La représentation du paysage agricole dans la littérature française du XIXème siècle

Xavier Duyck

▶ **To cite this version:**

Xavier Duyck. La représentation du paysage agricole dans la littérature française du XIXème siècle. Littératures. Université Paris-Est, 2017. Français. NNT : 2017PESC0057 . tel-01935616

HAL Id: tel-01935616
https://theses.hal.science/tel-01935616

Submitted on 26 Nov 2018

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

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

UNIVERSITE PARIS-EST

ECOLE DOCTORALE « CULTURES ET SOCIETES »

Thèse de doctorat
Langue et littérature française

Xavier DUYCK

La représentation du paysage agricole dans la littérature française du XIXème siècle.

Thèse dirigée par Mme Mireille LABOURET

Soutenue le 11 décembre 2017

Jury :

Mme Mariane BURY, Université Paris Sorbonne, présidente
Mme Aude DÉRUELLE, Université d'Orléans
M. Guy LARROUX, Université Toulouse 2 Jean Jaurès

Titre : La représentation du paysage agricole dans la littérature française du XIXème siècle.

Résumé : Les romans du XIXème siècle, et en particulier les romans réalistes, font du paysan un personnage à part entière de la littérature. Plusieurs écrivains majeurs, Balzac, Sand, Zola, et l'ensemble des auteurs du « roman rustique » le représentent dans l'exercice de sa profession, celle d'agriculteur, et dans son environnement familier, la campagne rurale.

A la fin du XVIIIème siècle, les poètes romantiques ont valorisé le sentiment de la nature et la description du paysage dans leur œuvre. Mais le paysage agricole au tracé géométrique s'accommode, à priori, assez mal de l'esthétique romantique. Cependant les moyens propres à la représentation littéraire, en partie inspirés par la peinture impressionniste, permettent de dresser du paysage agricole un tableau à l'égal des représentations de la nature.

Mots-clés : paysage – agriculture – littérature – perception – représentation

Title : The Representation of Agricultural Landscape in Nineteenth Century French Literature

Resume : The novels of the nineteenth century and in particular the realist novels turn the peasant into a major literary persona. Many well-known writers, Balzac, Sand, Zola, and all the authors of the « rustic novel » represent the peasant exercising his profession, a farmer, in his familiar environment, the rural countryside.

At the end of the eighteenth century, the romantic poets gave prominence to Nature's spirit and to landscape descriptions in their works. But the geometric outline of agricultural countryside fits poorly, for the most part, into the romantic esthetic. Yet the means belonging to literary representation, inspired in part by impressionistic painting, lend themselves to creating a picture of the agricultural countryside equal to representation of Nature.

Key words : countryside – agriculture – literature – perception – representation

Lettres, Idées et Savoir. 61, avenue du Général De Gaulle, 94010 Créteil Cedex France

Table des matières.

Introduction. **9**
Le XIXème, le siècle des grandes mutations agricoles. 9
Le XIXème, le siècle du roman. 11
Pourquoi le paysage agricole ? 12
Le plan. 13

I. La littérature, témoin de la révolution agricole **18**

1.1. L'émergence du paysan dans la littérature romanesque du XIXème **18**

1.1.1. Balzac et les Scènes de la vie de campagne 19
Balzac entre utopie et réalisme 22
Balzac et le réalisme politique 23
Les paysans peu valorisés 24

1.1.2. George Sand et les Romans champêtres. 26
Les Romans champêtres 27
La Pastorale. 29
Le réalisme des Romans Champêtres 32

1.1.3. Le roman rustique, une source abondante 34
L'émergence du roman rustique 35
L'évolution du roman rustique (1) 36
L'évolution du roman rustique (2) 40

1.1.4. *La Terre* d'Emile Zola. 42

1.1.5. Composition et justification du corpus 46
Corpus principal 48
Corpus secondaire 48

1.2. La Révolution Française, une révolution agricole **50**

1.2.1. La France : un peuple de paysans 52
Démographie 52
Le découpage du terroir 53
Le partage du terroir 55
Propriété privée, usage collectif 56
Population paysanne, population rurale 59
La place des paysans dans la société 62

1.2.2. Une révolution en marche dès 1750 63
L'émergence des sciences agronomiques 64
Les innovations scientifiques et technologiques 67

1.2.3. Les grandes réformes de 1789 71
Le recul des servitudes collectives 71
Les réformes constitutionnelles 73
La littérature témoin des réformes de la Révolution 78

1.3. Des réformes radicales, des effets peu visibles..... 83

1.3.1. Des facteurs naturels non négociables 83
Les paysans et la terre 83
Les autres facteurs naturels 86

1.3.2. Agronomie et économie au service de l'agriculteur 88
Les progrès de l'agronomie 88
Des modes de culture adaptés aux caractéristiques régionales 90
Un nouveau modèle économique. 93

1.3.3. Des mesures législatives aux effets partagés 95
Suppression des servitudes collectives 95
Une nouvelle répartition des terres. 98
Les effets des réformes législatives 100

1.3.4. Des freins culturels et psychologiques à la modernisation de l'agriculture. 101
Une culture familiale traditionnelle 102
Des résistances à l'application des réformes 104
Le développement des moyens de transport. 107

II. La notion de paysage 111

2.1. La révolution romantique 112

2.1.1. L'avènement du romantisme littéraire 112
Le Classicisme à bout de souffle 112
L'avènement du Romantisme. 113
Qu'est-ce que le Romantisme ? 116
Le Romantisme et le sentiment de la nature. 117

2.1.2. Le paysage romantique et la structure d'horizon. 121
La notion d'horizon. 121
Les horizons du Romantisme. 123

2.1.3. Le paysage sublime et le Romantisme. 128
L'évolution de la notion de sublime. 128

2.2. Le paysage agricole est-il un paysage romantique ? 134

2.2.1. Nature et culture 134
Des paysages contrastés. 135
Et le paysage agricole ? 137

2.2.2. La régularité, l'ordre et le chaos. 140
Régularité : agronomie et géométrie 141
Régularité : agriculture et uniformité. 145
Ordre : l'agriculture et le sublime sombre 146
Chaos : l'agriculture et le sublime de puissance. 148

2.2.3. L'infini, le fini et l'indéfini. 150
L'espace agricole est limité. 152
Le paysage de la Beauce est infini. 153
Les facteurs climatiques et atmosphériques 156
Le paysage agricole peut être un paysage romantique. 157

2.2.4. Les écrivains romantiques et le paysage agricole. 158
Paysage et genre littéraire : le récit de voyage. 159
Paysage et genre littéraire : le roman. 161

2.3. La fabrique du paysage. 164

2.3.1. Pays et paysage. 165
L'agriculteur, architecte et jardinier 166
Le paysan, personnage de roman. 167

2.3.2. Pays et point de vue objectif. 168
Le point de vue objectif. 169
Point de vue fixe, sujet mobile. 173

2.3.3. Pays et point de vue subjectif. 175
Acteur et spectateur. 175
Maître d'œuvre, maître d'ouvrage. 177
Paysages agraires, paysages agrestes. 178
Progressistes, réalistes et conservateurs. 179

2.3.4. Pays et perception sensorielle 182
L'« œil qui regarde » est extérieur au paysage. 185
Le paysan est inclus dans le paysage. 186
La phénoménologie et le paysage agricole. 189

III. De l'usage du paysage. 193

3.1. La représentation du paysage. 193

3.1.1. Paysage peint, paysage écrit : l'artialisation 194
L'apparition du mot « paysage ». 194
Le paysage agricole dans la peinture. 196
Le paysage agricole dans la littérature. 201
Classicisme, Romantisme, Impressionnisme et Naturalisme. 208

3.1.2. Littérature, peinture : les spécificités respectives. 209
Le paysage peint. 210
Le paysage écrit. 211
De l'importance du titre du tableau. 212

3.1.3. Le paysage agricole et les arts nouveaux. 214
Le paysage et la photographie. 214
Le paysage et le cinéma. 215
La spécificité du travail de l'agriculteur. 217

3.2. Paysage agricole et identité collective. 220

3.2.1. Le roman rustique et la nostalgie passéiste. 220
Une transmission familiale. 221
La pérennité du paysage 223
La nostalgie passéiste. 224

3.2.2. Le régionalisme. 229
Autonomie régionale. 230
Littérature des villes, littérature des champs. 231
Les romans de notre corpus sont-ils des romans rustiques ? 232
Que nous apprennent les romans régionalistes ? 233

3.2.3. Les romans utopistes et le rêve progressiste 239
Agriculture moderne et littérature. 240
Agriculture moderne et utopie. 241

3.3. Paysage agricole et identité individuelle. 246

3.3.1. Le paysage agricole, miroir de l'âme. 246
Le paysage agricole et l'amour. 247
Le paysage agricole, la tentation et la faute. 248
Le paysage agricole et les conflits de générations. 251
Le paysage agricole et l'harmonie contemplative. 252

3.3.2. Le paysage agricole et le mythe du jardin d'Eden. 254
Le mythe du jardin d'Eden. 255
La littérature agricole et le rêve édénique. 256
Le rêve édénique et les genres littéraires. 259
L'absence de peine au travail. 263

Conclusion 266
L'éloge du roman (1). 266
La précision du Réalisme. 267
L'influence du Romantisme. 268
Pastorale et Utopie. 268
Eloge du roman (2). 269

Bibliographie. 270
Corpus principal : 270
Corpus secondaire : 270
Autres textes cités : 271
Corpus critique : 272
Articles, introductions et préfaces : 275
Revues et ouvrages collectifs : 277

Index des auteurs cités. 279

Introduction.

Littérature et agriculture : les deux termes entrent en dissonance si on les associe. Ces deux activités sont séculaires et pourtant tout semble les opposer.
L'une, la littérature, est une nourriture de l'esprit. C'est un art exercé par des hommes et des femmes cultivés et raffinés, parfois précieux.
L'autre, l'agriculture produit la nourriture du corps. C'est un artisanat pratiqué par des individus considérés le plus souvent comme des êtres rustres et parfois vulgaires.

Même en nuançant les caricatures, la distance reste grande entre ces deux domaines. Il fallait donc une concordance des temps forte pour les réunir dans un même sujet. Le XIXème siècle nous l'offre, puisque les pratiques culturales, les structures agraires et les modes d'écriture littéraire vont profondément évoluer dès la fin du siècle précédent, et permettre, nous allons le montrer, des rapprochements entre les deux spécialités.

Le XIXème, le siècle des grandes mutations agricoles.

