulièrement bien dans le cas des portraits. A ce sujet, Hamon précise dans l'Analyse du Descriptif que :

Le portrait occupe un statut littéraire privilégié, description focalisante et en même temps foyer de regroupement et de constitution du « sens » du personnage. C'est le modèle type du 19^{ème} siècle et particulièrement de Balzac ; c'est ce que Robbe-Grillet appelle « périmé » en littérature. (111-112)

Jusqu'au 19^{ème} siècle, les portraits demeurent importants au récit. Ils sont les ancrages du lecteur, il les lui faut : il a besoin de développer une image mentale du personnage. Sans eux, le récit lui devient insipide et le lecteur s'en désintéresse. Ce n'est qu'à partir du 20^{ème} siècle que les romanciers commencent à se résoudre à se libérer de cette contrainte en faveur de l'anonyme.

Comme observation générale et au niveau architectural du texte, il est à constater une différence dans la manière par laquelle les descriptions de Balzac et de Zola s'articulent avec le texte. Celles de Zola paraissent mieux insérées dans le texte (continuité de niveau) par comparaison à celles de Balzac qui sont plus saillantes, presque détachables. Nous citerons à titre d'exemple la description des environs du château des Aigues (51-54). Il s'agit d'une très longue description par laquelle le narrateur semble s'être laissé aller, quitte à revenir assez brusquement à la description du château lui-même. La longueur de cette description est telle qu'elle semble séparée du reste du texte. Balzac opère de même pour l'établissement des portraits physiques, car c'est par leur biais que Balzac révèle l'importance particulière qu'il prête au procédé de la description. Là aussi et toujours au niveau architectural, les descriptions du Père Fourchon (70-72) et de Tonsard (92-93) constituent des blocs textuels denses à l'intérieur du récit ; le

narrateur s'y attarde lourdement aux dépens de la fluidité du récit comme pour inciter le lecteur à le joindre dans l'étonnement qu'il éprouve face à la physionomie de ces personnages. Il résulte de cette écriture chez Balzac un dénivellement épisodique dans le texte. En référence au portrait du paysan, nous reprendrons le portrait de Tonsard et nous analyserons cette fois-ci sa construction :

Au moment où cette histoire commence, Tonsard âgé d'environ cinquante ans, homme fort et grand, plus gras que maigre, les cheveux crépus et noirs, le teint violemment coloré, jaspé comme une brique de tons violâtres, l'œil orange, les oreilles légèrement rabattues et largement ourlées, d'une constitution musculeuse mais enveloppée d'une chair molle et trompeuse, le front écrasé, la lèvre inférieure pendante, cachait son vrai caractère sous une stupidité entremêlée des éclairs d'une expérience qui ressemblait d'autant plus à de l'esprit, qu'il avait acquis dans la société de son beau-père un parler *gouailleux*, pour employer une expression du dictionnaire Vermichel et Fourchon. Son nez aplati du bout comme si le doigt céleste avait voulu le marquer, lui donnait une voix qui partait du palais, comme chez tous ceux que la maladie a défigurés en tronquant la communication des fosses nasales où l'air passe alors péniblement. Ses dents supérieures entrecroisées, laissaient d'autant mieux voir ce défaut terrible aux dires de Lavater, que ses dents offraient la blancheur de celles d'un chien. Sans la fausse bonhomie du fainéant et le laisser-aller du gobeloteur de campagne, cet homme eût effrayé les gens les moins perspicaces. (92-93)

Balzac « épiluche » Tonsard dans cette description ; il s'attaque d'abord à la surface du référent pour ensuite atteindre progressivement le tissu du personnage. Il procède donc par niveau et cette manière d'agir révèle que Balzac ne se fie pas à l'apparence extérieure du référent. Il cherche à exposer la vraie substance du personnage, comme pour nous indiquer qu'il y a duperie ; Balzac parle de « perspicacité ».

Comme nous le verrons au Chapitre 4 au sujet du traitement du discours paysan par Balzac, la description, elle aussi, sert de foyer à une mise à nu du personnage. Hamon précise ce point dans L'analyse du descriptif : « [...] dans le texte lisible réaliste, la

description est aussi chargée de neutraliser le faux et de provoquer un « effet de vérité » dont la portée est persuasive » (53). Appartenant à la tendance réaliste, Balzac a la particularité de vouloir sonder ses personnages pour en saisir l'essence comme l'observe Coates (Chapitre 2). Hamon ajoute que Balzac paraît utiliser la tendance « verticale » du procédé de la description. Hamon réserve le terme de décryptive plutôt que de descriptive à cette tendance. Il écrit :

Ici le référent à décrire n'est plus articulé comme une mosaïque de territoires, de champs, et de discours à parcourir, mais constitué de deux ou plusieurs niveaux superposés qu'il faut traverser en allant du plus explicite au moins explicite. Il s'agit cette fois d'une volonté plus qualitative que quantitative, de compréhension plus que d'extension du référent, de la volonté d'aller *sous* le réel, *derrière* le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface [...] dévoiler, découvrir, ôter les masques, révéler, sonder, déchiffrer, lire, percer à jour, soulever le couvercle [...] aller au fond des choses, « peindre le dessus et le dessous », sont les métaphores les plus usitées de cette attitude réaliste-descriptive « verticale ». (63)

Hamon montre bien comment Balzac procède dans ses descriptions : il s'agit de cerner le réel de tous les côtés, y compris de l'extérieur vers l'intérieur afin de comprendre son sens caché.

De l'allure générale de Tonsard, Balzac passe à l'examen de son visage (là où l'essence demeure) en passant par la chevelure, les oreilles, les yeux, la bouche, le front, le nez, la dentition et la voix. Cet examen « clinique » est assorti d'une interprétation en ligne avec les théories physiognomistes. Il s'agit de « mieux voir » afin de décrypter les symptômes que présente ce référent. C'est la lèvre inférieure qui « cachait » le vrai caractère de Tonsard. Balzac ne s'y laisse pas prendre, comme il ne se laisse pas « tromper » par cette chair molle. Il entrevoit ce « défaut terrible » à travers la dentition de Tonsard et déjoue la « fausse bonhomie » de ce personnage. C'est ce dont Coates

parlait tantôt (Chapitre 2) : le génie de la discrimination intuitive de Balzac. Hamon rapporte que Gaston Bachelard écrit dans La Formation de l'esprit scientifique, « Le réalisme est essentiellement une référence à une intimité et la psychologie de l'intimité une référence à la réalité » (63).

Balzac associe les traits de Tonsard à des entités relevant de la même catégorie mais appartenant à un ensemble plus large et plus expressif au lecteur : « le teint jaspé comme une brique », « le parler gouailleur », « dents d'une blancheur de dents de chien », « bonhomie de fainéant », « laisser-aller du gobelotteur ». La brique, le gouailleur, le chien, le fainéant et le gobelotteur sont des références tangibles à l'esprit du lecteur. Hamon explique : « Pour être lisible, le « détail significatif » (d'un portrait) prend sens par son rattachement à une catégorie plus générale [...] ou « le trait distinctif » par inclusion dans un stéréotype ou dans un archétype plus englobant » (114). C'est l'association du trait à une référence englobante qui fait qu'il prend dans l'esprit du lecteur une dimension repérable : « la blancheur des dents » par lui-même est plutôt flatteur, mais une fois associé à « dents de chien » il prend une tournure complètement différente. Balzac manipule le lecteur vers la direction précise où il veut qu'il aille. C'est d'ailleurs à ce niveau que le procédé de la description balzacienne « pêche » : comment un auteur se voulant réaliste peut-il s'offrir une telle intervention dans le texte ? Non pas que le narrateur d'un auteur réaliste doive être invisible, mais il ne devrait pas être utilisé comme véhicule des points de vue de l'auteur. Le décryptage de Balzac est fortement subjectif ; il interprète pour le lecteur. Le décodage par Balzac des détails du référent se fait en partie le long des théories physiognomiques d'une part et d'autre part suivant le thème de la religion et de la monarchie : le nez de Tonsard est comme marqué par le

« doigt céleste », Balzac rallie la religion à sa description comme pour mieux persuader le lecteur de la véracité de ses observations. Dans la description de Niseron ; « [...] fabriqué du même bois dont furent les Apôtres » (223), la description de Fourchon illustre ce point également : « des flocons de cheveux [...] comme celle de tous les Pères-Eternels » (70-72). Blanchard rapporte les déclarations de Balzac :

Le catholicisme et la royauté sont deux principes jumeaux. J'écris à la lueur de deux vérités éternelles : la Religion et la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays. (17)

En effet Bodin rapporte dans l'introduction des Paysans que Balzac s'inquiétait de la « déchristianisation » de la campagne (27). Balzac écrit dans la Revue parisienne du 25 août 1840, « L'affaiblissement du religieux et du respect de la hiérarchie livre le peuple au parti républicain [...] » (33). Toujours selon Bodin, Balzac pensait que l'immoralité des campagnes vient de l'abandon des doctrines catholiques (34). Il écrit en 1839 au Marquis de Custine : « [...] je n'abandonnerai rien ni les doctrines catholiques les plus absolues, ni les lois aristocratiques les plus essentielles au maintien des sociétés [...] » (34). Au sujet de la nécessité du maintien de la hiérarchie sociale, le passage qui décrit la position du cabaret le Grand-I-Vert est une allégorie qui rend bien la structure sociale que Balzac entrevoit : « Avez-vous bien saisi les mille détails de cette hutte assise à cinq cent pas de la jolie porte des Aigues ? La voyez-vous accroupie là, comme un mendiant devant un palais ? » (82). Il est clair que pour Balzac, le paysan est d'abord un être inférieur, c'est l'ordre des choses et cet ordre doit être maintenu.

Il ressort de tout ceci que Balzac avait une idéologie précise : celle de la Restauration. Il voulait « [...] remettre toutes les classes de la Société dans l'état où elles étaient avant la révolution » (Blanchard 20). Balzac infuse cette idéologie dans toute son

œuvre. Ses descriptions de paysan nous le laisse pressentir et elles ne font que confirmer ces déclarations. L'interprétation de Balzac émane de ses descriptions de paysan ; il y impose au lecteur son idéologie et prend donc le risque, délibérément calculé, de ne plus rendre la réalité du référent mais de focaliser la description sur la signification du message qu'il tend à communiquer, au dépens de la mimésis. Riffaterre écrit:

This, it seems to me, suggests that the primary function of literary description is not to make the reader see something. Its aim is not to present an external reality. Description, like all literary discourse, is a verbal detour so contrived that the reader understands something else than the object ostensibly represented. [...] The mimesis is thus subordinated to the significance, rather than the other way around [...]. The mimesis still presupposes a reality, but uses the descriptive system of that reality only as a conventional code for the semiosis. Its primary purpose is not to offer a representation, but to dictate an interpretation. (125)

Pour Riffaterre, la description est un procédé très artificiel qui ne peut prétendre à reproduire une réalité et qui aboutit à communiquer au lecteur autre chose que l'objet représenté. La mimesis est ainsi subordonnée à la signification et non pas l'inverse. La mimésis continue à présupposer de l'existence d'une réalité, elle utilise le système descriptif de cette réalité seulement comme étant le moyen conventionnel dans l'étude des signes (semiosis). Son but premier n'est pas d'offrir une représentation, mais d'imposer une interprétation.

L'on comprend mieux dorénavant comment les descriptions deviennent chez Balzac des segments très douteux quant à leur réalisme. L'auteur tente de produire, par la profusion de détails dans les descriptions, ce que Barthes appelle « effet de réel ». Nous reviendrons prochainement à cette notion d'« effet de réel » et élaborerons plus amplement dessus. Au-delà la représentation du portrait paysan, Balzac nous transfère son idéologie dans les descriptions de ce personnage. Les *effets de réel* n'ont pour but

que de cadrer de « vraisemblable » le portrait qu'il en fait. Ajoutons à cela les besoins fictionnels du récit, les particularités du mode de diffusion en feuilleton et il ne reste plus grand-chose à espérer d'un éventuel réalisme dans la représentation du paysan de l'époque par Balzac. Comment est-ce que Sand, contemporaine de Balzac, a fait usage de la description ; quel rôle lui a-t-elle accordé et comment l'a-t-elle appliquée au paysan ?