L'agriculture apparaît en Europe Occidentale à l'ère Néolithique. Les historiens hésitent sur les dates : entre l'an 12 500 et l'an 7500 avant J.C. C'est dire que la pratique n'est pas nouvelle. Il s'agit d'une véritable révolution culturelle. Jusqu'alors l'homme se nourrissait de chasse, de pêche et de cueillette, désormais il produit ce qu'il consomme, soit par la culture, soit par l'élevage. André Meynier donne cette définition de l'agriculture :

> « *Ager,* mot latin, d'où vient l'adjectif agraire, signifie *champ*. Dès que l'homme dépasse le stade de la cueillette brute, dès qu'il gratte le sol pour en modifier les produits naturels, il crée un paysage agraire.[1] »

Cette mutation s'accompagne d'une sédentarisation des familles qui jusqu'alors vivaient en nomade à la recherche de la nourriture. Elles se regroupent en villages et

[1] MEYNIER, André, *Les Paysages agraires*, Paris, Armand Collin, 1970, p. 6.

cultivent les terres alentour, le plus souvent défrichées, et constituent donc un « paysage agraire ».

Dans la suite de son raisonnement, André Meynier précise sa définition pour délimiter les contours de l'objet de sa recherche :

> « Ceci exclut de notre étude les régions où (l'homme) n'intervient pas directement dans le façonnement de la nature : la grande forêt, le désert, mises à part clairières ou oasis ; la montagne pastorale lorsqu'elle se compose de prairies naturelles.[1] »

Nous déterminerons le périmètre des sites agricoles que nous utiliserons pour illustrer notre sujet sur la base de cette définition.

Ce modèle de production des denrées alimentaires est le même que celui que nous utilisons aujourd'hui. L'agriculteur du XXIème siècle gratte toujours la terre avant de semer des graines dont il récoltera les fruits la saison venue. Le « paysage agraire » contemporain que nous observons est donc le résultat du travail des hommes depuis la préhistoire comme le remarque Gaston Roupnel :

> « La création de la campagne, c'est l'œuvre humaine accomplie dans la continuité de toutes les générations ; c'est l'œuvre humaine qui, développée sur le thème naturel des calmes saisons, réalise la conquête du sol, et l'adoption de la terre aux besoins et aux volontés de l'homme.[2] »

Evidemment les techniques et les moyens ont évolué au cours des siècles.

A ce titre, la fin du XVIIIème siècle est riche de nouveautés : une grande avancée technique grâce au développement de l'agronomie scientifique qui change la manière d'exploiter le sol ; une révolution politique (la Révolution Française) qui modifie la répartition des terres entre les citoyens.

Si l'on place cette période en perspective des époques précédentes, on remarque qu'elle constitue un bond en avant considérable après des siècles de conservatisme et d'immobilisme.

---

1 *Ibid.,* p. 6.

2 ROUPNEL, Gaston, Histoire de la campagne française, Paris, Librairie Plon, Collection Terre Humaine, 1989, p. 15.

Le XIXème, le siècle du roman.

Dans le domaine littéraire, le XIXème siècle est également l'objet d'importantes évolutions.

Le XVIIème siècle était le siècle du théâtre (Molière, Racine, Corneille…), le XVIIIème, le siècle de la philosophie (Voltaire, Diderot, Rousseau…), le XIXème sera celui du roman qui occupe une place très importante par rapport aux autres genres. Balzac, Hugo, Sand, Stendhal, Flaubert, Zola… en sont les représentants les plus éminents.

Le roman n'est pas un genre nouveau dans la littérature française. Il est déjà pratiqué au Moyen-Age, principalement sous la forme de romans de chevalerie. Ce genre continue à exister, avec plus ou moins de succès, au fil des siècles, sous des formes diverses : roman en vers, roman épistolaire… et avec des inspirations diverses : roman pastoral, roman philosophique…

Au XIXème siècle, il devient le genre littéraire dominant. Il s'agit le plus souvent d'un récit fictionnel en prose, généralement assez long, qui relate des faits imaginés. Sa forme est peu contrainte et permet de nombreuses variations. La description des situations, le portrait et la psychologie des personnages, les dialogues… en sont le fil narratif principal.

Deux courants littéraires dominent au XIXème siècle : le Romantisme et le Réalisme.

Le roman réaliste, même s'il reste une œuvre fictionnelle, s'inspire le plus souvent de faits réels à qui l'écrivain cherche à donner un tour vraisemblable. Il a pour spécificité de représenter le monde (matériel, mais également les personnes) tel qu'il est sans interprétation ni idéalisation. Tous les acteurs de la société civile sont donc potentiellement des personnages de roman. Un médecin de campagne pour Flaubert et Balzac, un curé de village pour Balzac et Zola, deviennent des sujets dont ces auteurs respectifs développent les péripéties de la vie et analysent l'évolution des sentiments.

Dans ce contexte de création littéraire, les paysans sont évidemment un public privilégié. Par leur nombre déjà, ils constituent la grande majorité de la population française ; parce qu'également ils sont les premiers concernés par l'ensemble des mesures scientifiques et politiques que nous avons évoquées précédemment.

Le roman réaliste permet de décrire, de manière détaillée, et dans de longs développements, des scènes de travaux agricoles. L'usage de points de vue narratifs diversifiés, de différents discours (direct, indirect, indirect libre), du monologue intérieur, de dialogues entre les acteurs du monde agricole… autant de moyens linguistiques grâce auxquels on peut confronter les différentes opinions face à l'ampleur des réformes, et brosser un portrait psychologique nuancé des paysans.

Aucun autre genre littéraire ne permettrait, à lui seul, de réaliser une fresque aussi complète du monde agricole. La poésie, en particulier, est impropre à exprimer la dimension scientifique des réformes engagées. Nous citerons ponctuellement quelques extraits d'œuvres poétiques pour illustrer certaines situations particulières, mais le roman réaliste constituera l'essentiel de notre corpus.

Le Réalisme apparaît en France au milieu du XIXème siècle et succède, dans le calendrier des genres littéraires, au Romantisme qui propose une littérature centrée sur le sujet et qui fait une grande place à l'imagination, aux rêveries, à la méditation, à la sensibilité… La contemplation des paysages naturels est une source d'inspiration importante : le « sentiment de la nature » est le révélateur des états d'âme des personnages romantiques.

Pourquoi le paysage agricole ?

Les dictionnaires contemporains, à l'article « paysage », donnent comme définition : « partie d'un pays que la nature présente à un observateur » et « tableau représentant la nature. »[1]

Cette entrée en deux temps : perception/représentation permet de faire le lien entre les deux spécialités que nous nous sommes proposé de réunir : agriculture/littérature.

Puisque, comme le dit André Meynier, le paysan « crée un paysage agraire » dès qu'il « gratte le sol » pour le cultiver, nous pouvons en déduire qu'il existe autant de paysages que de manière de travailler la terre :

[1] Ces deux définitions sont celles du *Petit Robert de la langue française,* édition 1989.

> « La définition correcte du paysage fait forcément intervenir l'*utilisation*. Le paysage change suivant que l'on sème blé ou fourrage, que l'on plante ou que l'on bêche, que les cultures alternent ou se répètent. A l'uniformité languedocienne de la vigne s'opposent les rangées de pampres, de légumes ou de maïs aquitains. Si l'étude des facteurs de ces diverses cultures, de leur organisation, de leur utilisation relève surtout de la géographie économique, elle ne peut cependant être ignorée de qui veut comprendre les paysages agraires.[1] »

Le paysage agricole est donc le témoin visuel des pratiques culturales et de leurs évolutions. Son observation est donc essentielle au XIXème siècle, le siècle des grandes mutations.

Le milieu du XIXème siècle est le siège d'un conflit d'intérêts entre le Romantisme et le Réalisme. Les écrivains romantiques ont fait de la contemplation des paysages une composante essentielle de leur esthétique. Ils privilégient le paysage naturel. Mais l'irruption du paysage agricole dans le champ littéraire change forcément les codes de la représentation. L'évolution des méthodes d'exploitation des terres impose des parcelles cultivées au tracé géométrique qui se prête mieux à une description réaliste. Pourtant l'influence du Romantisme, qui a réussi un imposer l'art de la représentation du paysage comme une composante majeure du roman, est toujours sensible à l'âge du Réalisme.

Le plan.

La lettre de Balzac à Gavault éditée en 1855 en préface de l'édition posthume des *Paysans* semble être à l'initiative de l'émergence dans la littérature d'une population, celle des paysans, jusqu'alors étonnamment négligée, puisqu'elle constituait à l'époque une proportion importante de la population française.

Balzac aborde la question agricole dans les quatre romans des *Scènes de la vie de campagne* . A sa suite, George Sand (Balzac et Sand se connaissaient, se visitaient, correspondaient), qui s'est installée dans le Berry, écrit la série des « romans champêtres », une suite de tableaux de la vie rurale.

---

[1] MEYNIER, André, *Les Paysages agraires, op. cit.,* p. 7.

George Sand inaugure la veine des romans rustiques, qui pendant un siècle, jusqu'à Ramuz et Giono, sera une source abondante de romans dont l'action a pour cadre les décors champêtres.

Cet intérêt nouveau des écrivains pour l'agriculture trouve son origine dans les grandes décisions politiques prises par la Révolution Française. Depuis un demi siècle, des réformes agraires visant à moderniser les modes de production pour optimiser les rendements avaient été entreprises. Mais ce sont les grandes réformes de 1789 (suppression de la féodalité, accession à la propriété, répartition du patrimoine foncier…) qui vont transformer en profondeur le monde agricole.

Pour autant, toutes ces réformes n'ont pas d'effets immédiatement visibles sur le paysage. La période politique est instable et ne favorise pas leur mise en œuvre. Par ailleurs le monde rural est un milieu familial traditionnel, soumis à des contraintes géo-climatiques fortes, dont le savoir faire se transmet de père en fils, et qui le plus souvent oppose une résistance butée à toute idée de modernité.

Révolution politique, révolution agricole, mais aussi révolution esthétique. Le début du XIXème siècle voit l'émergence du Romantisme qui remet en cause les canons du Classicisme. Cette nouvelle doctrine concerne toutes les disciplines de l'expression artistique. En littérature, elle s'exprime en particulier dans les descriptions de paysages qui, dès avant la Révolution, avec Rousseau, prennent une grande importance dans le roman, la poésie…

Deux chercheurs contemporains vont théoriser la place et le rôle que joue le paysage dans la littérature romantique.