Le portrait physique du paysan ne semble pas avoir été retenu par Sand dans ce roman. Peut-être ne lui a-t-il pas semblé nécessaire d'élaborer cet aspect en raison du peu d'importance qu'elle prête à l'apparence physique ou peut-être à cause de la supposée nature paysanne de l'auditoire du narrateur. Il est difficile de répondre avec certitude à cette question sans développer une connaissance générale de l'œuvre de cet écrivain. Contrairement à Balzac et Zola (comme nous le verrons plus tard), Sand n'opte pas pour un usage « lourd » du procédé de la description dans le corps du texte de François le Champi. On relève de sporadiques passages descriptifs. A ce titre nous mentionnerons la description par le narrateur (le chanvreur) du pays d'Aguirande où demeure François depuis trois ans, dans le moulin qui s'appelle Haut-Champault ;

J'ai été par deux fois dans ces endroits-là, et c'est un beau et bon pays. Le monde de campagne y est plus riche, mieux logé, mieux habillé ; on y fait plus de commerce, et quoique la terre y soit plus maigre, elle rapporte davantage. 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. Les arbres y sont plus beaux à merveille, et les deux Creuses roulent là dedans à grands ramages, claires comme eau de roche ». (127-128)

Il s'agit d'une description courte qui se distingue par sa simplicité de style et sa légèreté. Le narrateur ne cherche évidemment pas à rendre la totalité de cet environnement, mais tout au plus à fournir au lecteur un aperçu de cet endroit en évoquant essentiellement la dimension physique relevant de la nature et en limitant ses propres impressions à des

généralités de l'ordre de « beau et bon pays » et de « c'est joli et plaisant » comme pour confirmer à l'audience le bien-fondé du récit et « vraisemblabiliser » ce conte.

L'assurance que procurent les repères physiques (le terrain est plutôt cabossé, les rocs y percent et les rivières y ravinent fort, les deux creuses roulent là-dedans...) sert d'ancrage à l'auditoire afin d'admettre la plausibilité d'un tel récit. Il paraît donc que chez Sand la description occupe une finalité et un rôle précis. L'usage de ce procédé par Sand se fait en total accord avec la nature. Nous analyserons plus ce point et verrons dans quelle mesure il se précise. En effet tous les passages descriptifs dans François le Champi ont pour thème la nature environnante ; elle apparaît comme servant de « nourrice » à l'âme paysanne de par l'unisson dans lequel elles se trouvent associées.

Si, pour Balzac et Zola c'est le contact permanent du paysan avec la nature qui le rapproche de l'état sauvage (Balzac a été sensible à l'influence des naturalistes de son époque), pour Sand c'est ce contact permanent qui le bonifie. L'autre description qui confirme l'état d'unisson qui lie le paysan et son environnement est celle par laquelle, ayant pris congé de son patron Jean Vertaud, François s'en retourne au moulin de Cormouet pour y retrouver Madeleine :

Pour ce qui est des chemins, je ne leur veut point de mal tant ils sont riants, verdissants et réjouissants à voir dans le temps chaud. Il y en a où l'on n'attrape pas des coups de soleil. Mais ceux-là sont traîtres, parce qu'ils pourraient bien vous mener à Rome quand on croirait aller à Angibault [...] Mais le Champi n'avait besoin de vigie pour se conduire. Il connaissait si bien toutes les traînes, tous les bouts de sac, toutes les coursières, toutes les traques et traquettes, et jusqu'aux échaliers des bouchures, qu'en pleine nuit il aurait passé aussi droit qu'un pigeon dans le ciel, par le plus court chemin sur terre. (152)

C'est la connaissance et la familiarité de François avec son environnement qui ressort de cette description. L'assurance et la certitude du sentiment de François vis-à-vis de sa

décision de retour au Cormouer sont servies par ce passage. Cette description soutient l'état d'esprit dans lequel il se trouve et elle permet de le communiquer au lecteur par le biais de la nature.

On dénote également dans toutes ces descriptions l'aspect candide et « bon enfant » qui semble émaner de François durant son parcours. Le paysan paraît s'abreuver de la simple beauté de son environnement quitte à communier totalement avec lui. La nature déteint sur le paysan et inversement. Elle laisse entrevoir son côté fondamentalement bon et elle nous relaie l'état d'âme particulier dans lequel il se trouve à un moment donné. On retrouve dans un autre passage descriptif et par l'intermédiaire de la nature, là aussi, le sentiment de gaieté enfantine, de simple joie, du bonheur innocent de François lors de son retour au Moulin du Cormouer, après s'être assuré de l'aide de Jean Vertaud et de sa fille Jeanette pour entretenir Madeleine des sentiments qu'il éprouve à son égard :

Ce fut au soleil couchant que François revint au Cormouer. [...] La nuée s'égouttait sur les buissons, et les merles chantaient comme des fous pour une risée que le soleil leur envoyait avant de se cacher derrière la côte du Grand-Corlay. Les oisillons, par grand'bandes, voletaient devant François de branche en branche, et le piaulis qu'ils faisaient lui réjouissait l'esprit. Il pensait au temps où il était tout petit enfant et où il s'en allait rêvant et baguenaudant par les près, et sifflant pour attirer les oiseaux. Et là-dessus il vit une belle pive, que dans d'autres endroits on appelle bouvreuil, et qui frétillait à l'entour de sa tête comme pour lui annoncer bonne chance et bonne nouvelle. (236-237)

C'est l'espoir puéril de l'amant qui se conforte sous la fraîche douceur du soleil couchant ; les « gazouillis » du cœur de François émanent de ce passage. Cette description est à propos de l'altérité à la résignation dans laquelle se trouvait François. Le déclin de l'amour maternel (soleil couchant) qu'il éprouvait envers Madeleine fait place à l'éclosion du sentiment amoureux : « La nuée s'égouttait sur les buissons », l'effacement

par l'eau est garant de la pureté de cette conversion affective. De par toutes ses vibrations (merles qui chantaient comme des fous, risée du soleil, oisillons qui voletaient, le piaulis qu'ils faisaient, une belle pive qui frétilait ...), la nature s'associe à l'heureux présage du sentiment partagé.

Cette description, comme les précédentes, rend au lecteur le sentiment d'espoir heureux qui agite François ; elle sert cette finalité précise et son rôle consiste à bien éclairer l'auditoire (ou le lecteur dans notre cas) sur les turbulences émotives qu'il connaît. Ceci n'est pas sans nous rappeler l'esthétique romantique de par son évocation des états d'âme du personnage. Il est à noter cependant que Sand ne fait pas usage du lexique de l'affectivité (tristesse, douceur, solitude, amour, chagrin, larmes, pleurs, douleur,...). Elle utilise à sa place l'« outil » de la nature auquel elle confère un pouvoir introspectif qui permet de révéler les émotions de François. Les différentes descriptions de la nature sont intimement associées à l'état d'émotion dans lequel se trouve ce personnage et elles assurent donc une fonction allégorique de par les images qu'elles développent dans l'esprit du lecteur : « une nature tourmentée » quand François reconduit la Sévère chez elle à dos de cheval (91), « une nature allègre » quand François revient au Cormouier retrouver Madeleine (152), « une nature de bonne augure » quand il retourne au Cormouier après s'être assuré de l'entremise des Vertaud auprès de Madeleine (237).

Bien que Sand ne traite pas du portrait paysan, ses descriptions de la nature et de l'exposition du portrait moral de François participent à la formation de ce que Hamon appelle un « effet-personnage ». Il explique :

[...] l'effet-personnage » d'un récit n'est peut-être que la somme, la résultante d'un certain nombre « d'effets descriptifs » disséminés dans

l'énoncé (ici un portrait physique, là un portrait moral, là une description d'habitat, de paysage, etc.). (111)

En conséquence le portrait physique manquant dans François le Champi est généré par l'esprit du lecteur à la base des signaux qui lui sont offerts à travers son portrait moral, les descriptions de la nature, de l'habitat et des autres personnages du roman. La constitution de ce portrait physique devient donc possible par déduction grâce à cet « effet-personnage » : Hamon parle de collaboration sémiologique (110). Sand a-t-elle élaboré sciemment une telle construction ? Il ne nous est pas possible de répondre avec certitude à cette question.

Le lyrisme de ces descriptions de la nature reste néanmoins très symbolique puisqu'il est limité à sa forme la plus élémentaire, mise à part la riche description du chemin de Naples par Sand (voir la notice). On y retrouve d'ailleurs la langueur et la volupté descriptive si chère aux romantiques quand ils traitent d'un paysage naturel. Ce passage rappelle la ténacité de l'influence romantique sur les auteurs du début du 19^{ème} siècle.

A l'opposé de Sand, Zola (comme Balzac) accorde un rôle important au portrait paysan. Nous reprendrons le portrait de la Grande que nous avons étudié au Chapitre 2, et sans le re-citer, nous analyserons là aussi sa construction.

Zola travaille cette description au niveau de la surface ; il ne cherche pas comme Balzac à « décrypter » le visage de la Grande. Il établit des associations animales sans cependant essayer de percer à jour quoi que ce soit.

Ce qui semble le concerner c'est plutôt de couvrir au maximum tous les détails qu'il peut relever. Il essaie donc de tout voir, conformément à son désir d'exhaustivité. Hamon mentionne que dans un article de 1880, intitulé "De la description", Zola déclare

vouloir faire de la description un « emploi scientifique », « de savant » (27). C'est le « balayage » systématique de cette surface qui l'intéresse. A l'opposé de Balzac, Zola semble utiliser la tendance « horizontale » du procédé de la description comme elle a été définie par Hamon (63). Ce dernier explique que le référent à décrire est considéré comme une surface articulée dont la description fera le balayage jusqu'à l'épuisement du sujet. On constate comment Zola détaille à l'excès sa description : la « couleur de sang » du cou, la grosseur des os de la Grande, le fait qu'elle portait toutes ses dents et le foulard jaune, tous ces détails paraissent être superflus. Hamon rapporte l'opinion de Brunetière (adversaire acharné de l'école naturaliste et ennemi du détail) au sujet de l'obsession des réalistes (comme pour Balzac) pour le détail.

Ce qui fatigue ici [chez Zola], c'est bien un peu l'insignifiance du détail, comme ailleurs c'en sera la bassesse, mais c'est bien plus encore la continuité de la description. Il y a des détails insignifiants, des détails bas, il y a surtout des détails inutiles. (18)

Zola écrit dans Le Roman Expérimental, « Je suis pour les études plus complètes, embrassant des ensembles de documents humains plus vastes ; sans conclure on peut, selon moi, épuiser une matière » (1316). Il ajoute, « Nous disons tout, nous ne faisons plus un choix » (1241). Chaque thème descriptif que Zola aborde se trouve exploité au maximum, qu'il s'agisse d'un portrait physique ou d'un tableau. Les exemples de portraits que nous avons analysés au Chapitre 2 en témoignent de même que, et à titre d'exemple, la description du paysage de la Beauce des Paysans (531).

On peut pousser l'analyse en cherchant à comprendre la ou les raisons à l'adoption par Zola de cette tendance « horizontale » de la description. On tend à penser que cette manière de procéder, de par l'étendue descriptive qu'elle offre, permet de réaliser chez le référent un accroissement du nombre d'opportunités autour desquelles

Zola peut bâtir et consolider les justifications de la théorie naturaliste (influence du milieu et de l'hérédité) tout en restant sous le couvert du réalisme. Selon Hamon :

Au 19^{ème} siècle, les discussions sont souvent régies par la volonté ou le refus de concilier, d'une part, une conception de l'œuvre qui reste classique [...] et, d'autre part, l'influence des théories non littéraires, sociologiques, biologiques, anthropologiques, etc., qui affirment que l'homme est soumis à la dépendance des lieux et des milieux. Quelqu'un comme Zola, par exemple, s'efforcera perpétuellement de faire la synthèse de ces deux ensembles de présupposés théoriques, de ces deux modes de causalité, l'une esthétique, l'autre anthropologique. (27)

Au cours de la description de la Grande, Zola établit bien le lien entre l'isolement volontaire de ce personnage et le degré de dureté (physique et morale) qu'atteint la Grande en adoptant un égoïsme extrême ; elle se comporte comme si elle était dans une jungle sociale et c'est d'abord l'instinct animal de sa survie qui la guide. La manière avec laquelle Zola traite de la description de la Grande lui permet d'y articuler sa conception naturaliste. Il concilie de ce fait l'aspect esthétique de la description (richesse du détail) à la vision anthropologique qu'il a de ce groupe social (les paysans comme variété animale). Il apparaît que la combinaison des contraintes esthétiques et théoriques (naturalisme) ne peut que desservir une représentation réaliste du paysan : il s'agit en effet pour l'écrivain de moduler le référent suivant le besoin et de manière à satisfaire ces impératifs.

Au-delà de ces considérations, il nous faut garder à l'esprit les besoins de la narration (aspect fictionnel) auquel s'ajoute les particularités associées au mode de diffusion du feuilleton. Ce mode de diffusion est commun à ces trois romans, et il est à se demander si, au-delà de l'idéologie politique de Balzac, de la volonté de conciliation sociale de Sand, et de la conception naturaliste de Zola, ce mode de diffusion n'a pas eu une influence sur l'écriture de ces trois auteurs. Il s'agit de tenir en haleine un lectorat

populaire qui cherche au-delà du récit des ancrages à son émotion. Les descriptions de paysan de Balzac et de Zola représentent des points d'attaches simples (puisque visuels) mais efficaces que ces auteurs ont bien exploités. En rendant le paysan presque monstrueux et totalement effrayant, ils capturent l'imagination du lecteur par l'intermédiaire de l'insolite et de l'étrange, quitte à le fidéliser. Il en résulte dans leurs descriptions de paysan, d'une exagération due en grande partie à l'amplification (à souhait) de la difformité humaine. Ces descriptions de paysan ressemblent à du « sensationnel » littéraire inséré dans le récit. Sand a œuvré à l'antipode (esthétique) de Balzac et Zola, et bien que ne traitant que du portrait moral du paysan, elle façonne ses points d'ancrage du lecteur par l'intermédiaire du merveilleux, de l'exaltation passionnelle et de la pureté absolue de quelques-uns de ses personnages. La tâche lui est d'autant plus aisée qu'elle choisit le cadre du conte. Ses points d'ancrage ne sont pas visuels, mais textuels et ils jalonnent le récit. Leurs effets sont aussi efficaces que les effets visuels (de Balzac et Zola), et le cadre du conte semble « normaliser » leurs outrances tout en captivant le lecteur.

Ce mode de diffusion a rendu probablement incontournable cette exigence dans l'écriture. On peut avancer que cette exigence aboutit à amplifier de surcroît l'initiale intention d'écriture de l'auteur et représente une interférence supplémentaire à toute éventuelle considération de validité du témoignage. Il s'agit d'une subjectivité d'un autre niveau et dont la cause est extérieure à l'écrivain. Ce mode de diffusion, de par sa finalité, incite donc à une « sur-création » fictionnelle et l'amplification semble en être le procédé.

On peut avancer que le projet réaliste pour Zola n'est pas servi par la manière dont il traite de ses descriptions. En deçà de l'émergence notable de l'auteur dans le texte, s'ajoute les contraintes du mode de diffusion en feuilleton. Nous ne pouvons donc pas retenir ses représentations de paysan comme témoignages réalistes. Zola (comme Balzac) fait usage dans ses descriptions de paysan du détail superflu pour créer l'« effet de réel » nécessaire à « vraisemblabiliser » le référent par le signe.

Chez Balzac, comme chez Zola, la description aurait été motivée par un souci de réalité. Ils voulaient peindre le monde réel par des mots, cependant les limitations du langage (le langage est un code conventionnel qui ne rend qu'en partie l'état de réel) font que les « effets de réel » (signes de réalité) sont tout ce à quoi le réalisme peut prétendre. Il atteint de ce fait sa limite.

Les portraits paysans que nous avons analysés chez Balzac et Zola ont essentiellement une portée symbolique. La description de Tonsard, par exemple, fait usage de la métaphore animale, elle nous révèle la psychologie de l'individu (sauvage et criminelle) et le procédé de la description sert à cette démonstration. Balzac, pour nous faciliter la tâche (ou pour nous manipuler) insère textuellement son jugement de caractère de la personne décrite au sein même de la description. L'association description/psychologie du personnage est imposée très tôt au lecteur, et devient de ce fait inextricable avant même le développement du récit. Pour Balzac, cette description (presque vétérinaire) est le véhicule d'un message précis qu'il tient à nous communiquer. Le réalisme des descriptions de paysan par Balzac demeure très incertain.

Bien que n'ayant pas opté pour le portrait physique, Sand favorise implicitement une représentation imagée du portrait du paysan chez son lecteur (et chez son auditoire)

par l'intermédiaire de l' « effet-personnage » qui se développe suite aux différentes descriptions que renferme François le Champi. Nous faisons référence au portrait moral de François, aux descriptions des moulins et de l'habitat, de celui de Madeleine, de ceux de Cadet-Blanchet et des Vertaud, et surtout de ceux de la nature. Il semble que c'est par le biais de cette nature que Sand choisit de nous « décrire » au mieux le paysan. L'aspect conte de ce roman est probablement la raison pour laquelle Sand évite de trop personnaliser ses paysans, elle s'attache plus à dresser des archétypes comme il s'en trouve fréquemment dans les contes. Elle a voulu permettre, peut-être, que n'importe quel paysan puisse s'identifier à ses personnages. Il se peut également que la courte nature des descriptions relève de l'oralité du récit. Il ne convient pas en effet de faire tenir des descriptions élaborées dans un texte dont la vocation est d'être raconté. Au sujet du réalisme du témoignage, disons que Sand n'affiche aucune prétention à ce sujet et elle déclare ouvertement qu'il s'agit d'un conte représentatif d'un idéal.

Les descriptions de paysan par Zola sont plus visuelles que celles de Balzac : aucune implication de jugement n'y figure (du moins explicitement). C'est l'effort d'observation objective et la réalité qui semble intéresser Zola, bien qu'en fait il trahisse souvent ce projet de neutralité. Il dresse un portrait clair de ses personnages, tout en s'autorisant à « émerger » par le choix des qualificatifs qu'il choisit dans ses descriptions. Il aime à établir des analogies physiques entre humains et animaux, comme le montrent le portrait de La Grande et celui de Buteau (381 et 393). Les portraits sont plus implicites que ceux de Balzac, puisqu'il s'arrête au niveau de la suggestion. Cependant, l'association des principes naturalistes aux descriptions de paysan nuit au réalisme de ces portraits.

En assumant que l'on puisse relever une « empreinte » du réel (dont en fait nous ne savons rien de la texture) par la description, nous rappelons que les articulations fondamentales de toute description sont la sélection, l'intégration et l'interprétation d'un ensemble de signes à partir d'un ensemble sémiotique. A chacune de ces articulations, la subjectivité de l'auteur est étroitement associée. Même les efforts les plus "honnêtes" (ceux du roman du 19^{ème} à tendance réaliste) ne peuvent qu'érafler la surface de la réalité. Par définition, l'étape de sélection devra laisser à l'extérieur de la description bon nombre de signes, l'intégration des signes sélectionnés se fera différemment d'un individu à l'autre, de même que l'interprétation des signes sélectionnés et intégrés se fera suivant la matrice culturelle et intellectuelle de l'auteur, laissant en dehors toute interprétation différente. Tout effort de reproduction de la réalité paraît voué à être partiel et superficiel. La tâche semble encore plus exigeante lorsqu'il s'agit de communiquer une réalité historique ou sociale : la communication d'une telle réalité doit être très complexe à réaliser du fait de la multiplicité des sources de signes et de la nature de ces signes. Ne possédant comme outil que les mots, les écrivains réalistes du 19^{ème} ont prétendu tenter de saisir pour nous cette réalité « qui s'échappe de partout » quitte à nous en communiquer ne serait-ce qu'un effet.

Reid, dans Narration and Description in the French Realist Novel , affirme que Balzac et Zola étaient animés de la crainte de voir leurs descriptions oublier la réalité de leur monde socio-historique (Préface). Il ajoute que les mots oublient ou mentent à propos du réel. Il distingue dans les mots, un intérieur (contenu fictionnel) et un extérieur qui serait la réalité qu'ils oublient ou représentent mal. Il précise que « la représentation

du réel, ne fait que le détruire et le fragmenter » (130). Pour Reid toute description de la réalité ne peut être qu'illusoire.

Il est clair que s'en tenir aux textes seulement pour se faire une idée de la réalité historique du monde paysan au 19^{ème} siècle serait naïf de la part du lecteur. On devra garder à l'esprit qu'au-delà de la difficulté d'appréhender la réalité historique (ou la réalité tout court), il existe chez l'écrivain réaliste du 19^{ème} siècle des intentions et des convictions pré-établies, desquelles il lui est difficile de se dissocier avec la meilleure des intentions (message social chez Balzac et Sand, conviction scientifique chez Zola). En deçà, il est important de faire la part du fictionnel, ingrédient nécessaire à toute œuvre romanesque.

« De par leurs limitations, les descriptions vont à l'encontre du projet réaliste », affirme Bertrand-Jennings (145). Balzac, Sand et Zola se résolvent à cette « contrainte » référentielle pour nous communiquer leur vision du paysan. Ils font tous usage d'effets de réel par la profusion de détails qu'ils offrent dans leurs descriptions. Cependant, ce procédé invite naturellement à l'infiltration des convictions (sociales, conceptuelles, esthétiques, idéologiques...) de l'auteur. Le « réalisme » de Balzac est sérieusement mis à l'épreuve du fait de sa conviction quant à la nécessité d'une hiérarchie sociale et de plus de pratique religieuse. L'usage qu'il fait du procédé de la description consiste à canaliser par son biais, la justification de sa position politique à l'égard du monde paysan et un certain alarmisme à l'intention des classes privilégiées de l'époque.

Dans François le Champi, Sand ne se concerne pas de réalisme. Elle développe son récit en toute liberté et du fait qu'elle en fait un conte, elle semble se situer hors de toute contrainte. Nous avons néanmoins relevé la constitution d'un « effet-personnage »

résultant des différentes descriptions qu'elle traite, et duquel nous ne pouvons pas confirmer la conception. Les descriptions de la nature comme celles des êtres et de leur moralité (ou de leur défaut de moralité : Cadet Blanchet, la Sévère) adressent dans ce conte le dénominateur commun de l'humanité. Sand semble dire que les êtres humains sont tous les mêmes, indépendamment du milieu social où ils se situent. Le paysan est fondamentalement bon pour elle ; c'est l'état de misère et d'injustice qu'il subit qui en font parfois ce personnage à l'image exécrationnelle et à laquelle certains veulent le réduire. Le portrait moral de François va dans ce sens. Pour Sand, il n'y a donc pas lieu d'exacerber les antagonismes sociaux, mais plutôt de favoriser l'entraide et le soutien mutuel entre les différentes couches sociales. C'est le message de la fraternité et de la similarité des êtres qui ressort de ce conte.

Pour Zola, le goût pour les questions de mimésis est confirmé et le naturalisme se proclame comme une enquête scientifique exhaustive qui contraint l'auteur à adopter une esthétique qui tend à « vraisemblabiliser » le texte pour créer un « effet de réel ». Ce besoin d'exhaustivité fait du procédé de la description un outil majeur et incontournable pour Zola. Cependant, le besoin de faire coïncider le réel observé avec la théorie naturaliste fait du procédé de la description le cadre textuel où le lien entre l'observation « scientifique » et l'analogie se fait. Il en résulte chez Balzac, comme chez Zola, d'un effet de vérité.

Au-delà de l'apparence du paysan, nous nous intéresserons à son discours et à son langage de manière à nous constituer une idée générale de la représentation littéraire allouée à ce personnage.

Chapitre 4 : Le discours paysan

Le paysan du 19^{ème} siècle s'exprimait-il à la manière dont Balzac, Sand, et Zola l'illustrent ? Dans quelle mesure est-ce que ce discours contribue-t-il à la représentation littéraire du personnage ?

Comme pour Michelet qui se désole de n'avoir pas pu faire parler le paysan dans son ouvrage Le Peuple, Sand aussi trouve la tâche impossible ; on ne peut faire parler le paysan (assimilé au peuple) tel qu'il s'exprime en réalité ; elle ajoute « il faut une traduction en regard pour le lecteur civilisé » (Avant-propos de François le Champi, 18-21). A partir de ses témoignages faisant constat de l'impossibilité d'une translittération de la parole paysanne, toute tentative de reproduction doit être sujette à une analyse critique, car par réflexe, le lecteur se forme une image du personnage paysan par le biais des descriptions visuelles fournies par l'auteur, mais également par l'intermédiaire du langage qu'on lui fait adopter. Ce langage révèle le personnage au lecteur, en l'éclairant sur son identité, son mode de pensée et ses valeurs. Sous l'angle de la rhétorique, nous examinerons quelques exemples de la parole paysanne et réfléchirons à sa tournure, sa portée, et sa validité, tout en gardant à l'esprit la difficulté de restituer un tel héritage.

Dans Les Paysans, Balzac « tend la perche » aux personnages de Mouche et du Père Fourchon, en présence d'un auditoire composé du Comte, de son épouse, de Blondet et de l'abbé Brossette (109-121). Cette configuration suggère que l'auteur a voulu mettre l'accent sur le contraste qui résulte de la communication verbale entre des individus appartenant à deux univers différents et en plaçant arbitrairement le lecteur du côté de l'audience. Adressant Mouche, et en montrant son journal, le comte (Montcornet)

demande « Tu sais lire ? Qu'y a-t-il là ? ». L'enfant déchiffre tant bien que mal le titre de la publication et répond « La cu-o-ssi-dienne » au lieu de « La quotidienne », provoquant le rire de toute l'assemblée (111). Cette lecture naïve du titre jette le discrédit sur Mouche qui, par sa nudité et ses prétentions puériles de petit paysan, fait affront semble-t-il à l'audience. Non pas que Mouche représente tous les paysans, mais il en reflète « l'échantillon de base ». Cet exemple semble constituer de par le jeune âge de Mouche, une étape préliminaire voulue par l'auteur, et servant à nous introduire au cas plus sérieux du père Fourchon que nous analyserons plus bas. Cette transition permet de montrer une audience à l'aise dans son examen des capacités linguistiques de Mouche : la présence de l'enfant fait que l'examen du parler paysan ne porte pas à conséquence, bien qu'en fait il soit nettement mis de l'avant par l'auteur. La mise en exergue de ce thème ne sera pas chose facile, du moins ouvertement, comme on le verra avec le paysan adulte.