Michel Collot, le premier, définit le rôle de l'horizon, cette ligne fuyante, entre le ciel et la terre, qui délimite un ici visible et un au-delà invisible. Cet ailleurs mystérieux ouvre un espace « fabuleux » à l'imagination et à la créativité des poètes romantiques.

Yvon Le Scanff s'intéresse, lui, à la sublimation du chaos. Il inventorie tous les lieux hostiles, tous les accidents climatiques et géologiques que privilégient les écrivains romantiques : l'orage, la tempête et les éléments déchaînés ; la mer, le désert

et les espaces infinis ; la montagne majestueuse et le chaos minéral ; la forêt sombre et inquiétante… sont des fondamentaux de l'esthétique romantique.

Mais quand le poète évoque les horizons sublimes et la nature sauvage et tourmentée, l'agriculteur cultive son champ clos et bien ordonné.

La question du point de vue est essentielle pour expliquer la distinction que l'on peut faire entre paysage naturel et paysage agraire. La perception et donc la représentation du paysage diffère selon le sujet qui l'observe.

Le héros romantique est un rêveur mélancolique, il est spectateur du paysage et les décors extrêmes sont le lieu idéal de l'expression de ses sentiments. Il est toujours extérieur au paysage qu'il observe.

Le paysan est au contraire un pragmatique, il est acteur du paysage : la terre qu'il cultive est son lieu de travail qu'il façonne, non pas selon des critères esthétiques ou psychologiques, mais à des fins économiques, c'est la terre qui le nourrit. Sa position privilégiée au cœur du paysage lui permet d'avoir une perception multisensorielle beaucoup plus riche que celle du spectateur dont les impressions sont essentiellement visuelles.

Le paysage agricole s'accommode mal de l'esthétique romantique : le fini et l'infini se marient mal ; l'ordre et le chaos sont incompatibles. Pourtant l'abondance des impressions perçues offre au romancier, quand les circonstances sont favorables, une diversité de nuances qui lui permet de se conformer aux canons de l'esthétique romantique.

Ce sont les peintres qui, dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, inventent le paysage romantique. Les horizons lointains et les décors sublimes sont évidemment les thèmes privilégiés. Mais la représentation du paysage agricole n'est pas absente. Au XIXème siècle, de nombreux peintres continueront à peindre des scènes champêtres : Millet et les peintres de l'Ecole de Barbizon ; Monet, Pissaro… et les peintres impressionnistes en sont les représentants les plus notoires.

La représentation que les peintres font de la nature servira de modèle aux autres arts, en particulier à la littérature, qui s'efforcera d'adapter le langage pictural dans le

système du langage écrit. Mais la littérature possède une palette de moyens d'expression beaucoup plus riche que la peinture. Le tableau est un plan fixe qui rend compte, pour l'essentiel, des impressions visuelles du peintre. La description littéraire est riche d'impressions sensorielles variées perçues par les différents personnages du roman qui bénéficient d'une libre mobilité. Les points de vue objectifs et subjectifs à la disposition du romancier sont multiples quand celui du peintre est unique.

Les techniques de la composition littéraire du paysage seront reprises, pour ce qui est de la mobilité, à la fin du siècle pour établir la grammaire d'un art naissant : le cinéma.

Le paysage agricole n'a pas qu'une fonction représentative. L'évolution de sa configuration au cours de ce siècle de grandes mutations permet d'évaluer la nature des transformations au sein d'une société majoritairement paysanne.

Trois tendances se dégagent qui s'articulent autour de la dualité littérature parisienne/littérature régionale :

- Les romans rustiques qui apparaissent dans la seconde moitié du XIXème siècle sont pour la plupart des œuvres passéistes nostalgiques de l'Ancien Régime. Les paysans de ce courant n'appliquent que très parcimonieusement les méthodes culturales préconisées par les agronomes contemporains. Ils perpétuent également le mode de transmission familial du savoir cultiver.

Ce parti pris a pour effet une grande stabilité du paysage.

- Ces romans ont en commun d'être des romans régionalistes. Chacun d'entre eux est écrit par un écrivain originaire d'une région de la France, dont il connaît parfaitement toutes les spécificités : le climat, le relief, et les pratiques traditionnelles… Ils dressent donc un tableau très réaliste. L'étude comparée des romans rédigés dans chacune des régions permet de dresser un tableau complet de la France agricole.
- Cette littérature régionale qui défend des valeurs traditionnelles s'oppose à la littérature « parisienne », produite au début du siècle par des écrivains résidant à Paris et n'ayant que peu de connexions avec les provinces françaises. Certains, comme Balzac, ont proposé une vision progressiste de l'agriculture en rédigeant des romans utopiques qui figurent des modèles agraires idéaux.

Le paysage agricole ne sert pas uniquement aux romanciers à définir l'identité politique de la société paysanne. Il est également le reflet des états d'âme de ses acteurs : les paysans. Le sujet qui observe projette ses sentiments sur le paysage qu'il regarde : ses humeurs amoureuses, son dépit face à l'évolution de la société, sa communion avec la nature qu'il a façonnée… Dans chacune de ces situations, le paysan affirme son aspiration à un monde meilleur où le métier se pratiquerait sans peine et où les récoltes seraient abondantes.

Ce rêve évoque l'un des mythes fondateurs de la conscience occidentale : le mythe du jardin d'Eden, ce lieu de paix, ce paradis perdu à la végétation luxuriante où l'homme n'a qu'à tendre la main pour se nourrir.

I. La littérature, témoin de la révolution agricole

Avant d'aborder, dans la seconde partie de notre thèse, la question du paysage en général, et celle du paysage agricole en particulier, il convient de faire un état des lieux du monde paysan au début du XIXème siècle. La seconde moitié du siècle précédent est en effet riche en événements qui vont bouleverser une organisation figée depuis très longtemps. D'abord une révolution scientifique qui modifie profondément les méthodes culturales ; ensuite une révolution politique qui permet une nouvelle répartition des terres entre tous les paysans. Ces réformes ont des effets perceptibles que nous analyserons.

Mais avant tout, nous allons nous intéresser à une nouveauté d'ordre littéraire : alors que le monde agricole n'était que rarement représenté par les écrivains, il devient, au début du XIXème siècle, un thème à part entière et les paysans des personnages de romans. A partir de l'inventaire que nous allons faire des grands mouvements littéraires du siècle et des auteurs qui ont consacré une partie de leur œuvre au monde rural, nous établirons un corpus de romans qui servira de matière à notre réflexion.

1.1. L'émergence du paysan dans la littérature romanesque du XIXème

En 1855, l'édition posthume du roman de Balzac, *Les Paysans,* est précédée d'une lettre dédicace adressée à Sylvain-Pierre-Bonaventure Gavault, un avoué parisien qui lui a prodigué des conseils juridiques et financiers, dans laquelle l'écrivain justifie son choix thématique, la condition sociale des paysans français au lendemain de la Révolution Française, par le fait qu'il est « urgent de peindre enfin ce paysan » qui est l'une des « principales figures d'un peuple oublié par tant de plumes, à la poursuite de sujets nouveaux.[1] ».

Balzac avait pour projet d'être, comme Jean-Jacques Rousseau sous le parrainage duquel il se place, « l'historien des mœurs de son temps ». Pour sa grande

[1] BALZAC, Honoré de, *Les Paysans,* Paris, Gallimard, Folio, 1975, p. 31.

œuvre qu'est *La Comédie humaine,* il ne pouvait alors ignorer les paysans, qui, au début du XIXème siècle, représentaient presque 80% de la population française. Cette approche de la France rurale sera également, comme l'écrit Balzac, l'occasion pour lui d'« aborder la grande question du paysage en littérature[1] »

1.1.1. Balzac et les Scènes de la vie de campagne

Balzac conçoit le projet d'écrire *Les Paysans* à la fin de l'année 1833, mais ce n'est qu'en 1838, après plusieurs ébauches inabouties (*Le Grand Propriétaire, Qui a terre a guerre),* qu'il se met effectivement à la tâche. Les premiers chapitres paraissent en feuilleton dans *La Presse* en 1844, mais la publication s'arrête rapidement, Balzac peine à en achever l'écriture et les lecteurs sont peu satisfaits des premières pages de ce tableau austère de la paysannerie française.

Durant cette période, Balzac édite trois autres romans : *Le Médecin de campagne* (1833), *Le Lys dans la vallée* (1836) et *Le Curé de village* (1841) qui avec *Les Paysans* constituent l'ensemble des *Scènes de la vie de campagne.* Dans chacun de ces trois livres, la place accordée par Balzac à l'agriculture est marginale (le premier chapitre du *Médecin,* le quatrième du *Curé,* quelques pages dans le *Lys)*, elle ne constitue pas le cœur du récit. Pourtant, même s'il ne s'agit pas du thème principal, la question agricole est abordée, et elle est abordée de façon assez étonnante.

Nous allons examiner comment Balzac parle de l'agriculture en considérant chacun de ses quatre livres, non pas selon l'ordre chronologique de leur parution, mais en fonction de leur genre et de l'importance de la place qu'occupe le thème.

Le Médecin de campagne et *Le Curé de village,* sont généralement considérés par la critique comme des romans utopiques[2].

Le Médecin de campagne[3] relate l'histoire du docteur Benassis, un homme meurtri par les épreuves de la vie, qui se retire dans un canton des Alpes, proche de Grenoble. La vallée de la Grande Chartreuse dans laquelle il s'installe, à l'écart de la

[1] BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, *Historique du procès auquel a donné lieu « Le Lys dans la vallée »,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome IX, 1978, p. 922.
[2] Par exemple, l'article de Françoise Sylvos : « La Poétique de l'utopie dans le « Médecin de campagne », Année Balzacienne 2003, p. 424.
[3] BALZAC, Honoré de, *Le Médecin de campagne,* Paris, Gallimard, Folio, 1974.

civilisation, est sous-développée. Il parvient à devenir maire du village et en quelques années, grâce à l'application de méthodes de développement modernes (économiques, agronomiques, structurelles…) il réussit à rendre la vallée prospère :

> « Par mes conseils, la terre s'y est bien cultivée ; mais il n'y avait aucun errement en agriculture, et les terres y étaient bonnes : il m'a donc été facile d'introduire la culture en cinq assolements, les prairies artificielles et la pomme de terre. Mon système agronomique ne heurtait aucun préjugé. L'on ne s'y servait pas déjà de mauvais coutres, comme en certaines parties de la France, et la houe suffisait au peu de labours qui s'y faisaient. (…) Puis je suis allé des productions qui intéressaient directement ces pauvres gens, à celles qui augmentaient leur bien-être.[1] »

Dans *Le Curé de village*[2], Véronique Graslin, la veuve d'un riche banquier de Limoges, quitte la ville et s'installe à Montégnac, un petit bourg de Corrèze aux terres arides. Elle décide alors de consacrer une partie de sa fortune à la construction d'un barrage sur un torrent, dont la retenue d'eau permettra de fertiliser les terres agricoles et d'enrichir la population.