L'autre épisode qui mérite d'être analysé, et qui relève de la joute oratoire, est celui du Père Fourchon face à cette même audience. Ayant ramené une loutre à vendre, après avoir encaissé la moitié de son prix par anticipation de sa capture, Fourchon apparaît au salon une loutre à la main, dans son allure peu avenante, devant cette assemblée qu'il essaie d'amadouer et d'apitoyer. C'est le Père Fourchon qui entame le dialogue.

La voilà, dit-il s'adressant à Blondet.

- Ma loutre, reprit le Parisien, car je l'ai bien payée.

- Oh ! mon cher monsieur, répondit le père Fourchon, la vôtre s'est enfuie, elle est à *ste* heure dans son trou, d'où elle n'a pas voulu sortir, car c'est la femelle, *au lieu* que celle-là c'est le mâle !... Mouche l'a vu venir de loin quand vous vous êtes allé. Aussi vrai que monsieur le comte s'est couvert de gloire avec ses cuirassiers à Waterloo, la loutre est à moi, comme les Aigues sont à monsieur le général... Mais pour vingt francs, la loutre est à vous, ou je la porte à notre *Souparfait*, si M. Gourdon la trouve trop chère. Comme nous avons chassé ce matin ensemble, je vous donne

la parférence, ça vous est dû. (115)

Le « La voilà » de Fourchon à Blondet laisse croire au tour de prestidigitation. Fourchon arbore un vrai talent de comédien, et le mensonge chez lui est d'un naturel effrayant. Dès que Blondet nous rappelle avoir payé pour la loutre, la volte face de Fourchon se fait aussi rapide que plausible ; « la vôtre s'est enfuie » répond-il avec assertion. Fourchon a recours au savoir qui permet de faire cette distinction ; il aurait relevé qu'en fait la loutre qui s'est échappée était femelle par opposition au mâle qu'il tient. L'autorité du discours de Fourchon vient du fait qu'il se retranche derrière le langage du « connaisseur » qui sait de quoi il parle, de sorte qu'il ne laisse aucune prise à Blondet. En renflouement, il n'hésite pas à associer Mouche à sa manœuvre, comme témoin de sa bonne foi. L'allusion de Fourchon en direction de Mr Le Comte et en guise de reconnaissance, prend dans sa bouche un ton sarcastique que l'auteur prend plaisir à nous glisser. Fourchon ne s'égare pas dans le discours. Cependant, il focalise sur les vingt francs, la « vraie mise », tout en soulignant avec insistance qu'il y a choix de preneur pour sa loutre, quitte à ensuite adoucir son propos et mettre l'accent sur son sens de « l'obligation ». Fourchon maîtrise bien son métier de « comédien », sa parole toute en nuance, traduit bien son sens de la ruse.

Si Balzac choisit d'éclairer Fourchon de cette manière, c'est qu'il cherche à dévoiler au lecteur, via cette audience, la nature trompeuse du paysan. Balzac semble montrer que ce sont le mensonge, la déception, et la cupidité du personnage qui sont les vraies couleurs du paysan. La question que l'auteur cherche à susciter chez son lecteur est « Comment est-ce qu'un rustre de paysan peut-il maîtriser aussi habilement l'art de la rhétorique sans être vraiment un escroc déguisé sous ce rôle ? ». C'est à ce niveau que

Balzac fait usage du discours paysan pour le démasquer par la fausseté de sa parole. Pour Balzac, Fourchon, le porte-parole du discours paysan, ne fait que jouer un rôle ; la paysannerie est un déguisement. Balzac fait de sorte que cette mise à nue soit très probante, puisque c'est par l'intermédiaire de la parole du paysan lui-même qu'il nous y contraint et il ne laisse à personne le moyen de se dérober à cette évidence. Devant cette arène sociale, Balzac dévoilera encore plus à qui on a à faire.

A l'exclamation de Blondet et en bon français - « Vingt francs ? Ça ne peut pas s'appeler donner la préférence. » (Blondet a tous les droits de s'indigner puisqu'il a déjà payé dix francs) - Fourchon relève tout de suite la correction faite par Blondet de sa prononciation du mot « préférence » et il s'y atèle pour amadouer l'assemblée, quitte à diffuser l'insinuation de Blondet.

-Eh ! mon cher monsieur..., cria le vieillard, je sais si peu le français que je vous le demanderai, si vous voulez, en Bourguignon, pourvu que je les aie, ça m'est égal, je parlerai latin,. *latinus, latina, latinum* !...Après tout, c'est ce que vous m'avez promis ce matin !.... (116)

Fourchon est prêt à se ridiculiser devant cette audience en faisant le « gnare » comme moyen de diversion à l'insinuation de Blondet. S'il cherche l'apitoiement des autres sur sa condition, ce n'est que pour mieux pénétrer la « garde » de cette audience. Balzac montre au lecteur comment le paysan peut-être insidieux dans sa façon de faire et de penser : le paysan pour Balzac ne fait que jouer un rôle dont le but réel est de « ronger » petit à petit les avantages de cette noblesse. C'est sous couvert d'une apparence de faiblesse et d'ignorance qu'il sollicite la pitié. Balzac cherche à mettre en garde le lecteur contre cette gente et le prévient qu'il y a matière à s'inquiéter. Balzac laisse entendre que la conspiration des pauvres contre les riches a pour but de prendre leur place.

C'est l'arène sociale qu'élabore Balzac avec cette audience. Ce face à face arrangé est la seule opportunité de confrontation directe dans tout le roman. Les différents acteurs sociaux y sont présents : Moncornet pour la Noblesse ; l'abbé Brossette pour l'Eglise ; et le père Fourchon pour les paysans. Seule la bourgeoisie est absente à ce forum, bien qu'en fait elle ne le soit pas vraiment puisque le paysan en est l'instrument. Les alliés sont assis à la même table, seul l'adversaire reste debout (le père Fourchon). Le débat que déclenche l'auteur consistera en un échange d'attaques verbales suivies de parades et de contre-attaques, chacun des adversaires essaiera de « désarçonner » l'argument de l'autre. La joute oratoire débute ainsi avec des personnages « latéraux » (Blondet et Sibelet face à Fourchon), les protagonistes principaux (Mr et Mme Moncornet, le Curé) sont mis en réserve par Balzac. Ce n'est que lorsque Fourchon en finit avec Blondet et Sibelet, qu'ils rentreront en action. A l'accusation par Sibelet de faire de Mouche un petit voleur, qui ne se couche jamais sans avoir un délit sur la conscience, Fourchon réplique brusquement à cette attaque frontale par ; « Ah ! monsieur Sibilet, il a la conscience pus tranquille *é*qu' la vôtre... » (116). Fourchon « cloue » littéralement le bec à Sibilet avant de se lancer dans son discours revendicatif. Sa réponse est d'autant plus percutante, par le sous-entendu qu'elle contient, du fait qu'elle est proférée devant les maîtres de Sibilet. Là aussi, Balzac attire l'attention de l'audience sur la lucidité foudroyante du paysan ; il n'y a pas de quoi s'apitoyer ici semble dire Balzac aux âmes charitables (Mme Moncornet, Blondet, et nous lecteurs). Il y a plutôt de quoi s'inquiéter car le paysan a des desseins menaçants. A l'attaque par le flanc de l'abbé Brossette, et en référence à l'éducation que Fourchon procure à Mouche pour le rendre meilleur, le curé lance : « Il ne lui parle pas de Dieu. » Fourchon réplique ; « -Oh ! non,

non, m'sieur le curé, je ne lui disons pas de craindre Dieu, mais l'z'houmes ! Dieu est bon, et nous a promis, selon *vous aut'*, le royaume du ciel, puisque les riches gardent celui de la terre... » (118). Encore une fois Balzac montre que s'il y a des dupes dans ce salon, ce n'est pas du côté du paysan qu'il faut chercher, mais du côté de cette audience. Fourchon montre qu'il sait ce que l'on pense des paysans et il s'en sert pour élaborer ses répliques qui sont d'ailleurs si pertinentes qu'elles ne laissent aucune place à la répartie. C'est tout le discours social qui a lieu dans ce salon ; la harangue du père Fourchon n'est ni stupide, ni ridicule, et surtout pas naïve.

Moncornet sort de son silence quand le discours de Fourchon se fait plus direct. C'est Fourchon qui parle, « Vous voulez rester les maîtres, nous serons toujours ennemis, aujourd'hui comme il y a trente ans. Vous avez tout nous n'avons rien, vous ne pouvez pas encore prétendre à notre amitié ! ». Moncornet réplique « -Voilà ce qui s'appelle une déclaration de guerre ». A partir de ce point, le face à face Fourchon-Moncornet s'amorce et encore une fois, face à la brièveté de l'intervention de Montcornet, Fourchon se lance dans un discours effronté et menaçant : Fourchon rappelle à Moncornet la politique de gestion pacifique adoptée par feu Mlle Laguerre et ses avantages. Sous couvert de lui prêter conseil, Fourchon profère la menace que les paysans lui rendront la vie impossible aux Aigues à moins qu'il ne leur cède quelques avantages sur ses terres (119-120).

Balzac révèle ici l'ampleur du mal, il dévoile les intentions réelles du paysan, la tension sociale qui existe à ce niveau, et le danger qu'il veut imminent. La parole paysanne a su « croiser le fer » avec toutes les voix du discours social au sein de cette audience. Un côté railleur s'en dégage et fait ressortir un aspect redoutable. C'est exactement ce point-là que Balzac veut que nous atteignons.

De plus, et au niveau de la forme même du discours paysan, l'auteur oppose la brièveté des questions de Blondet, de l'abbé Brossette, de Moncornet, à la façon bavarde du Père Fourchon. En plus de ne pas accorder au paysan une quelconque activité de travail de la terre dans le roman, Balzac en fait un « causeur ». Le vrai paysan est lui réservé comme le Père Niseron : « Ce vieillard, l'Aristide de Blangy, parlait peu, comme toutes les nobles dupes qui s'enveloppent dans le manteau de la résignation » (223). A chaque question de l'audience, le Père Fourchon esquive adroitement le sous-entendu en le désamorçant dans le vif par des pirouettes oratoires (apitoiement, insinuation, contre argumentation logique) quitte à renvoyer le commentaire (une fois bien affûté dans le sens opposé) à sa source et avant d'élaborer avec profusion sur les revendications du paysan. Il est à observer également que la parole du paysan, bien que « vulgarisée » par Balzac, demeure transparente quant à la clarté du message. Elle rend très bien compte de la lucidité et de la perspicacité de son auteur.

Pour Balzac, le langage paysan paraît se résumer à un système oral phonétique maîtrisé. Les réponses de Mouche reflètent comment la contraction se pratique : “ma'me”, “m'man” (109), “quoiqu'y m'batte quéqu'fois” (110), “m's'avantages” (111). Cette contraction ne résulte pas d'une volonté délibérée du paysan, mais du système d'escamotage propre au parler paysan : ce langage pour Balzac, ne s'articule pas autour de syllabes distinctes, mais autour de sons que le locuteur paysan reproduit tant bien que mal. Le langage que Balzac fait adopter au Père Fourchon se résume à un parler paysan, qui avec ses tournures (“on me fich'rait des calottes” (110), “les *assiner*” (116), “le petit guerdin” (116)...), et ses expressions populaires (“le plus profitant” (116), “*bouter au mitant*” (75), “le soleil nous a culottés” (76)...), ne sert qu'à discréditer le personnage. Il

est à relever également que le paysan de Balzac pratique un langage riche en jurons et vulgarités (« N'y touche pas ou je te saute aux yeux ! » (104), « ...je lui tordrais le cou... » (226), « On vous tuera comme des chiens... » (231). C'est une certaine « épaisseur » crasseuse qui émane de ce langage, là aussi Balzac met bien en relief cette texture du langage paysan (Chapt. XII, 221). Pour Balzac, le paysan est le sauvage de la parole.

Au sujet de l'orthographe que l'auteur crée pour illustrer ce langage, Bodin, dans "L'histoire du texte" des Paysans nous apprend que Balzac a modifié à plusieurs reprises la prononciation de ses paysans en la nasalisant et en renforçant le parler paysan en écrivant *nous* pour *nos*, *vartus* pour *vertus*, *houmes* pour *hommes*, *varté* pour *vérité* (1254). Le but d'un tel effort n'est pas aisé à élucider catégoriquement car il peut-être interprété différemment. La forme du langage qu'utilise cette parole paysanne, telle qu'elle nous est transmise par Balzac, représente au mieux une tentative de reconstitution si l'on garde à l'esprit les témoignages historiques (de Michelet et de Sand) au sujet de la difficulté d'une transcription authentique.