> « Quand les pluies cessèrent, au mois de juin 1834, on essaya les irrigations dans la partie des prairies ensemencées, dont la jeune verdure ainsi nourrie offrit les qualités supérieures des *marciti* de l'Italie et des prairies suisses. Le système d'arrosement, modelé sur celui des fermes de la Lombardie, mouillait également le terrain, dont la surface était unie comme un tapis. Le nitre des neiges, en dissolution dans ces eaux, contribua sans doute beaucoup à la qualité de l'herbe. L'ingénieur espéra trouver dans les produits quelque analogie avec ceux de la Suisse, pour qui cette substance est, comme on le sait, une source intarissable de richesses.[3]»

Si l'on s'en tient aux seuls passages concernant les questions agricoles, il semble évident que le *Médecin* et le *Curé* sont des utopies. Il est par exemple inimaginable que le docteur Benassis, un médecin sans aucune compétence agronomique, parvienne en quelques années à transformer un coin des Alpes reclus et archaïque en une vallée fertile et prospère. Il en est de même pour Véronique Graslin qui, même si elle fait appel à un ingénieur, valorise en cinq ans la plaine de Montégnac « jugée infertile par vingt générations[4] ».

L'utopie, telle que l'a conçue Thomas More au XVIème siècle, est un genre littéraire qui associe le récit de voyage imaginaire et la représentation d'une société idéale. Les deux romans de Balzac sont plutôt conformes à cette définition simplifiée.

[1] *Ibid.,* p. 106.
[2] BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village,* Paris, Gallimard, Folio, 1975.
[3] *Ibid.,* p. 274.
[4] *Ibid.,* p. 274.

Certes Benassis et Véronique Graslin ne voyagent pas dans des lieux fictifs, mais les projets qu'ils entreprennent ont pour objet l'établissement d'une société idéale.

Dans ces deux romans, le docteur Benassis et Véronique Graslin sont des généreux bienfaiteurs, motivés par des raisons philosophiques, morales, religieuses… et les moyens qu'ils emploient pour parvenir à un monde meilleur sont de différentes natures. La description de la mise en œuvre de la modernisation du mode d'exploitation des terres relève de la précision scientifique. Les courts extraits que nous avons cités en sont l'exemple. Balzac évoque des pratiques culturales modernes, récemment recommandées par les agronomes : « assolements », « irrigations », « prairies ensemencées » ; il utilise un vocabulaire savant : « marciti », « nitre » ; il fait référence à des méthodes utilisées dans des pays étrangers : l'Italie et la Suisse…

Ces très courts passages, parce qu'ils sont précis et documentés, parce qu'ils interviennent en rupture de style avec le reste du récit, ne peuvent être considérés comme des digressions anecdotiques ou des accessoires du décor. Ils témoignent de l'intérêt que porte Balzac à l'agriculture.

Le Lys dans la vallée[1], le troisième roman des *Scènes de la vie de campagne,* est un roman d'inspiration romantique. C'est l'histoire d'un amour impossible entre un jeune homme, Félix de Vandenesse et la comtesse de Mortsauf, une femme plus âgée que lui, mariée, mère de deux enfants et totalement dévouée à sa famille. Le récit qui est fait en son début de scènes de la vie de château, de promenades romantiques dans les décors idylliques de la vallée de l'Indre et de conversations entre deux amants aux désirs inassouvis est soudain interrompu, vers le tiers du roman, par un intermède technique de quelques pages, une sorte de précis d'agronomie, de traité d'économie rurale, dans lequel Félix explique (le récit est à la première personne, Félix en est le narrateur) comment Henriette de Mortsauf remanie le domaine de Clochegourde, dont elle a la charge, pour le mettre en conformité avec les nouveaux modes de partage des terres édictés pendant la Révolution Française :

> « Après dix ans d'efforts, madame de Mortsauf avait changé la culture de ses terres ; elle les avait *mis en quatre*, expression dont on se sert dans le pays pour expliquer les résultats de la nouvelle méthode suivant laquelle les cultivateurs ne sèment de blé que tous les quatre ans, afin de faire rapporter chaque année un produit de la terre. Pour

[1] BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée,* Paris, Gallimard, Folio, 2004.

> vaincre l'obstination des paysans, il avait fallu résilier des baux, partager ses domaines en quatre grandes métairies, et les avoir à moitié, le cheptel particulier à la Touraine et aux pays d'alentour.[1] »

En entreprenant ces travaux, Henriette de Mortsauf, « craignant de mourir la première (…) tâchait de laisser au comte des revenus faciles à percevoir, et à ses enfants des biens qu'aucune impéritie ne pourrait faire péricliter.[2] ». Elle agit en bonne mère de famille soucieuse de l'avenir et du confort de sa famille. La suite du *Lys* nous confirmera le bien-fondé de son action :

> « Comment vont les changements à la Cassine et à la Rhétorière ? (…)
> Au delà de nos espérances (…) Nos efforts ont été couronnés par le plus beau succès. Clochegourde sans les réserves que nous nommons la ferme du château, sans les bois ni le clos, rapporte dix-neuf mille francs, et les plantations nous ont préparé de belles annuités.[3] »

Balzac entre utopie et réalisme

Le réalisme dans l'œuvre de Balzac a longtemps été ignoré. Dans un article qu'elle consacre aux thèses de Pierre Barberis sur « le réalisme balzacien », Nicole Mozet[4] relève que « jusqu'en 1960 environ » les critiques et les historiens ont négligé « le réalisme de Balzac ». Barbéris est l'un des premiers à s'y intéresser. Il considère qu'il n'est pas seulement descriptif, mais également scientifique. Dans *Mythes balzaciens*, il précise que le réalisme est l'équilibre « ouvert entre description et prophétie, équilibre non pas voulu, préfabriqué, mais organique et en marche[5] ».

Pour bien comprendre le sens de la réflexion de Barbéris, il faut rappeler qu'à l'époque même où Balzac écrit *Le Médecin* et *Le Curé* en 1833 et 1841, le philosophe Auguste Comte développe les thèses du Positivisme Scientifique, selon lesquelles seule la connaissance des faits vérifiés par l'expérience peuvent expliquer les phénomènes du monde sensible. Le Positivisme a fortement influencé la pensée occidentale au XIXème siècle. Les projets d'aménagement que proposent Benassis et Véronique Graslin sont

[1] *Ibid.,* p. 141.
[2] *Ibid.,* p. 142.
[3] *Ibid,* p. 191 - 192.
[4] MOZET, Nicole, *Le Réalisme balzacien selon Pierre Barbéris,* in Littérature, n° 22, 1976, pp. 98-117.
[5] BARBERIS, Pierre, *Mythes balzaciens,* Paris, Librairie Armand Colin, Etudes romantiques, 1972, p. 124.

rationnels et leur mise en œuvre, quelle que soit l'idéologie qui les anime, confirme leur bien fondé. Ils sont donc conformes aux préceptes du Positivisme.

Le projet de modernisation de Clochegourde correspond également à la définition que Pierre Barbéris donne du réalisme, c'est à dire un processus « en marche (…) ouvert entre description et prophétie. ». La description précise des mesures agronomiques employées pour améliorer et pérenniser l'exploitation familiale constitue un modèle de société idéale et utopique.

Balzac et le réalisme politique

Quand les trois premiers romans des *Scènes de la vie de campagne* sont les romans de l'aménagement et de la mise en valeur des terres agricoles au début du XIXème siècle, le quatrième, *Les Paysans,* est celui de l'accession à la propriété. Contrairement aux trois titres précédents, l'approche n'est ni technique, ni scientifique, mais politique. C'est la chronique des luttes agraires dans la circonscription de La Ville-aux-Fayes, dans le nord de la Bourgogne, sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. La Révolution Française a libéré les paysans de l'étau oppressant du pouvoir féodal, elle leur permet désormais de devenir propriétaires de leurs terres. Les paysans de Balzac convoitent les terres du domaine des Aigues, que détient le comte de Montcornet. Mais pour acquérir ces terres ils doivent s'endetter auprès des usuriers que sont les bourgeois locaux. Avant la Révolution, ils travaillaient pour le profit du seigneur local, désormais ils le feront pour rembourser leur dette au profit du prêteur : d'une dépendance, l'autre.

Les Paysans est un roman réaliste et les critiques littéraires s'en étonnent. Né à Tours en 1799 mais habitant Paris depuis l'âge de quinze ans, Balzac ne retourne en Touraine que pour des courts séjours durant l'été. Sa connaissance de la France rurale et de la réalité sociale des campagnes est donc limitée. En 1834, date à laquelle il débute la rédaction des *Paysans,* il fréquente plus assidument les salons littéraires qu'il n'arpente les terroirs. Sa connaissance de la Bourgogne est encore plus mystérieuse. Il ne la connaît que pour l'avoir traversée à l'occasion de quelques voyages en Italie et en

Suisse. Thierry Bodin[1], qui s'interroge sur les sources d'inspiration de Balzac, parle d'une « géographie imaginaire ». Inutile de chercher La Ville-aux-Fayes sur une carte. Il estime qu'il a « transporté en Bourgogne des souvenirs d'autres lieux, et a créé un paysage.[2] » Pourtant, malgré son caractère composite et fictionnel, Louis Chevalier considère que *Les Paysans* est pour les historiens un document d'histoire :

> « le plus précieux des documents : plus utile même, pour une description de la première moitié du XIXème siècle, que cette prose administrative calligraphiée et pourléchée dont on est bien obligé, pour d'autres époques, de se contenter…[3] ».

Louis Chevalier trouve chez Balzac des qualités rares de peintre des mœurs paysannes de son temps (que l'on ne retrouve que rarement dans la documentation officielle) et un talent prémonitoire : certaines des situations qu'il décrit seront confirmées par l'Histoire.