Les deux exemples d'échanges verbaux (celui de Mouche et celui de Fourchon) nous éclairent sur le ton avec lequel la question du langage paysan s'aborde chez Balzac. Il met nettement de l'avant l'aspect distordu du langage, trahissant par cela une intention déguisée à couvrir Fourchon de ridicule. C'est la mise en texte de ce ton qui semble nous orienter vers l'idée d'une volonté de moquerie, de ridicule et de marginalisation de la part de l'auteur aussi bien que d'une volonté d'investir dans la dramatique d'un tel parler.

Balzac a-t-il volontairement déformé le langage paysan ou a-t-il sincèrement essayé de le reproduire tant bien que mal? Indépendamment de la volonté de moquerie et

de marginalisation que nous avons observé, on ne peut prétendre répondre à cette question avec certitude. Andréoli nous rappelle que Balzac destine son roman ou cette « Etude d'une effroyable vérité » à un public appartenant à la classe privilégiée, de préférence parisienne, et il voit le portrait et les paroles de Fourchon comme étant deux lieux du champ idéologique qui se voient fusionnés dans le texte balzacien (248). D'après Andréoli donc, les portraits tout comme la parole paysanne se rapportent à une même idéologie et Balzac en dispose textuellement dans le même sens. Il est certain que Balzac méprise le paysan ; sa lettre adressée à Monsieur P.-S.-B. Gavault le montre clairement :

On voit bien qu'aucun de ces Erostrates n'a eu le courage d'aller au fond des campagnes étudier la conspiration permanente de ceux que nous appelons encore les faibles contre ceux qui se croient les plus forts, du paysan contre le riche [...] n'est-il pas urgent de peindre enfin ce paysan qui rend le code inapplicable... [...] Vous allez voir cet infatigable sapeur, ce rongeur qui morcelle et divise le sol [...] S'élevant au-dessus de la loi par sa propre petitesse, ce Robespierre à une tête et à vingt millions de bras travaille sans jamais s'arrêter, tapi dans toutes les communes.... (49)

La finalité dans l'usage des portraits physiques par Balzac est claire, la volonté de démasquer la fausseté du discours paysan due à l'excellence de la maîtrise de la rhétorique par ce dernier l'est également, mais qu'en est-il du langage paysan ? S'il n'avait pas à l'esprit d'en faire usage, nous aurions eu des paysans qu'il aurait prétendu faire parler normalement ou tout au moins desquels l'étrangeté du langage est placée sur un plan secondaire. Il en décida autrement et il mit la difformité de ce langage sur la scène et de l'avant, comme pour bien l'exposer. Cette volonté de l'auteur montre qu'il a en tête une mise en scène précise pour ce thème, de manière à générer des effets clairs. Un ton particulier se dégage de cette volonté d'exhibition de la distorsion du langage

paysan. C'est celui de la raillerie et de la moquerie autant que de celui d'une volonté de générer l'inquiétude en exacerbant la criminalité potentielle du paysan.

A l'appui de ces observations, nous sommes fortement enclin à croire que l'auteur se sert de la distorsion existante dans le langage pour rendre le message de Fourchon (du paysan) plus étrange et donc plus inquiétant ; c'est la dramatique du langage que Balzac recherche. L'assertion d'Andréoli semble aller dans ce sens. Il est clair que l'auteur cherche à générer l'effroi chez le lecteur, comme finalité à son écriture. Balzac met d'ailleurs l'accent sur la lutte que mène le paysan par l'intermédiaire d'un discours destructeur orienté en direction du châtelain (noblesse). A la base des arguments précités, il paraît que comme dans le portrait du paysan (voir plus haut), l'usage par Balzac de la parole paysanne est porteur de l'idéologie de l'auteur. Ces deux aspects vont dans le même sens (entendre convergence), à savoir une représentation littéraire négative du paysan. Au niveau du message donc, la validité du discours paysan est clairement réfutable chez Balzac. Qu'en est-il chez Sand de ce discours paysan ?

Il est à noter que Sand, dans François le Champi, ne choisit pas de représenter le paysan par l'intermédiaire de portraits physiques comme chez Balzac ; par contre, elle investit son talent au niveau du discours paysan, aussi bien au niveau de sa forme que de son esprit. La parole paysanne chez Sand sert à véhiculer l'identité paysanne ; c'est l'écoute attentive que Sand paraît solliciter du lecteur, beaucoup plus que la visualisation. Les raisons de ce choix de direction, et comme nous l'avons mentionné plus haut, restent avec la nature du récit, à savoir celle du conte "oral". Rappelons que François le Champi est à l'origine une histoire contée que nous rapporte Sand.

D'emblée, la parole paysanne chez les personnages de François le Champi est tout à fait différente de chez Balzac. La Zabelle comme Madeleine et François s'expriment dans un parler qui sans être châtié, relève du registre de la décence. Il n'est fait usage d'aucune grossièreté ou de juron, comme si l'individu paysan ne devrait pas être associé automatiquement à la crudité et à la vulgarité dans le discours. De même une empreinte de religiosité marque tout le roman. A ce titre, il est fait mention à plusieurs reprises dans le texte d'une terminologie religieuse qui montre le fond idéologique adoptée par Sand : "paradis" (68), "charités" (37), "Le bon Dieu" (51), "son vieux livre de la Vie des Saints" ; "c'était l'histoire de saint Christophe portant l'enfant Jésus" (56). Cette parole du paysan semble généralement être axée autour d'un sentiment de charité, de morale et de bienfaisance, comme le montre la conversation de Madeleine avec la Zabelle « Quand la soupe sera prête [...] et puisqu'il mangera ma soupe, toute la vôtre vous restera. Vous serez mieux nourris tous les deux (31-34) » : Madeleine fait preuve de charité tout en accommodant Zabelle. De même, Jean Vertaud qui s'enquiert auprès de François sur les raisons à sa solitude et à sa mélancolie (131-135). Il procède d'un authentique intérêt pour François et c'est la compassion qui le pousse à chercher à l'aider.

Bien que le langage lui-même reste truffé d'expressions populaires et pour n'en nommer qu'un exemple, «...et qui n'est écloché ni son esprit ni dans son corps », il reste transparent dans son message et dans sa forme (133). L'adage populaire y est également très présent sans nuire à la compréhension : «... et celui qui a bon cœur n'est jamais sot » (28), « Froment de semence craint la vimère du temps ; mais folle graine ne périt point » (35) ». L'adage et l'expression populaire ne font que confirmer la nature paysanne des interlocuteurs.

A ce sujet, et dans La Mare au Diable, Sand contraste bien le discours paysan et le discours bourgeois. Germain arrivant à la ferme des Ormeaux converse avec le père de la veuve qu'il était venu rencontrer. Dans ce cadre bourgeois, Germain est choqué par le discours du Père Léonard en référence à la façon par laquelle sa fille se laisse courtiser. Ce dernier parle en termes de stratégie, de semblant, d'allusion, de jeu. Germain, lui, pense au gaspillage, « ...ce temps perdu à des paroles oiseuses et niaises... » (71). Pour le paysan, le discours bourgeois est fausseté, futilité, dilapidation et trahison. Celui du paysan sandien est simple, direct et honnête. Ce langage dénué (*no frills*) résulterait de la proximité du paysan à la nature et de sa « non contamination » par la fausseté et le superflu du monde de la ville. Le langage y est ramené par nécessité à une forme basique favorisant une communication qui véhiculerait la transparence, tout encombrement dans le style ne peut que nuire au dialogue et induire à l'équivoque : Madeleine se doit de parler simplement à François après qu'il se soit mépris sur le sujet de sa peine (109-110), de même Maître Vertaud est obligé de clarifier l'objet de son allusion devant la méprise de François (131). Il ne semble pas que ce soit la bêtise ou l'embarras de François qui soient à l'origine des équivoques ; c'est plutôt chez le paysan, une conception du langage qui ne laisse aucune place à l'allusion, l'insinuation ou le sous-entendu. Le discours paysan semble favoriser le style direct, et les différentes tournures que peut prendre un discours ne font apparemment pas partie de son répertoire langagier, mais plutôt du discours bourgeois. C'est cet aspect « naturel » qui est mis en exergue et c'est cela que l'auteur valorise.

Sand adopte pour son paysan un langage basé sur la simplicité. Il en ressort une transparence : François se confiant à Jeannette Vertaud (138-140) ; une candeur :

François révélant à maître Vertaud sa condition de champi (131-135) ; et un franc-parler : François s'expliquant avec Mariette (185-190). Les dialogues dans François le Champi ont un vocabulaire très simple, celui de la vie de tous les jours ; le paysan n'utilise pas d'un vocabulaire ou de tournures sophistiquées, il ne cherche pas à faire d'effets. Ce qui importe au paysan sandien, c'est la communication sans plus et sa parole acte dans ce sens. Cependant, la simplicité de son discours n'est surtout pas à confondre avec naïveté, puisqu'il en fait bon usage pour communiquer le sous-entendu et articuler la feinte. Nous citerons l'exemple de François faisant le niais pour déjouer les visées de la Sévère, qui à dos de cheval derrière lui, cherche à l'amadouer. Aux différentes excuses qu'elle imagine pour pousser François à mettre pied bas la nuit tombée, il voit clair en son jeu et pare à chaque fois adroitement ses tentatives pour continuer sa course (92-97).

C'est plutôt un parallèle entre la candeur du paysan et son langage que Sand établit. Dans François le Champi, c'est la simplicité du langage qui prime, aussi bien au niveau de la forme que du message. Si les classes privilégiées se distinguent par un langage plus élaboré, la vraie beauté du langage réside pour elle chez le paysan, de part son honnêteté et sa simplicité.

Alors que le paysan de Balzac parle en termes de « sauvagerie », celui de Sand est tout civilité : « ... car vous irez pour sûr dans le paradis du bon Dieu, et moi je ne sais pas si je suis assez méritant pour avoir la récompense d'y aller avec vous » (36) ; « ...c'est une femme qui pense bien, une femme qui pense comme vous autres » (138). La révérence à l'autre semble être la moindre des politesses chez le paysan sandien. Sand indique par cela que cette civilité fait partie de la nature cordiale du paysan. La qualité du langage paysan mérite également d'être observé.

L'un des aspects véhiculés par le message sandien à travers ce discours paysan est celui de la fraternité humaine et d'amour de son prochain : Madeleine offre d'aider la Zabelle (33) ; Madeleine au secours de François (54-55) ; Madeleine veillant sa méchante belle-mère (58) ; en référence au décès de la Zabelle « malgré tous les soins du champi et de Madeleine, elle mourut [...] Madeleine la regretta et la pleura beaucoup... (64). La compassion domine le comportement de Madeleine, même envers les moins méritants. C'est cette charité d'esprit du paysan que Sand veut relayer au lecteur ; Sand semble laisser entendre que l'esprit de charité est commun à toute l'humanité et il devrait gouverner la conduite de tous au-delà des classes sociales.

Dans quelle mesure cette parole contribue-t-elle à former un « portrait » du paysan sandien ? C'est la parole et non l'image qui révèle la nature du paysan, semble indiquer Sand. Contrairement aux Paysans de Balzac, les descriptions du personnage sont presque inexistantes. Ce qui prime par contre dans François le Champi, c'est la parole, et c'est par son biais que nous est livré le caractère de ce personnage sous forme d'un « portrait oral ». A titre d'hypothèse, il est permis de penser que si Sand favorise l'écoute de cette parole (aux dépens des descriptions), c'est probablement parce qu'elle trouve que seule cette approche peut rendre compte de l'unité du genre humain au sein de la société. L'effet réducteur que subit le personnage du paysan (réduit à une voix) pourrait avoir en fait une portée visant à l'universalité. Les valeurs éthiques et l'honnêteté qui émanent de cette voix paysanne pourraient représenter pour Sand un « pont moral » qui justifierait de mettre le personnage du paysan sur un pied d'égalité avec le personnage romanesque « aristocrate » du reste de la littérature.

Un autre aspect thématique du texte sandien consiste en une certaine apologie du thème de la simplicité dans la conduite. A la réponse de François « J'aime mieux souffrir le mal que de le rendre », Madeleine apprend à voir au-delà de la simplicité apparente du champi : «elle avait comme de la crainte et de la honte d'avoir souvent plaisanté cet enfant sur sa simplicité [...] elle s'imagina qu'il avait toujours compris ses moqueries et qu'il en avait souffert sans pouvoir y répondre » (44). Le jugement de Mariette par la servante Catherine va également dans ce sens «...Ça aime la toilette, les coiffes à dentelle et la danse. Ça n'est pas intéressé, et c'est si gâté... [...]... Ça n'a jamais souffert, nous ne saurions dire ce que ça deviendra » (175-176). Sand rejette la frivolité aussi bien dans l'apparence que dans le discours. Elle paraît vouloir élever le thème de la simplicité au niveau d'un idéal.