Les paysans peu valorisés

Les quatre romans des *Scènes de la vie de campagne* constituent donc un assemblage hétéroclite. Balzac compose ses romans en s'inspirant de courants littéraires différents : le Réalisme ou le Romantisme, et fait appel à des thèses philosophiques : l'Utopie et le Positivisme. C'est à la convergence de ces modes d'expression et de ces courants de pensée que le monde des paysans est évoqué. Balzac était convaincu du sous-développement de la France rurale. Dans la lettre à Gavault, il parle de « mettre en relief les principales figures du peuple oublié[4]» que sont les paysans et effectivement le portrait qu'il en donne n'est pas très valorisant. Dans *Le Médecin* et *Le Curé,* il propose un état des lieux réaliste. Ces deux romans décrivent des paysans arriérés qui continuent à vivre et à travailler sur des modèles archaïques. Pour y remédier, Balzac propose des solutions scientifiques rationnelles, des principes d'aménagement et de valorisation des territoires cultivables (dans *Le Médecin* et *Le Curé* mais également dans *Le Lys)* qui

[1] BODIN, Thierry, *Introduction* in BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, tome IX, p. 20.
[2] *Ibid.* p. 22.
[3] CHEVALIER, Louis, *Préface*, in BALZAC, Honoré de, *Les Paysans*, Paris, Editions Gallimard, Folio classique, 1975, p. 8.
[4] *Op. cit.,* p. 32.

même s'ils produisent des résultats peu crédibles sont conformes aux politiques agricoles menées depuis la Révolution.

Dans l'ensemble des *Scènes de la vie de campagne*, *Les Paysans* occupe une place à part. Cette fois les agriculteurs sont bien entrés dans leur siècle, leur ambition est d'accéder à la propriété individuelle, mais ils apparaissent le plus souvent à comploter à l'auberge du village. Le reste de leur temps, ils s'adonnent à la rapine, au maraudage, au braconnage… Les paysans de La-Ville-aux-Fayes sont alcooliques, violents, incultes, avides, voleurs…

Balzac, avec les *Scènes de la vie de campagne,* n'épuise pas la question agricole et la représentation qu'il donne du monde des paysans est très incomplète. Il ne les présente que rarement dans ce qui devrait constituer le cœur de leur activité : la culture des terres et l'élevage du bétail : une scène de vendanges dans *Le Lys dans la vallée*[1]*,* une scène de fenaison dans *Le Curé de village*[2] ; auxquelles on peut ajouter deux descriptions, qui ne représentent pas l'agriculteur au travail, mais qui sont importantes dans l'économie de la population rurale : le portrait de la veuve qui accueille Genestas dans sa chaumière au premier jour de son voyage en Grande-Chartreuse[3], et une scène de glanage dans *Les Paysans*[4].

Balzac a pourtant le mérite d'être le premier à aborder le sujet et sa lettre d'intention en préface des *Paysans* ne restera pas sans effets. Il ne terminera jamais *Les Paysans*, mais il semble avoir inspiré toute une génération de romanciers. La première d'entre eux est George Sand.

[1] *Op. cit.,* p. 135 et suivantes.
[2] *Op. cit.,* p. 291.
[3] BALZAC, Honoré de, *Le Médecin de campagne, op. cit.,* p. 391 et suivantes.
[4] *Op. cit.,* p. 323 et suivantes.

1.1.2. George Sand et les Romans champêtres.

En 1831, à 27 ans, George Sand, alors qu'elle s'installe à Paris avec Jules Sandeau, cherche à rencontrer des écrivains pour conforter son intention de se consacrer à l'écriture. C'est dans ces circonstances qu'elle rend visite à Balzac. A cette date, Balzac n'a pas écrit les grands romans qui feront sa renommée. Il n'a pas non plus encore commencé la rédaction des quatre *Scènes de la vie de campagne.* Dans *Histoire de ma vie*[1]*,* son autobiographie, elle raconte les soirées qu'ils passent ensemble à parler littérature, chez lui « rue de Cassini, dans un petit entresol très gai, près de l'observatoire » ou chez elle « quai Saint-Michel ». Malgré leur proximité et la sympathie réciproque qu'ils expriment, George Sand affirme ne pas solliciter les conseils de Balzac :

> « Je parlai fort peu de mes projets littéraires à Balzac. Il n'y crut guère, ou ne songea pas à examiner si j'étais capable de quelque chose. Je ne lui demandai pas de conseils, il m'eût dit qu'il les gardait pour lui même ; et cela, autant par ingénuité de modestie que par ingénuité d'égoïsme…[2] »

Elle affirme au contraire écrire selon son inspiration :

> « Je n'avais pas la moindre théorie quand je commençai à écrire, et je ne crois pas en avoir jamais eu quand une envie de roman m'a mis la plume à la main. Cela n'empêche pas que mes instincts m'aient fait, à mon insu, la théorie que je vais établir, que j'ai généralement suivie sans m'en rendre compte, et qui, à l'heure où j'écris, est encore en discussion.[3] »

Rien ne laisse penser, à la lecture d'*Histoire de ma vie*, de la correspondance entre Balzac et Sand et de la correspondance entre Balzac et Mme Hanska (que l'on peut considérer comme un journal intime), que George Sand ait été influencée par Balzac pour écrire les *Romans champêtres.* En 1846, date de parution de *La Mare au Diable,* elle a forcément lu les *Scènes de la vie de campagne* (dans leur correspondance, ils évoquent des échanges de livres[4]), et s'il y a une influence de Balzac, elle est dans le

---

[1] SAND, George, *Histoire de ma vie,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 tomes, 1970 et 1971.
[2] *Ibid.,* tome 2, p. 156.
[3] *Ibid.,* p. 161.
[4] « Nous vous rendons provisoirement *L'Elixir* à condition que vous nous le *reprêterez.* Nous avons commencé hier *la Peau*, et comme il est impossible de la lâcher quand on la tient, nous n'avons pas pu lire les autres brochures. Nous vous remercions de la soirée que vous nous envoyez. » in SAND, George, *Correspondance,* Paris, Classiques Garnier, 1964, tome 1, p. 933 – 934.
Cette lettre est la première de la correspondance entre Balzac et Sand. Elle est datée d'août 1831.

choix partagé d'une même population et d'un même décor : celui des paysans et de leur cadre de vie rural. Mais leur approche du monde agricole est radicalement différente.

L'image des paysans donnée par Balzac est très négative : dans *Les Paysans* ils sont vulgaires et grossiers et leur seule ambition est de devenir propriétaires par tous les moyens (l'exercice de leur profession, malgré quelques scènes, semble accessoire) ; dans *Le Médecin et Le Curé* ils apparaissent comme arriérés et ne doivent leur salut qu'à deux bienfaiteurs qui les initient aux méthodes agronomiques nouvelles.

Les paysans des Romans Champêtres ne sont pas plus évolués que ceux de Balzac, mais jamais ils n'apparaissent comme vulgaires et grossiers. En préambule de *La Mare au Diable,* le premier des romans de la série, George Sand affirme ses intentions :

> « Quand j'ai commencé, par *La Mare au Diable,* une série de romans champêtres, que je me proposais de réunir sous le titre *Veillées du Chanvreur,* je n'ai eu aucun système, aucune prétention révolutionnaire en littérature. (…) Si on me demande ce que j'ai voulu faire, je répondrai que j'ai voulu faire une chose très touchante et très simple (…) Voyez donc la simplicité, vous autres, voyez le ciel et les champs, et les arbres, et les paysans surtout dans ce qu'ils ont de bon et de vrai… [1]»

Elle porte sur eux un regard d'une affectivité sensible.

Les Romans champêtres

George Sand est née à Paris en 1804, mais elle passe son enfance à Nohant, dans le Berry, dans le château familial de sa grand-mère. Devenue adulte, elle partage son temps entre Paris et Nohant. Ce sont les terroirs du Berry qu'elle connaît bien et qu'elle apprécie qui servent de décor aux *Romans champêtres.*

A l'automne 1845 elle écrit, en quatre jours, *La Mare au Diable*, avec l'intention que ce court roman soit le premier d'une série de trois ou quatre volumes qu'elle a l'intention de réunir sous le titre de *Veillées du Chanvreur*[2]. *François le Champi* et *La petite Fadette* sont les deux autres titres de la série[3]. Ces titres s'inscrivent dans la suite

[1] SAND, George, *La Mare au Diable,* Paris, Gallimard, Folio, 1973, p. 29.
[2] Le soir, les hommes et les femmes du village se réunissaient autour de la cheminée de l'un d'entre eux pour la veillée. Le chanvreur était chargé, au cours de ces soirées, de raconter des histoires.
[3] Certains critiques ont ajouté *Les Maîtres sonneurs* à cette série. A noter que ces livres n'ont jamais paru sous le titre commun de *Veillées du Chanvreur.*

de ses premiers écrits *Indiana, Lélia*… Ces romans ont en commun de conter la rencontre et la naissance de l'amour de deux jeunes paysans.

La Mare au Diable retrace l'histoire de l'idylle entre Germain, âgé de vingt-huit ans, veuf et père de trois enfants, et de la petite Marie, une jeune fille de seize ans. Germain assiste son beau-père aux travaux des champs ; Marie est la fille de la Guillette, elles habitent une chaumière très pauvre et elle aide sa mère à entretenir l'enclos. Un voyage qu'ils font ensemble est l'occasion de révéler l'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. A leur retour, ils se déclarent et obtiennent de leur famille l'accord de se marier.

François le Champi raconte le destin de François, un enfant abandonné par ses parents à la naissance, et recueilli et élevé successivement par deux mères adoptives, la Zabelle, une pauvre paysanne, puis Madeleine, la femme d'un meunier. François s'éprend de Madeleine. Le mari de cette dernière s'en aperçoit et chasse le jeune garçon. Quand il revient quelques années plus tard, Madeleine est devenue veuve et plus aucun obstacle ne s'oppose à l'expression de leurs sentiments. L'histoire se termine par le mariage du Champi avec sa mère adoptive.

Dans *La petite Fadette,* Landry, le fils d'un paysan de bonne condition, qui est garçon de ferme chez un voisin, tombe amoureux de Françoise, surnommée La Fadette, une jeune sauvageonne, dont la grand-mère est considérée, dans le village, comme une sorcière. Les parents de Landry sont dans un premier temps opposés à cette liaison. Mais Fadette, malgré sa mauvaise réputation, se révèle être une jeune fille sensible et intelligente. La découverte de la fortune que possédait sa grand-mère finit alors de convaincre les parents Barbeau qui acceptent le mariage des deux adolescents.