Observons-nous une quelconque trace de conscience politique dans le discours du paysan de Sand ? Oui. On peut entrevoir une portée politique à ce roman puisque François prend conscience des imperfections de la société et de sa disparité sans aucune rancune ;

[...] Est-ce que c'est mal d'être champi ? – Mais non, mon enfant, puisque ce n'est pas ta faute. – Et à qui est-ce la faute ? – C'est la faute aux riches. – La faute aux riches ! comment donc ça ? [...] – Je ne peux pas t'expliquer... D'abord sais-tu toi-même ce que c'est d'être champi ? – Oui, c'est d'avoir été mis à l'hospice par ses père et mère, parce qu'ils n'avaient pas le moyen pour vous nourrir et vous élever. – C'est ça. Tu vois bien que s'il y a des gens assez malheureux pour ne pas élever leurs enfants eux-mêmes, c'est la faute aux riches qui ne les assistent pas. – Ah ! c'est juste ! répondit le champi tout pensif. Pourtant il y a de bons riches, puisque vous l'êtes, vous madame Blanchet ; c'est le tout de se trouver au droit pour les rencontrer. (72-73)

Cet échange a lieu dans un style simple et dépouillé de toute élaboration. Le narrateur paysan parle par la bouche de madame Blanchet, et bien qu'il pousse François à voir les

riches comme responsables de sa situation de champi (être défavorisé comme le paysan), ce dernier accepte sa condition sans ressentiment envers eux. François, bien qu'il y adhère plus tard, semble surpris par cette proposition accusatoire. De surcroît, François relève l'existence de bons riches comme pour signaler également l'existence de « mauvais » paysans. Ce dialogue est tout à fait dans l'esprit sandien de similitude des hommes. Sand insinue que c'est la compassion qui semble manquer entre les hommes, indépendamment de leur appartenance sociale. Au nom de la fraternité humaine, elle y voit une responsabilité des êtres les uns envers les autres.

La parole paysanne, dans François le Champi, ne s'associe pas à aucune revendication politique à proprement parler (comme chez Balzac) mais tout au plus à une expression de l'injustice qui règne dans l'application des taux d'usure élevés pour l'acquisition d'une parcelle de terre. Le discours paysan tient d'ailleurs « horizontalement » dans le récit, puisque tous les dialogues ont lieu entre des individus appartenant plus ou moins au même monde contrairement aux paysans de Balzac. Les thèmes mêmes qui alimentent cette parole relèvent de l'ordre de la survie quotidienne du paysan, et l'accent est mis sur l'individualité plutôt que sur le groupe, contrairement aux personnages paysans de Balzac. Le paysan sandien n'a pas une conscience aigüe du groupe social ; son propos reste très individualiste et sans prétention à toute revendication sociale.

Mais dans quelle mesure le langage paysan, utilisé dans François le Champi, correspond-t-il à une transcription authentique ? Sand éclaire ce point dans l'avant-propos du roman : « Si je fais parler l'homme des champs comme il parle, il faut une traduction en regard pour le lecteur civilisé, et si je le fais parler comme nous parlons,

j'en fais un être impossible (18). Cet aveu honnête rend compte de la difficulté rencontrée lors de la transcription de cette parole paysanne et il invite au compromis auquel Sand semble s'être attelée suite aux recommandations de son interlocuteur R*** : « Ainsi tu dois parler clairement pour le Parisien, naïvement pour le paysan. L'un te reprochera de manquer de couleur, l'autre d'élégance » (21). Elle réalise donc un équilibre dans le langage du paysan, en évitant de verser dans le roman trop parisien ou trop régional. Au niveau du style, on note que certaines répliques de François laissent un arrière-goût de suranné chez le lecteur : « ...je souffrirais toutes les peines que peut avoir un homme vivant vie mortelle, et que je serais encore content en pensant que Madeleine Blanchet a de l'amitié pour moi » (34) ou bien « Sil tombe de mes larmes dans cette fontaine, vous songerez à moi toutes les fois que vous y viendrez laver » (116). Cette tendance donne quelquefois à la parole de François un ton légèrement affecté, néanmoins elle va de paire avec l'aspect « conte » du roman et il en confirme la forme. En effet, l'aspect suranné n'est pas étrange au conte puisque celui-ci se situe dans un espace appartenant à la fois au vraisemblable (par son cadre et ses personnages) et à l'imaginaire fantastique (par sa thématique et sa forme). Le beau, l'absolu et le merveilleux font partie de cet espace et le ton parfois affecté de François alimente cet univers par sa démesure et son excès lyrique.

Le conte se présente aussi comme l'apprentissage de la parole pour le paysan : François au bord de la fontaine (24) ne sait presque pas parler, et la plupart des questions de Madeleine reçoivent comme réponse un « je ne sais pas ». C'est au bord de cette même fontaine que l'apprentissage de la parole se conclut ; « Il faut croire qu'il parla très bien et que Madeleine n'y trouva rien à répondre (248). C'est la maîtrise du discours du cœur que François semble avoir atteint. Cette maturation de la parole lui permet de

traduire en expression orale les manifestations corporelles des sentiments qu'il éprouvait (50-51, 110). Sand semble indiquer qu'il ne manque au paysan qu'une meilleure articulation verbale de ses sentiments (ou de sa pensée), ce qui peut être pallié par l'apprentissage, à l'exemple de Madeleine : « Dieu lui avait fait une grande grâce en lui ayant permis d'apprendre à lire et de comprendre ce qu'elle lisait » (62).

En conclusion et par comparaison aux Paysans de Balzac, la parole paysanne chez Sand est le moyen par lequel l'auteur élève le paysan en l'idéalisant indirectement par son discours. De plus, la parole des paysans de Balzac s'alimente des thèmes de la destruction, de la haine des classes privilégiées, et du vol. Alors que celle des paysans de Sand traite essentiellement de l'amour de l'autre, de fraternité, de simplicité et de compassion. Sand tente aussi, tant bien que mal, de réaliser un équilibre dans le langage paysan qui, sans noircir ni farder le personnage, dévoile ses vertus morales. Nous retiendrons également au sujet du parler paysan et malgré les efforts de Sand (et de Balzac) comment l'histoire littéraire a rendu compte de la difficulté de sa transcription.

Finalement, la parole paysanne chez Sand représente l'axe majeur autour duquel l'idéalisation du personnage s'opère, elle l'articule nettement dans le texte et elle y investit lourdement. Cette parole paysanne lui permet de faciliter la mise en relief des vertus morales plutôt que de l'apparence. On peut dire que Sand a constitué avec la parole du personnage paysan un « noyau » réflexif des valeurs morales auxquelles elle aspire pour eux.

Zola a aussi fait parler le paysan. Dans La Terre, il introduit le paysan beauceron. A première vue, la parole paysanne dans le roman semble étrangement dépourvue de tout patois local, donnant ainsi aux dialogues une neutralité quant à l'identité régionale des

personnages. Sachant que le roman est une rétrospective de la vie paysanne du début du siècle, il est étonnant de ne pas relever une teinte locale au niveau du langage. Bien qu'il renferme des expressions paysannes, ce langage pourrait être celui de n'importe quel paysan de nos jours. Zola veut, par un tel choix, probablement adresser l'universalité de la condition paysanne, plutôt que le paysan beauceron seulement.

D'autre part, ce langage se caractérise par sa crudité, sa grossièreté et sa rudesse : les dialogues comprennent un grand nombre d'exemples pour illustrer ce point. Zola veut-il faire vrai à tout prix en adoptant ce langage ou bien s'agit-il de la transcription d'un langage dont il a été témoin ? La question est difficile à trancher, bien que Zola ait vécu en province assez longtemps parmi les paysans (lors de la préparation du roman), il est indéniable que ce langage, lors du travail documentaire gigantesque semble-t-il, ait été remanié en fonction des besoins de la fiction romanesque comme en témoigne Henri Mitterand dans Carnets d'enquêtes : « Comme toujours, ses observations sur le terrain allaient être orientées par les besoins propres du roman : un cadre à trouver, une logique à construire, des personnages typiques à grouper » (558). Ce sont les exigences du roman qui priment pour Zola. A partir de cette prémisse tout devient modulable, les personnages « typiques » comme le reste. D'ailleurs cette typologie du personnage paysan suppose déjà une sélection en elle-même.

Quelle est la portée de la parole du paysan pour Zola ? Comme Sand, il utilise la parole du personnage pour nous éclairer sur sa mentalité. Si Sand loue ses vertus, Zola souligne que le paysan est victime de ses appétits : pour la possession de la terre, comme le Père Fouan « ...cette possession sans cesse reculée, expliquait son amour pour son champ, sa passion de la terre, du plus de terre possible, de la motte grasse, qu'on touche,

qu'on pèse au creux de la main » (434) et Buteau « ...ils le virent qui se baissait, qui prenait dans sa main une poignée de terre, puis qui la laissait couler lentement, comme pour la peser et la flairer (395), « C'était si beau, cette pièce, ces deux hectares d'un seul tenant ! Il avait exigé la division, pour que personne ne l'eût, puisqu'il ne pouvait l'avoir, lui ; et ce massacre, maintenant, le désespérait » (398). La cupidité du paysan est aussi un trait essentiel de sa mentalité, à l'exemple de Buteau (pp.543, 547 et 719) et de Jésus-Christ, « ...il ne brûlait que d'un désir, avoir sa part, pour battre monnaie » (pp.386 et 653). L'appétit du paysan pour la possession de la femme est également à relever, à titre d'exemples nous citerons Buteau (p.526 et pp.569 et 570) et Jean (pp. 565 et 572). Tout le discours du paysan tourne autour de ces thèmes, il en traite avec virulence et même avec violence. Zola met à nue cette mentalité paysanne marquée par des instincts d'animal, une mesquinerie rampante, et un esprit sournois de vengeance. L'échange verbal ayant eu lieu chez le notaire M. Baillehache illustre le niveau de mesquinerie et de cupidité dont il est question (385-391).

De plus, le discours paysan dans La Terre se cantonne à l'intérieur de ce même groupe social. Nous voyons comment il interagit avec les siens, et son langage est donc celui de tous les jours : Zola étudie ce groupe social particulier (approche ethno-critique). Nous sommes portés à croire, en connaissance du travail de préparation (dossiers préparatoires) de Zola, à une transcription authentique de la parole paysanne. Cependant, le manque de teinte locale dans le langage et un certain parallèle sous-jacent entre le monde paysan et le monde animal nous pousse à y voir de plus près. En référence à sa vache prête à mettre à bas, Lise, qui est enceinte s'exclame, « Pourvu que la Coliche ne vèle pas en même temps que moi ! » (578). Les gémissements de Lise et les meuglements

de la Coliche se confondent pour un moment aux oreilles de Buteau (584). De même et en faisant allusion aux bruits nocturnes de Buteau, Françoise parle de « ...rut hennissant de cheval » (569) ; finalement et après une journée de chaleur intense, le berger de Mr. Hourdequin et son porcher se désaltèrent au même endroit que le troupeau, « ...sans attendre, tous buvaient goulûment dans la rigole même...des glouglous de gorge qui avalaient, tous heureux de s'éclabousser, de se tremper, les bêtes et les gens » (610).

En situation critique, la parole paysanne se résume à reproduire le son qu'émet l'animal en de pareilles circonstances. Zola semble vouloir établir une similitude entre le paysan et l'animal au niveau de l'expression sonore également. Cette similitude aurait pour base l'appartenance à un même environnement. S'agirait-il de l'influence de « l'idéologie naturaliste » par laquelle l'individu est le fruit de son milieu ? Zola semble laisser entendre que les instincts paysans, qui s'expriment par l'intermédiaire du discours comme nous l'avons observé plus haut, sont proches de ceux de l'animal. Le paysan laisse entrevoir à travers son discours que ce qui le motive c'est essentiellement l'élargissement de son « territoire » : « ...il triomphait [...] des deux hectares que lui avait apportés Lise, touchant sa pièce... » (530). La satisfaction de ses besoins est aussi importante pour le paysan, appétit du ventre, c'est le repas de noces de Lise et Buteau : « Alors, ce fut un massacre, un engloutissement :...Très sobres chez eux, ils se crevaient d'indigestion chez les autres » (525). L'appétit sexuel du paysan est également primordial «...Son enragement tournait toujours en un coup brusque de désir » (631).

Tout comme n'importe quel animal social faisant partie d'un groupe hiérarchisé, c'est la volonté de satisfaction de ces instincts qui dynamise le paysan et la parole paysanne trahit cette volonté. L'on peut raisonnablement émettre l'hypothèse qui consiste

à voir chez Zola une volonté de faire coïncider ses observations collectées sur le terrain avec la trame du discours naturaliste. Comme les portraits physiques des paysans de La Terre, le langage paysan en fait les frais aussi. Il est en effet remarquable que bon nombre de dialogues de paysans, dans ce roman, aient pour but l'assouvissement de ces instincts primaires, comme si l'auteur eut extrait le langage paysan qui sert au mieux le discours naturaliste tout en restant fidèle au principes de base, observation puis documentation. Zola incorpore ce langage dans le "vif" du texte, c'est-à-dire au niveau des dialogues. Il s'agit dans ceux-ci, soit de déboursier le viager minimum au Père Fouan qui fait la donation de sa terre à ses enfants (385-390), soit de forcer Françoise à accorder des faveurs sexuelles à Buteau (623-624), (631), soit comme Buteau, d'essayer de s'accaparer le plus de terre possible (530), (396-398).