Les histoires d'amour, qui constituent le fil du récit de ces trois romans de George Sand, sont promises à une issue improbable. Elles mettent en relation un homme et une femme que rien ne destinait à s'unir : un homme de vingt-huit ans père de trois enfants et une adolescente mineure de seize ans ; un jeune homme et sa mère adoptive ; un fils de paysan aisé et une jeune vagabonde. Pourtant, malgré l'ordre moral et la pression sociale, chacune de ces histoires trouve un dénouement heureux : le mariage. Ce ne sont pas des histoires simples, mais des histoires heureuses.

Ces caractéristiques permettent à Paul Vernois d'inscrire les *Romans Champêtres* de George Sand dans la continuité de la littérature pastorale du XVIIIème siècle. Dans sa thèse, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz*[1], il écrit :

> « (…) le roman rustique de 1845 à 1870 avec G. Sand et F. Fabre reste étrangement fidèle à l'idéal florianesque. Le genre prend pour cadre le village, pour sujet une idylle d'adolescents et célèbre tantôt modestement, tantôt sur le mode majeur le charme du pays natal et les douceurs d'un terroir, qu'il s'agisse du Berry ou des hautes solitudes de l'Escandorgue. Les personnages de premier plan enfin cultivent en leur âme un idéal de vertueuse pureté tout semblable à celui de Némorin ou de son rival, soucieux d'un devoir élevé et résolus à ne point violenter le cœur de l'aimée. »

L'idéal florianesque qu'évoque Paul Vernois est celui de Jean-Pierre Claris de Florian, un écrivain du XVIIIème surtout reconnu pour ses fables. Il a écrit également plusieurs pastorales dont *Estelle et Némorin*[2] qui est précédée d'une préface intitulée : *Essai sur la Pastorale.* Paul Vernois s'inspire de cette préface pour définir le genre pastoral.

La Pastorale.

Le roman pastoral est un genre littéraire qui a connu une grande popularité au XVIIème siècle. Il représente des jeunes bergers et bergères adolescents raffinés, cultivés et oisifs, qui, dans un décor champêtre et bucolique, devisent légèrement des questions de l'amour. Ce genre s'inspire de la littérature antique (Théocrite, Virgile…). *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé est le titre le plus remarquable de cette période. La tradition pastorale s'épuise progressivement au XVIIIème siècle, mais son influence continue néanmoins à inspirer les écrivains du XIXème siècle.

La Mare au Diable, François le Champi et *La Petite Fadette* respectent globalement les critères qui définissent le genre pastoral. Dans chacun de ces trois romans, l'idylle constitue le cœur du récit et concerne au moins un adolescent : la petite Marie, François le champi, Landry et la petite Fadette. Tous sont beaux, gentils, respectueux de l'être aimé et vivent leurs sentiments dans un décor champêtre.

Le regard que porte George Sand sur le monde rural est bienveillant. Les premiers chapitres de *La Mare au Diable* sont à cet égard édifiants. L'incipit du roman

[1] VERNOIS, Paul, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz, ses tendances et son évolution (1860-1925)*, Paris, Librairie Nizet, 1962, p.25.
[2] FLORIAN, Jean Pierre Claris de, *Estelle et Némorin,* Paris, 1811.

est consacré à la description d'une gravure de Holbein, intitulée *Simulachres de la mort,* représentant un laboureur :

> « Le paysan est vieux, trapu, couvert de haillons. L'attelage de quatre chevaux qu'il pousse en avant est maigre, exténué ; le soc s'enfonce dans un fonds raboteux et rebelle. Un seul être est allègre et ingambe dans cette scène de *sueur et usaige.* C'est un personnage fantastique, un squelette armé d'un fouet, qui court dans le sillon à côté des chevaux effrayés et les frappe, servant ainsi de valet de charrue au vieux laboureur.[1] »

A cette vision pessimiste d'un monde hanté par la mort et qu'elle récuse, George Sand oppose un regard antinomique. Elle assigne à l'art une mission « de sentiment et d'amour » et décrit une scène de labour dont elle est témoin :

> « A l'autre extrémité de la plaine labourable, un jeune homme de bonne mine conduisait un attelage magnifique : quatre paires de jeunes animaux à robe sombre mêlée de noir fauve à reflets de feu, avec ces têtes courtes et frisées qui sentent encore le taureau sauvage (…) Un enfant de six à sept ans, beau comme un ange, et les épaules couvertes, sur sa blouse, d'une peau d'agneau qui le faisait ressembler au petit saint Jean-Baptiste de la Renaissance, marchait dans le sillon parallèle à la charrue et piquait le flanc des bœufs avec une gaule longue et légère, armée d'un aiguillon peu acéré. [2]»

Faisant référence aux *Géorgiques* de Virgile, elle parle d'un « couple si beau, l'homme et l'enfant, (qui accomplissent) dans des conditions si poétiques, et avec tant de grâce unie à la force un travail plein de grandeur et solennité (…)[3] ». Le laboureur et l'enfant sont donc beaux, leurs vêtements ne sont pas des haillons et ils labourent sans efforts apparents (l'attelage de bœufs qu'ils mènent est docile aux ordres et efficace à creuser le sillon) par un bel après-midi d'automne ensoleillé. Toutes ces caractéristiques sont proches de celles de la Pastorale. La description par George Sand du chantier de labour évoque d'ailleurs l'incipit de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé :

> « Auprès de l'ancienne ville de Lyon, du côté du soleil couchant, il y a un pays nommé Forez, qui, en sa petitesse, contient ce qui est de plus rare au reste des Gaules, car, étant divisé en plaines et en montagnes, les unes et les autres sont si fertiles, et situées en un air si tempéré que la terre y est capable de tout ce que peut désirer le laboureur.[4] »

Même si le personnage du paysan au travail n'apparaît pas dans *L'Astrée* (mais dans les Pastorales les personnages ne travaillent jamais, ils devisent seulement sur le thème de l'amour) les deux extraits cités ont en commun que la terre est fertile et le travail du laboureur facile.

---

[1] SAND, George, *La Mare au Diable, op. cit.,* p. 31.
[2] *Ibid., p.* 42-43.
[3] *Ibid.*, p. 46-47.
[4] URFE, Honoré de, *L'Astrée,* Paris, Gallimard, Folio Classique, 1984, p.35.

George Sand analyse elle-même, dans le deuxième chapitre de *La Mare au Diable*, les différences entre les deux tableaux qu'elle observe :

> « Il se trouvait donc que j'avais sous les yeux un tableau qui contrastait avec celui l'Holbein, quoique ce fût une scène pareille. Au lieu d'un triste vieillard, un homme jeune et dispos ; au lieu d'un attelage de chevaux efflanqués et harassés, un double quadrige de bœufs robustes et ardents ; au lieu de la mort, un bel enfant ; au lieu d'une image de désespoir et d'une idée de destruction, un spectacle d'énergie et une pensée de bonheur.[1] »

Cette représentation idéalisée du milieu agricole, cette relation empathique qu'elle a avec les paysans, George Sand en trouve peut-être l'inspiration dans son enfance. Dans *Histoire de ma vie*, elle raconte les souvenirs émerveillés des étés à Nohant quand elle participait aux travaux des champs du domaine de Nohant :

> « Chaque saison amenait ses plaisirs. Dans le temps des foins, quelle joie que de se rouler sur le sommet du charroi ou sur les miloches ! Toutes mes amies, tous mes petits camarades rustiques venaient glaner derrière les ouvriers dans nos prairies, et j'allais rapidement faire l'ouvrage de chacun d'eux, c'est à dire que, prenant leurs râteaux, j'entamais dans nos récoltes, et qu'en un tour de main je leur en donnais à chacun autant qu'il en pouvait emporter. [2]»

Dans la notice qui précède *Le Compagnon du Tour de France,* George Sand rapporte une conversation qu'elle a eue avec Balzac au cours d'une de leurs rencontres. A Balzac qui lui reprochait son manque de réalisme elle répond :

> « Depuis quand le roman est-il forcément la peinture de ce qui est, la dure et froide réalité des hommes et des choses contemporaines ? (…) … je voudrais faire *l'églogue humaine, le poème, le roman humain.* En somme, vous voulez et savez peindre l'homme tel qu'il est sous vos yeux, soit ! Moi, je me sens porté à le peindre tel que je souhaite qu'il soit, tel que je crois qu'il doit être.[3] ».

Les deux tableaux qu'elle décrit, ses souvenirs d'enfance et la scène de labour dont elle est témoin, relèvent à l'évidence d'un regard idéalisé, celui d'une enfant innocente de la réalité sociale et politique des paysans et celui d'une jeune adulte qui aimerait prolonger le monde enchanté de son enfance. Ces deux descriptions champêtres donnent raison à Balzac pour leur manque de réalisme.

---

[1] *Op. cit.,* p. 46.
[2] SAND, George, *Histoire de ma vie,* Paris, Garnier Flammarion, 2001, tome I, p. 460.
[3] *Notice* in SAND, George, *Le Compagnon du Tour de France,* Paris, Jean-Claude Muet Editeur, 1979, p. 12.

Le réalisme des Romans Champêtres

La parenté avec la littérature pastorale est réelle, mais pour deux raisons que nous allons détailler, les *Romans Champêtres* sont bien plus que les idylles produites par les écrivains des siècles précédents. La première est que les personnages de George Sand sont d'authentiques paysans ; la seconde qu'ils évoluent, malgré la lecture que nous venons de faire, dans un décor réaliste.

Les personnages de George Sand ne sont pas, comme dans la Pastorale, des bergers d'opérette, mais des paysans, ancrés dans leur terroir et acteurs de l'exploitation agricole. Ils mènent la vie de tous les paysans de leur époque : le travail des champs, le soin du bétail, l'entretien de l'enclos… pour assurer la subsistance de la famille dont la vie sociale se limite au village et à son proche environnement. Germain assiste son beau-père aux travaux de la terre, la petite Marie garde les trois moutons de sa mère la Guillette sur les terrains communaux ; Landry est placé par son père, dès après sa communion, dans un domaine voisin pour conduire l'attelage de bœufs. Tous ces personnages ont comme dans les pastorales des qualités d'excellence, mais ils ne sont pas présentés dans un décor fictif idéal mais dans leur cadre de vie familial et professionnel. La Guillette, par exemple, habite :

> « (…) une chaumière fort pauvre à deux portées de fusil de la ferme. Mais c'était une femme d'ordre et de volonté. Sa pauvre maison était propre et bien tenue, et ses vêtements rapiécés avec soin annonçaient le respect de soi-même au milieu de la détresse.[1] »

Egalement Landry, quand son père le place chez le père Caillaud et que ce dernier lui confie la responsabilité de la paire de bœufs pour le labourage des champs :

> « Il le mena ensuite avec lui pour lier les bœufs, et il lui fit connaître la manière dont il s'y prenait. De fait, Landry n'était pas novice dans cette besogne-là ; car son père avait une jolie paire de bœufs, qu'il avait souvent ajustés et conduits à merveille. Aussitôt que l'enfant vit les grands bœufs du père Caillaud, qui étaient les mieux tenus, le mieux nourris et les plus forts de race de tout le pays, il se senti chatouillé dans son orgueil d'avoir une si belle aumaille au bout de son aiguillon. [2]»

[1] SAND, George, *La Mare au Diable*, op. cit., p. 62.
[2] SAND, George, *La petite Fadette*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2004, p. 56.