De plus, et de manière anodine, il se dégage au niveau des dialogues un effet sonore : le lecteur « perçoit » une élévation des voix lorsque les paysans s'entretiennent entre eux. Ils ne se parlent pas, ils crient l'un à l'autre. La discussion des Fouan chez le notaire illustre ce point : « Fouan, hors de lui, maintenait son prix, entraînait dans un éloge outré de sa terre, [...] j'ai dit quatre-vingts, criait Fouan, [...] Il se leva, cria avec un geste furieux [...] il était seul debout et menaçant [...]. Les enfants ne bougeaient plus, ne soufflaient plus, soumis, domptés » (384-390). De même le dialogue qui a lieu lors du tirage au sort des parcelles de terre montre la violence des échanges verbaux (419). C'est la discorde sonore qui caractérise la discussion ; la parole du paysan semble être adaptée à ce mode de communication bruyante, et les échanges verbaux les plus anodins se distinguent par cette élévation de la voix comme pour mieux se faire entendre et appuyer la validité de son commentaire. Il en résulte un effet « d'aboiement » qui concoure à

développer chez le lecteur un sentiment de répulsion à l'égard de ces personnages, de par l'allusion au monde animal. L'auteur paraît d'ailleurs ne pas apprécier cette élévation sonore de la parole du paysan. Il semble l'assimiler à un « brouhaha » futile face à la majestueuse plénitude du silence de la terre. Zola souligne le contraste entre l'expression sonore du monde paysan et de son environnement. La mise en valeur du silence, face au vacarme bruyant du discours paysan, se dénote d'ailleurs dans le roman par un début (Jean semant et contemplant la parcelle de terre) et une fin réalisés autour d'une plage de silence (Jean rêvassant près du cimetière de Rognes) (367), (810-11). C'est la précarité des prétentions à la possession de la terre qui ressort de cette mise en relief.

En conclusion à cette analyse, on peut dire que pour Zola, le discours paysan reflète l'influence du milieu sur l'individu. Ce discours révèle également la mentalité du paysan. Ce sont les appétits de l'instinct qui caractérisent son état d'esprit, semble indiquer Zola. La logique du texte pointe dans cette direction, et la parole paysanne lui sert, comme le portrait physique, à étayer son idée du déterminisme par l'influence du milieu. L'approche expérimentale (enquête sociale d'un certain milieu) qu'adopte l'auteur paraît être influencée par son hypothèse de départ, à savoir le discours naturaliste. La démarche et la méthode sont guidées par cette hypothèse, et ne peuvent qu'aboutir à sa vérification. Là encore le discours paysan va dans le même sens que les portraits physiques et le texte reste cohérent dans sa démonstration.

Zola a probablement rencontré la même difficulté que Sand au sujet du langage. Contrairement à elle, il ne paraît pas avoir réussi à développer un langage paysan « moyen » qui satisfasse à la fois le souci de clarté et le besoin d'authenticité. Il opte clairement et exclusivement pour la clarté du style. Les auteurs se voulant réalistes

(Balzac), comme ceux se voulant naturalistes (Zola), ont dû trouver un obstacle majeur sur la question du langage. Comment travailler avec du réel (langage paysan authentique) qui ne prête pas à la transcription littéraire ? Balzac utilisa cette difficulté pour s'en servir dans le dénigrement du paysan ; Zola n'affronta même pas la tâche ; seule Sand tenta avec succès de réaliser un compromis à ce sujet en essayant de faire parler le paysan sans trop le trahir.

Enfin, Balzac, Sand et Zola, chacun suivant sa motivation, ont fait usage du portrait (physique et/ou moral) ainsi que du discours pour nous communiquer, et nous démontrer dans le cas de Zola, leur vision du paysan. Balzac et Sand, bien que projetant des images opposées du paysan, procèdent suivant un effort de construction similaire puisqu'ils sont tous deux animés par une idéologie politique poussée à l'extrême. La seule différence dans leur approche se situe au niveau de leur perception opposée quant à ce que devrait être la société : Balzac voyait la société en termes de « Dévorants et de Dévorés » alors que Sand la voyait en termes de « Gras et de Maigres ». La vision de Balzac implique l'existence d'un rapport de force entre deux catégories sociales, et l'aboutissement de ce rapport détermine le dominant et le dominé (Dévorants, Dévorés) et donc d'une hiérarchie. Pour nous, il est clair que le dominé est le paysan et le dominant le châtelain. Balzac perçoit la société suivant cette optique, et il souhaite vraisemblablement conserver cet ordre des choses. Son roman s'inscrit dans cette volonté et il représente une mise en garde adressée aux classes privilégiées et dont le but est de prêter plus attention au paysan, s'ils tiennent à maintenir la hiérarchie sociale telle qu'ils la connaissent. Sand, elle, voit la société en termes de « Gras et Maigres ». C'est la disparité dans la répartition de la richesse qui la concerne ; elle ne raisonne pas en termes

de hiérarchie, mais plutôt d'iniquité. La société, telle qu'elle la voit, se compose d'une seule strate (fraternité humaine). Ce sont les inégalités des chances et des richesses qui semblent être pour elle à la source des troubles sociaux. La pensée socialiste qu'elle arbore va dans ce sens et François le Champi de par même l'ambiguïté soutenue de son origine, noble qui finit par vivre une simple vie de paysan, illustre selon elle la dynamique fluide qui existe au sein de la société. Sand veut promouvoir l'entraide fraternelle comme solution aux inégalités sociales.

Appartenant à la fin du siècle, Zola s'est distingué par une approche « scientifique ». Il n'est pas animé par une idéologie politique, bien qu'il semble avoir une position politique vis-à-vis du Second Empire. Rappelons que ce dernier débute avec Napoléon III et que dans La Terre Zola, par le truchement de M. Hourdequin, dévoile sa position. M. Rochefontaine, libre-échangiste déclaré, candidat à la députation, et favori de l'Empereur, se voit présenté par Zola sous un éclairage des plus sombres. Le discours de M. Rochefontaine au sujet de ses idées de progrès, ses théories communes avec l'Empereur, ses projets de travaux pour la Beauce et son autoritarisme hautain et menaçant ne font que galvaniser l'audience, sans la gagner à sa cause. Seul Hourdequin (pour Zola) comprend l'enjeu d'un tel programme politique pour le paysan et il affiche ouvertement son hostilité à un tel candidat (678-681). Zola semble là aussi émerger avec sa condamnation de la politique du Second Empire à l'égard de sa position en faveur du non-protectionisme qui aboutit à condamner le producteur (le paysan) français face à la compétition internationale.

Néanmoins, ce qui anime l'écriture de Zola c'est essentiellement un courant d'idées scientifiques basé sur la philosophie positiviste d'Auguste Comte (1820) : c'est

une nouvelle manière de philosopher qui cherche à s'appuyer sur les faits réels, « positifs », à ne réfléchir qu'à partir de certitudes précises, pour ne pas donner lieu à des divagations oiseuses. Il s'agit de partir des faits. A ce sujet, Zola expose sa théorie du roman en 1880 dans Le Roman expérimental. Cette théorie veut que la matière même d'une œuvre doive consister en une transposition de la méthode expérimentale des sciences naturelles à l'observation des faits sociaux. De surcroît, le roman doit avoir une finalité pédagogique : il s'agit de comprendre le réel pour pouvoir agir sur la société. En fait, et comme nous l'avons observé, il trahit souvent cette méthode en rompant avec la neutralité nécessaire à l'observation des faits sociaux.

Finalement, Balzac, Sand et Zola aboutissent à trois représentations différentes du paysan du 19^{ème}. On peut cependant noter que chacune apporte à sa manière, par le portrait paysan qu'elle dresse, une contribution à la mosaïque des représentations du personnage.

Conclusion

Au terme de notre parcours, qui nous a conduit d'intuitions en certitudes, il apparaît que la représentation littéraire du paysan connaît des variations importantes. Le paysan est respectivement pour Balzac, Sand et Zola, tantôt criminalisé, tantôt idéalisé, tantôt animalisé. Dans quelle mesure, à partir des portraits paysans préalablement analysés, croire à la réalité historique de ce qu'on lit dans les textes ? Ces représentations littéraires ne peuvent pas servir de base à la reconstitution de la réalité historique du personnage. Le procédé de la description est en fait arbitraire qui ne peut être retenu comme un moyen fiable pour appréhender une quelconque réalité du fait de ses limitations. Il est difficile pour tout auteur de prétendre reproduire toute la réalité d'un paysage, d'un portrait physique, ou d'un objet. Si décrire c'est interpréter le réel, aucune description de part cette définition ne peut prétendre à être objective et exhaustive. La sélection de critères définis particuliers à l'auteur et le traitement qu'il en fait, orienteront la description suivant la finalité escomptée.

C'est l'appartenance de l'auteur à une sensibilité particulière qui est à l'origine de la diversité observée au niveau de la représentation du paysan. Balzac, Sand et Zola ont investi sérieusement soit au niveau du portrait moral du paysan soit au niveau de son portrait physique. La description réaliste incarne néanmoins l'effort des écrivains (comme Balzac et Zola) qui se sont intéressés à reproduire la réalité du paysan de l'époque. En termes de reproduction de la réalité, ce qu'ils ont pu achever dans leurs descriptions consiste en des « effets de réel ».

Il n'existe apparemment pas un type de paysan donné, mais un éventail de variations dans sa représentation. Chacune de ces variations reflète l'expression de l'influence idéologique et le style de l'auteur. Les portraits proposés par Balzac et Zola restent proches quoique motivés par des perspectives différentes. Celui proposé par Sand se limite volontairement au niveau du discours et c'est à ce niveau qu'elle investit lourdement. François le Champi représente l'expression de la nostalgie de l'auteur à l'égard de l'innocence passée du paysan, de la simplicité de son mode de vie et du naturel de son tempérament. C'est un message social d'équité et d'éthique qu'elle diffuse implicitement et le paysan « moral » prend le dessus sur le paysan « physique ». Elle tente de défaire par la même occasion les clichés stériles par lesquels le paysan est perçu : à savoir le côté bergerie enrubannée, la bonne famille patriarcale et celui du rustre calleux.

Il semble qu'il y est cohérence chez chacun de ces auteurs, entre la finalité de l'écriture et son exécution. Sous couvert de réalisme, Balzac veut présenter le soi-disant paysan comme un sauvage et un escroc qui conspire en permanence contre la hiérarchie sociale et qu'il tient à démasquer par l'usage des physionomies et du discours. En le dévoilant à ses lecteurs, il rompra la mystique derrière laquelle ce personnage s'abrite. Sand compte travailler à l'opposé de Balzac, elle veut nous révéler par l'intermédiaire du portrait moral un paysan modèle et lui édifier une image positive quitte à l'idéaliser. Dans ce sens, elle entretiendra le mythe du paysan et contrecarrera les effets négatifs générés par la représentation de Balzac. Zola veut « démontrer » l'aspect animal et l'instinct criminel du paysan. L'auteur tient à justifier ses convictions naturalistes ; il le fera aux dépens du personnage paysan. En même temps, il veut prétendre à la neutralité, pour cela

il adoptera une approche qu'il voulut scientifique. Finalement, on peut dire que ces trois auteurs ont clairement été contraints de faire usage des portraits et du discours au service du but qu'ils recherchaient. De ce fait, ces portraits demeureront très subjectifs et ne reflèteront que peu la réalité de l'époque.

Le procédé de la description a joué un rôle important dans la mise en place de ces portraits physiques de paysan aussi bien chez Balzac que Zola, cependant, et comme il nous est apparu, ce procédé pêche par ses limitations, ses impossibilités et sa tendance à laisser infiltrer les motivations de l'auteur. De ce fait, la description ne constitue pas toujours un moyen fiable sur lequel notre imagination peut compter, sinon comme point de départ pour une lecture réaliste et comme une fin en soi pour une lecture romanesque.

Des conclusions nuancées s'imposent en référence à la question du « mythe du paysan », à savoir celui du bon rustre à la vie simple, lourd d'esprit, dur au labeur, mais au cœur tendre. Il apparaît que cette idée est nettement rejetée par la vision que s'en font Balzac et Zola contrairement à Sand. Bien que Balzac et Zola adoptent des perspectives différentes (Balzac se rallie sous la bannière du réalisme et Zola sous celle du Naturalisme), ils aboutissent tous les deux au rejet du mythe à la différence près que Balzac nie l'existence même de ce groupe social, alors que Zola se limite à défaire l'image que le public s'en fait pour lui substituer celle qu'il conçoit. Balzac de ce fait décrit le paysan comme l'escroc sauvage et immoral, conspirateur souterrain contre l'ordre social. Zola, lui, en fait une bête assoiffée de « territoire » et prête au crime pour se l'acquérir. Sand traite du personnage paysan comme d'une entité sociale honorable qui existe paysan belle et bien, et il correspond au moins à l'image que l'on s'en fait. Elle le décrit comme un être incorruptible, capable de délicatesse morale, de loyauté,

d'intelligence et animé de concorde sociale pour peu que l'injustice et l'iniquité qui le touchent soient adressées.

Finalement, rappelons que ces trois œuvres sont parues sous forme de feuillets littéraires dans les revues de l'époque et la représentation du paysan en a probablement pâti : il s'agit de captiver l'attention du lecteur et de le garder en haleine pour le prochain épisode. Pour accomplir ce « tour de main », les auteurs ont dû verser dans le sensationnel, dans l'insolite et dans l'idylle ; à cette fin, les portraits ont été modulés, les caractères exacerbés, et le récit dramatisé. Le but de cette inflation dans la description est d'interpeller l'intérêt du lecteur par la sidération. Les effets d'une telle démarche ont certainement contribué à fausser du moins en partie la validité des représentations du personnage paysan. Il s'agit d'une distorsion supplémentaire de la vérité. Liée au mode de diffusion en feuilleton, cette exigence est probablement requise de l'auteur à qui il ne reste plus que de l'adopter et de traiter son texte en conséquence.

En raison de tous les arguments allant à l'encontre d'une objective représentation du paysan, nous pouvons avancer, et sans prendre trop de risques, que la validité de ces « témoignages » littéraires est plus que douteuse. Bien que la trame du récit y soit vraisemblable, c'est le fictionnel qui semble prendre le dessus, et l'imagination du lecteur ne s'y prendra plus par mégarde à moins qu'elle ne le souhaite.

Si le but de cette étude a consisté à voir plus clair parmi les différentes représentations littéraires réservées au paysan, il est nécessaire de rendre justice à la richesse de chacune d'entre-elles. Balzac, Sand et Zola ont réussi des portraits paysans à la mesure de leur immense talent. Chacun d'entre eux confirma à sa manière ses qualités de plume et de doigté d'artisan dignes des grands écrivains. Aux « humeurs sulfureuses »

du paysan de Balzac se mêlent les « senteurs boisées » associées au paysan de Sand et les « relents de putréfaction » qui émanent du paysan de Zola. C'est ce « cocktail » qui fait la richesse d'une littérature et ces trois grands écrivains ont participé amplement à ce patrimoine de part leurs contributions. A des qualités d'écrivain hors pair, s'ajoutent chez Balzac une lucidité et une clairvoyance hors du commun favorisant chez lui une certaine maîtrise du matériau humain. Alors que Sand se démarque par son intelligence du cœur, elle porte le thème de la simplicité vers la plus élevée des sophistications aussi bien au niveau de son style que de sa thématique. Zola enfin, par ses qualités de peintre, par sa fibre populaire et par sa vocation d'explorateur social définit le genre de « l'écrivain pathologiste ».

Dans cette analyse, nous avons également tenté d'exprimer un jugement sur la validité des portraits paysans. Il nous a paru que face à l'histoire, la validité de ceux-ci était douteuse. On est enclin à penser que c'est là un heureux constat car si le témoignage historique est indéniable dans sa validité, il est aussi insignifiant par sa platitude. Le document historique reste dru et factuel, alors que l'ouvrage littéraire est riche et nuancé.

De même, seule l'œuvre littéraire nous procure une lorgnette sur la subjectivité des hommes de l'époque, sur leurs épanchements, leurs motivations et leur vie intérieure. Cette littérature représente un témoignage vibrant des hommes et femmes du 19^{ème} siècle, avec leurs valeurs, leurs problèmes, leurs faiblesses et leurs émotions. La littérature n'a rien à envier à l'histoire, elle la complète en y soufflant un peu de vie. C'est la littérature qui représente le patrimoine des émotions humaines, et se sont les écrivains qui alimentent cette sève par leurs contributions. Ils nous lèguent un peu de la condition passée (ou présente) des hommes, de leur sensibilité et de leurs interrogations. L'histoire

ne pas remplir cette tâche, seule la littérature par le biais de l'écrivain peut assouvir notre soif de rétrospective et d'introspection.

Certes les écrivains l'on fait (et continuent de le faire) chacun suivant son optique, mais ils font eux-mêmes partie de cet ensemble passé (ou présent) et leur subjectivité s'inscrit dans celle de leur société. Nous devrions nous réjouir de la variation qui existe dans la représentation littéraire du paysan du 19^{ème} siècle, car si nous avons analysé trois profils de paysan dans cette étude, il en existe d'autres. Cette richesse littéraire rend bien la dimension humaine du lecteur qui, au-delà du souci de quête historique, a besoin d'en savoir et d'en expérimenter plus. Et, si le fictionnel y prend le dessus, alors pourquoi pas ? La recherche du fait historique a pure valeur sociologique, mais pour nous « commun des lecteurs » nous laisserions volontiers notre imagination s'y prendre. Le génie maléfique d'un Tonsard, la dévotion d'un François le Champi et la hargne des Fouan resteront des expériences de lecture mémorables pour tous.

BIBLIOGRAPHIE

Textes primaires

- Balzac, Honoré. Le Curé de Village. Paris: Gallimard, 1978.
- . Le Lys dans la Vallée. Paris: Gallimard, 1978.
- . Le Médecin de Campagne. Paris: Gallimard, 1978.
- . Les Paysans. Paris : Gallimard, 1978.
- Marx, Karl et Engels Friedrich. Manifeste du Parti Communiste. Trad. par Emile Bottigelli. Paris : Flammarion, 1999.
- Michelet, Jules. Le Peuple. Paris : Flammarion, 1974.
- Sand, George. Le Compagnon du tour de France, 1840.
- . François Le Champi. Paris : Calmann-Lévy, 1912.
- . La Mare au Diable. Canada : Larousse, 1977.
- Zola, Emile. Au Bonheur des Dames. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1964.
- . Pot-Bouille. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1964.
- . « De la description. » Le roman expérimental. Paris : Garnier-Flammarion, 2006.
- . La Terre. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1966.

Textes secondaires

Balzac

Andréoli, Max. Lectures et mythes. Paris: Honoré Champion, 1999.

Blanchard, Marc. La campagne et ses habitants dans l'œuvre de Honoré de Balzac.

Genève : Slatkine Reprints, 1980.

Baudouin, Jean-Yves et Tiberghien, Guy. Ce qui est beau -- est bien !

Psychosociobiologie de la beauté. Grenoble: Pug, 2004.

Bodin, Thierry. « Introduction », « Histoire du texte » et « Notes et variantes ». Les

Paysans. Paris : Gallimard, 1978.

Coates, Carrol Franklin. "Balzac's Physiognomy of Genius." DAI. 40 (1980): 5886A.

Diaz, José-Luis. « Balzac et le Saint-Simonisme: La Politique de l'artiste. » Genèses du

Roman : Balzac et Sand. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2004.

Fargeaud, Madeleine. « Introduction à l'Avant-propos ». La Comédie Humaine (V.1).

Paris : Gallimard, 1976.

Fitting, Peter. « Effet esthétique, effet idéologique: Lectures de Balzac: Les Paysans »

Le Roman de Balzac: Recherches critiques, méthodes, lectures. Montreal: Didier,
(1980) : 85-94.

Neefs, Jacques. "La science des riens." Magazine Littéraire 373 (1999): 46-47.

Rivers, Christopher Whalen. "Face Value: Physionomical Thought in Lavater, Marivaux,

Balzac and Zola." Diss. Yale U, 1989. DAI 51(2), (1989):521A.

Swahn, Sigbrit. Le Pourquoi du récit: Etude d'un roman inachevé de Balzac, Les Paysans

Uppsala, Sweden: Uppsala University, 1999.

George Sand

- Bordas, Eric. «François Le Champi, récit génétique d'un roman de la genèse. »
Genèses du roman: Balzac et Sand. Ed. L. Frappier-Mazur, Amsterdam:
 Rodopi, (2004):39-69.
- Callet, Christine. « A propos de François Le Champi et du roman champêtre. »
George Sand et son temps I-III (1994): 435-46.
- Manifold, Gay. "George Sand: Mother of Realism." George Sand Studies 7 (1-2)
 (1984-1985): 24-29.
- Neirinck, Danièle. Dir. « George Sand, l'écrivain » Projet George Sand.: Direction des
 archives de France. <[http:// www.georgesand.culture.fr](http://www.georgesand.culture.fr)> (4/3/2006).
- Perrot, Michelle. « George Sand et l'idée de progrès. » Genèses du roman : Balzac et
 Sand. Ed. L. Frappier-Mazur, Amsterdam: Rodopi, (2004): 233-44.
- Vernois, Paul. Le Roman rustique de Sand à Ramuz. Paris, Nizet, 1963.
- Zanone, Damien. George Sand: Histoire de ma vie. Paris: Garnier Flammarion, 2001.
- . « Romantiques ou romanesque? Situer les romans de George Sand. »
George Sand Studies 22 (2003): 3-18.

Zola

- Baguley, David « Le Réalisme grotesque et mythique de La Terre .» Les Cahiers
 Naturalistes 61 (1987):5-14.
- Bertrand-Jennings, Chantal. Espaces romanesques : Zola. Sherbrooke (Québec, Canada) :

Editions Naaman, 1987.

Donnard, Jean-Henri. « Les Paysans et La Terre. » L'Année Balzacienne (1975):125-42.

Goldwin-Jones, Robert. « Wladslaw Reymont, Emile Zola and the Peasant Novel »

Revue de Littérature Comparée 56 (4 [224], (Oct.-Dec.1982): 457-465.

McCormick, Robert H., Jr. « La Terre, anti-Germinal. » Excavatio: Emile Zola and

Naturalism 3 (1993):15-21.

Mitterand, Henri. Carnets d'enquêtes « Une ethnographie inédite de la France » par

Emile Zola, Paris : Plon, 1986.

-----, « Notes et Variantes » La Terre. Paris : Bibliothèque de la Pléiade,

1966.

Olorenshaw, Robert. « Lisibilité, structures globales et méta-discours dans La Terre. »

Les Cahiers Naturalistes 53 (1979):46-52.

Sutton, Genevieve. « Au pays de La Terre. » French Review: Journal of the American

Association of Teachers of French 41 (1967):232-242.

Thorel-Cailleteau, Sylvie. « L'Ombre du Roi Lear : Une lecture de la Terre d'Emile

Zola. » Revue de Littérature Comparée 64 (1990):481-90.

Histoire sociale :

Charle, Christophe. Histoire sociale de la France au XIXe siècle. Paris: Seuil, 1991.

Duby Georges et Mandrou Robert. Histoire de la Civilisation française, (t.2), Paris :

Armand Colin, 1968.

Faure, Marcel. Les Paysans dans la société française. Paris : Armand Colin, 1966.

Jacolin, Francois. « Les paysans et l'état social des campagnes de l'Yonne sous la restauration. » L'Année Balzacienne (1974):133-50.

Leduc-Adine, Jean-Pierre. « Paysan de dictionnaire, paysan de roman ou un modèle textuel pour une représentation sociale de la paysannerie au milieu du XIXe Siècle. » Au bonheur des mots: Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine. Nancy: PU de Nancy (1984):91-106.

Lough, John et Muriel. An Introduction to Nineteenth Century France. London, 1978.

Milhaud, Marianne. « Les Paysans. » Europe: Revue Littéraire Mensuelle (1965): 429-430:286-288.

Price, Roger. A Concise History of France. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2005.

Vigier, Philippe. « Le paysan dans Le Peuple de Michelet ». Actes du Colloque, Université de Nanterre (1975):14-19.

Divers

Barthes, Roland. "L'effet de réel" dans Le Bruissement de la langue. Paris : Editions du Seuil, 1984.

Bercé, Yves-Marie. Croquants et Nu-pieds. Paris : Gallimard/Julliard, 1974.

De La Borderie, Arthur. « Introduction ». Les propos rustiques. Genève : Slatkine Reprints, 1970.

Hamon, Philippe. Introduction à l'analyse du descriptif. Paris : Hachette Université, 1981.

Laurent, Jenny. "La description". Université de Genève, 2004.

www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/

Larousse. Le Grand Dictionnaire universel du XIX ème siècle. Paris : Librairie classique

Larousse et Boyer, 1866-1890.

Le Roy, Eugène. Jacquou le Croquant. Paris: Calmann-Lévy, 1936.

Lyons, Martyn. Le Triomphe du livre. Sidney-Paris : Promodis, 1987.

Reid, James. Narration and Description in the French Realist Novel. Cambridge

University Press: Cambridge, 1993.

Riffaterre, Michael. « Descriptive Imagery » dans Towards a Theory of Description.

New Haven, Yale French Studies (61) 1981: 108-125.