George Sand propose aussi toute une palette de personnages secondaires, qui n'apparaissent pas dans les idylles pastorales, et qui ne sont pas parés des mêmes qualités humaines que les personnages principaux. Par exemple dans *La Mare au Diable*, le père Léonard qui met en concurrence les prétendants de sa fille ; ou encore le fermier des Ormeaux qui entreprend la petite Marie avec beaucoup de vulgarité puis tente d'acheter son silence.

Cette présentation réaliste du monde paysan dans les *Romans Champêtres* peut paraître contradictoire avec la contre-description que fait George Sand de la composition de Holbein. D'une part la vision idéalisée, de l'autre le regard conforme à la réalité sociale et professionnelle d'une même catégorie de la population. Le contraste entre ces deux approches est d'autant plus frappant que les commentaires concernant la gravure de Holbein introduisent *La Mare au Diable*, dans deux chapitres qui précèdent le récit de l'histoire d'amour entre Germain et Marie. Le premier chapitre, notamment, a pour titre : « L'auteur au lecteur » et s'apparente à une préface, un avant-propos ou à un avertissement.

Dans l'avant-propos de *François le Champi*, qui se présente sous la forme d'un dialogue avec François Rollinat[1], elle détaille sa pensée. A l'occasion d'une promenade nocturne dans la campagne berrichonne, les deux amis communient en silence avec la nature qui les environne :

> « (…) nous marchions avec une certaine précaution, et un recueillement instinctif nous rendait muets et comme attentifs à la beauté adoucie de la nature, à l'harmonie enchanteresse de ses derniers accords, qui s'éteignaient dans un *pianissimo* insaisissable. L'automne est un *andante* mélancolique et gracieux qui prépare admirablement le solennel *adagio* de l'hiver. »

George Sand justifie ces instants d'extase partagée en invoquant les notions de « *vie factice »* et de « *vie primitive »*. La vie factice est, selon elle, celle des intellectuels, des artistes… qui privilégient la connaissance à la sensation. La vie primitive est celle de ceux qui mènent une vie simple, en harmonie immanente avec les éléments, sans souci de chercher à exprimer ce qu'ils ressentent. Sand compare cet état à celui du spectateur

[1] François Rollinat est un ami de George Sand né dans le Berry. Il était avocat républicain et fut représentant du peuple en 1848 et 1849.

d'un concert, et file la métaphore musicale. Cette vie est proche de celle que mènent les paysans que l'on retrouve dans les *Romans Champêtres* qui, par l'exercice de leur métier et leur mode de vie, sont quotidiennement au contact de la nature.

Dans des registres et des styles différents, Balzac et George Sand écrivent chacun, presque simultanément (entre 1830 et 1850), deux cycles de romans consacrés au monde rural : les *Scènes de la vie de campagne* pour l'un et les *Romans champêtres* pour l'autre. Leurs regards semblent être éloignés, ils présentent pourtant plusieurs similitudes, celle notamment de balancer entre réalisme et idéalisme.

Le portrait des paysans de Balzac est d'un réalisme sans concession. Son paysan est arriéré (souvent), vulgaire et grossier (parfois) et il propose pour remédier à cet état des modèles utopiques. L'utopie de Balzac est une idéologie qui s'applique aux moyens scientifiques modernes à mettre en œuvre pour améliorer la condition des paysans. C'est un idéalisme prospectif.

Les paysans de George Sand sont également décrits avec réalisme, ils représentent aussi une agriculture d'hier, mais contrairement à Balzac, le regard qui leur est porté est empathique. L'idéalisme de George Sand ne cherche pas à améliorer les méthodes de travail, c'est un idéalisme nostalgique qui concerne les vertus morales des personnages. Le salut du paysan de George Sand passe par son épanouissement personnel.

1.1.3. Le roman rustique, une source abondante

Balzac et Sand sont les deux premiers écrivains, au début du XIXème siècle, à introduire la ruralité dans le roman. A leur suite, une littérature régionaliste très abondante voit le jour. A partir de 1849, date de la publication de *La Petite Fadette,* le nombre de romans consacrés à la vie champêtre qui paraissent est impressionnant. Dans la bibliographie établie en annexe de son livre *Le roman rustique de George Sand à*

Ramuz[1]*,* Paul Vernois recense plusieurs centaines de romans rustiques principaux et secondaires. Et sa liste n'est pas exhaustive, tant les publications sont nombreuses dans la seconde moitié du XIXème siècle.

L'émergence du roman rustique

Le XIXème siècle littéraire est le siècle du roman qui occupe la première place des genres littéraires. Quel que soit le courant auquel ils appartiennent, Romantisme, Réalisme, Symbolisme…, des écrivains majeurs : Balzac et Sand, mais aussi Hugo, Stendhal, Flaubert, Zola… produisent des œuvres majeures qui marqueront l'histoire du genre : *Le Lys dans la vallée* et *La Mare au Diable* mais aussi *Les Misérables, Le Rouge et le Noir, Madame Bovary, Germinal*... Par la variété des thèmes qu'ils abordent, la profondeur des caractères qu'ils étudient et la qualité de leur écriture, tous ces romanciers, comme le remarque Paul Vernois, relèvent de « l'universel ».

L'autre caractéristique du roman, et de l'ensemble de la littérature du XIXème siècle, est qu'elle se fait à Paris, entre écrivains qui se connaissent, se rencontrent (Balzac et Sand, nous l'avons vu, mais beaucoup d'autres également), se réunissent dans les salons littéraires (le Cénacle de Charles Nodier à la Bibliothèque de l'Arsenal, les Soirées de Médan dans la maison d'Emile Zola…).

Dans ce contexte d'excellence circonscrit à un petit cercle parisien, l'émergence à partir de 1850 d'une littérature populaire régionale est mal considérée par les critiques. A cette date, toutes les classes de la société sont représentées dans la littérature. Mais la classe rurale est vue de Paris, or, comme le remarque Rudolf Zellweger dans *Les Débuts du roman rustique,* le livre qu'il consacre à l'origine du genre en Europe : « Pour bien parler de la vie aux champs, il faut vivre ou avoir vécu au village, être familiarisé avec les mœurs et les coutumes de la chaumière[2] ». George Sand, bien que née à Paris, a passé son enfance dans le Berry et, malgré des origines en partie aristocratiques, a participé, enfant, aux travaux agricoles sur le domaine de Nohant, comme elle le révèle dans son autobiographie. Rudolf Zellweger lui attribue le mérite d'être à l'origine de l'émergence du roman rustique : « En France, (la naissance

[1] *Op. cit.* p. 443 à 450.
[2] ZELLWEGER, Rudolf, *Les Débuts du roman rustique, Suisse, Allemagne, France, 1836-1856,* Paris, Librairie Droz, 1941, p. 17.

du roman rustique) est le produit du génie de George Sand qui combine vers 1835 deux tendances qui lui sont chères : le socialisme et l'amour des champs.[1] »

Quand Thierry Bodin écrit, à propos de la documentation préalable à la rédaction des *Paysans,* que Balzac a « transporté en Bourgogne des souvenirs d'autres lieux », il corrobore l'idée de Rudolf Zellweger qui affirme que pour écrire un roman champêtre il est nécessaire d'avoir une bonne connaissance du milieu rural.

L'évolution du roman rustique (1)

Paul Vernois, dans son inventaire méticuleux, différencie, concernant l'évolution du roman rustique dans la seconde moitié du XIXème siècle, deux périodes distinctes : la première de 1860 à 1890 qu'il intitule « prédominance de l'école occitane » et la seconde de 1891 à 1907, « prédominance de l'école sociale rustique ».

Face à l'abondance de publications, pour chacune de ces périodes, nous avons choisi deux romans de deux auteurs parmi les plus représentatifs. La qualité littéraire de leur œuvre est reconnue par la critique qui les cite fréquemment.

Le Chevrier de Ferdinand Fabre (1867)[2] et *Le Bouscassié* de Léon Cladel (1869)[3] appartiennent tous les deux à la tradition occitane. Ils ont la particularité d'avoir pour personnages principaux deux travailleurs journaliers qui louent leurs services dans les fermes de la région, ce qui permet d'avoir un regard qui n'est pas retreint à une seule exploitation agricole. Ces deux romans s'inscrivent dans le prolongement de la Pastorale et des romans de George Sand.

Eran, le chevrier du roman de Fabre, est un travailleur journalier. Il est amoureux de Félice, une hospitalière[4], recueillie par les Agathon, propriétaires de la métairie de Mirande. Mais Félice préfère Frédéry, le fils des Agathon, malgré sa réputation de coureur de jupons. Eran quitte la Mirande plusieurs mois et revient quand Frédéry est appelé à l'armée pour partir combattre en Algérie. Mais Félice est enceinte,

[1] Op. cit. p.42
[2] FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier,* Paris, Librairie Plon, 1924.
[3] CLADEL, Léon, *Le Bouscassié,* La Rochelle, La Découvrance Editions, 2007.
[4] Un hospitalier est un enfant abandonné par sa mère à la naissance, recueilli dans un hospice religieux et confié ensuite à une famille d'accueil. Félice et François le Champi sont tous deux des hospitaliers.

elle accouche d'un fils, Frédy. L'annonce de la mort de Frédéry convainc Félice, pour garantir l'avenir de son fils, d'épouser Eran. Elle se suicide le jour de son mariage.

Inot, le bouscassié de Léon Cladel, est lui aussi un enfant abandonné. Il n'est pas recueilli dans un hospice, mais, comme Eran, propose ses services pour des travaux agricoles saisonniers. Inot est amoureux de Janille, la fille de Rouma, un passeur sur le Tarn, pour lequel il travaille à Sainte-Livrade dans le Quercy. A la mort de Rouma, Inot est chassé par la mère de Janille qui aspire pour sa fille un mariage plus valorisant que celui qu'elle pourrait faire avec un bouscassié, malgré toutes ses qualités de courage et de bravoure. Malgré l'éloignement forcé, Inot et Janille ne pensent qu'à se retrouver. Face à la détermination des jeunes amants, la mère de Janille finit par céder et accepte le mariage de sa fille.

Comme le montrent ces deux courts résumés, le fil principal du récit dans ces deux romans est une idylle amoureuse entre deux adolescents, Eran et Félice, Inot et Janille, idylle dont la conclusion semble incertaine en raison des obstacles qui se dressent devant les deux prétendants. A cet état de l'analyse, le parallèle entre les *Romans Champêtres* de George Sand et ces deux romans est parfait. Pourtant, pour deux raisons, *Le Chevrier* et *Le Bouscassié* marquent une évolution majeure.

La première est que, contrairement aux personnages des romans de George Sand qui évoluent dans le cercle familial et n'en sortent guère, les personnages de Ferdinand Fabre et de Léon Cladel s'inscrivent clairement dans le siècle. La part accordée à certains faits de société, conséquences des grands choix politiques initiés depuis la fin du XVIIIème siècle, occupe une place importante dans le récit.

Dans *Le Chevrier*, l'usure et la conscription jouent un rôle qui influe directement sur le dénouement du roman. C'est parce qu'Eran parvient à convaincre Malgrison, l'usurier qui étrangle financièrement la famille Agathon, de ne pas prêter d'argent à Frédéry pour le libérer de son départ à l'armée, qu'il parvient finalement à épouser Félice.

La conscription joue également un rôle dans *Le Bouscassié*. Pour échapper à un départ pour sept années dans l'armée qui combat en Afrique, Inot s'automutile. Son

sacrifice corporel rend son mariage avec Janille possible. D'autres descriptions, d'autres scènes, même si elles n'influent pas directement le déroulement de l'intrigue illustrent l'histoire du XIXème siècle, comme le récit par Andoche Kardaillac de ses souvenirs de guerre[1] :

> « On le nommait l'*Ancien* ! Il avait vu Jemmapes et Fleurus. Il avait été blessé presque mortellement à Waterloo. Il était avec ceux qu'on appela les brigands de la Loire. Les jeunes du village s'escrimaient à le faire *babiller* le soir, à la veillée. Il leur racontait tout ce qu'il avait vu jadis, et certes, il avait vu beaucoup.[2] »

Suivent, sur plusieurs pages, les récits croisés, avec d'autres vétérans comme Jean Lestouq ou Pierre Quogoreux, de leurs campagnes militaires ; également des tableaux d'histoire locale, comme la Foire des chiens qui est une manifestation fameuse qui rassemble chaque année une foule importante venue « de tous les points du Midi : du Gévaudan, du Roussillon et de l'Auvergne, de la Gironde et des Cévennes, de la Provence et de la Gascogne… »[3] ; et d'autres encore, comme les fêtes qui accompagnent le départ des conscrits, qui relèvent plutôt du folklore…

La seconde raison qui distingue les *Romans champêtres* de George Sand des deux *Romans rustiques* que nous avons choisis, est que, même si tous se terminent par un mariage, chez Fabre et Cladel cet épilogue n'est pas forcément heureux.

Dans les romans de George Sand, l'obstacle au mariage tient à deux critères : la différence d'âge (seuls Landry et Fadette ont le même âge) et/ou la différence de classe sociale. Pour conclure leur union, les amants doivent surtout vaincre les résistances de leurs familles.

Dans *Le Chevrier* et *Le Bouscassié,* le chemin emprunté pour parvenir au mariage est très différent. Pour convaincre Félice de l'épouser, Eran intrigue avec l'usurier pour éloigner Frédéry, le préféré de la jeune femme ; pour échapper au service militaire obligatoire qui l'éloignerait de Janille, Inot se sectionne un doigt de la main avec sa hache, ce qui lui vaut d'être emprisonné. Nous sommes alors loin des

---

[1] Les soirées d'hiver, les paysans organisaient des veillées autour d'une cheminée. Les vétérans des campagnes napoléoniennes venaient volontiers raconter leurs souvenirs. On retrouve des scènes identiques dans *Le Médecin de campagne* de Balzac : Goguelat, dans la grange de Benassis évoque les campagnes d'Afrique du Nord et de Russie, *op. cit.,* p. 220 et suivantes ; dans *La Terre* de Zola, lors d'une veillée chez les Fouan, les anciens rappellent leur passé militaire, *op. cit.,* p. 93 et suivantes.

[2] *Op. cit.* p. 39.

[3] *Op. cit*. p. 104.

sentiments éthérés, de la rigueur morale et de l'excellence des mœurs de Germain et de la petite Marie dans *La Mare au Diable*.

De la pastorale aux romans rustiques, l'évolution est probante. Et cette évolution ne se restreint pas au seul comportement des personnages. Elle concerne aussi les décors dans lesquels ils évoluent.

L'Astrée d'Honoré d'Urfé a pour cadre un lieu géographiquement très précisément situé : le Forez, une région du Massif-Central, proche de Lyon, dont la terre n'est pas la plus fertile de France, ni le climat le plus clément. La description qu'en fait d'Urfé est fortement idéalisée. Il constitue une sorte de décor de théâtre, un fond de scène devant lequel les jeunes bergers conversent des questions de l'amour.

Dans les *Romans Champêtres*, la question de l'amour est toujours centrale, mais cette fois le paysage, même s'il n'est encore, ou presque, qu'un décor, est très réaliste. George Sand décrit fidèlement la région du Berry, proche de Nohant où elle a passé son enfance.

Les paysages dans les romans de Fabre et de Cladel, s'ils s'inscrivent dans la continuité de la pastorale et des *Romans Champêtres*, marquent une évolution manifeste. Dans l'introduction du *Chevrier* édité en 1924, Ferdinand Duviard écrit :

> « *Le Chevrier* parut au *Figaro*, l'été de 1866. Dans une préface publiée le 24 juin, Ferdinand Fabre en explique l'inspiration. Il a relu l'année précédente *Daphnis et Chloé*, puis a fait un voyage aux Cévennes natales, et grimpé jusqu'en les causses désertiques. Sa mémoire, aussitôt après, fondait ensemble les tendresses de Longus et les âpretés du Larzac ; et, rentrant à Paris à l'automne, il écrivait, dit-il, tout le long de l'aune, un conte qui s'imposait à lui.[1] »

Aux « tendresses de Longus »[2] , Fabre, mais aussi Cladel et les autres auteurs de romans rustiques, ajoutent les réalités de la vie quotidienne des paysans des différentes régions françaises. Et le rapport entre la part du dialogue amoureux et celle de la description des paysages s'inverse. Les *Romans Champêtres* de George Sand, même si l'environnement agricole dans lesquels l'intrigue se déroule a gagné en réalisme par rapport aux Pastorales, restent centrés sur l'idylle amoureuse. Dans *Le Chevrier* et *Le Bouscassié*, le paysage n'est plus un décor mais un lieu de vie. Et pour un jeune (homme ou femme)

[1] *Introduction*, in FABRE Ferdinand, *Le Chevrier*, op. cit., p. 10.
[2] Longus est un écrivain grec du IIème ou IIIème siècle après J.C. à qui on attribue l'écriture de *Daphnis et Chloé*

vivant au XIXème siècle dans une zone rurale, le lieu de vie est aussi un lieu de travail. Tout le long du *Chevrier* par exemple, nous voyons Eran labourer, participer à la moisson, mener le troupeau de chèvres sur les plateaux du Larzac… Chacun de ces chantiers agricoles est précisément décrit et la place accordée aux paysages agrestes est importante.

Il y a par ailleurs dans les *Romans Rustiques* un amour du pays, un amour du terroir, un amour de la terre nourricière qu'on ne trouve pas chez George Sand (excepté les deux premiers chapitres de la *Mare au Diable*, mais qui constituent une sorte d'introduction préalable au récit proprement dit, les descriptions de paysages agricoles sont rares dans l'œuvre de George Sand alors que les dialogues amoureux occupent une place importante). Les descriptions de paysages sont nombreuses, sur plusieurs pages, elles mettent en valeur la beauté des sites, quelle qu'en soit la rudesse, quelle que soit la saison :

> « Vrai que la terre de Sauve-Plaine, de soi, était plus belle et plus plaisante que pas une aux environs de Mirande. Enfouie en une combe profonde et par ainsi abrité des vents toujours en guerre aux montagnes, pommiers n' manquaient, ni amandiers, ni figuiers, ni autres arbres de bon rapport et de joyeuse venue. Le ruisseau des Fontinettes, endigué à l'effet d'aller tourner la roue du moulin, au Mas-Bernat, passait par là et, les pluies ou les neiges venant à grossir les eaux, elles débordaient le long des pentes. L'herbe poussait drue parmi les rigoles humides, et moi, quand d'aventure le dégoût me prenait des pâtures lointaines ou que les provisions d'hiver tiraient sur la fin, j'étais coutumier de conduire mes bêtes se rafraîchir la dent en cet endroit peu distant de la métairie. Après nos granges encombrées de luzerne, de trèfle, d'esparcette, de ramures sèches de frêne et de bouleau, Sauve-Plaine était comme une seconde réserve à la *cabrade.*[1] »

De la Pastorale aux « romans rustiques de l'école occitane », la place et le rôle du paysage agricole dans le roman évolue du statut de simple décor artificiel à celui de décor réaliste et enfin il devient un lieu de vie et de travail essentiel dans le cours du récit.

L'évolution du roman rustique (2)

La seconde période définie par Paul Vernois : « La prédominance de l'école sociale rustique »[2] se déroule de 1891 à 1907. Comme pour la période précédente, nous avons choisi deux romans pour analyser les évolutions nouvelles du genre rustique : *La*

[1] FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, Op. cit.* p. 45-46.
[2] VERNOIS, Paul, *Le Roman Rustique de George Sand à Ramuz, Op. cit,* p. 445.

Terre qui meurt de René Bazin (1899)[1] et *Jacquou le Croquant* d'Eugène Le Roy (1899)[2]. Ces deux romans montrent comment les paysans réagissent et s'adaptent aux nouvelles conditions d'exploitation des terres.

Toussaint Lumineau, le métayer du Marquis de la Fromentière, veuf et père de cinq enfants, gagne difficilement de quoi faire vivre sa famille et attend de ses enfants qu'ils l'assistent aux travaux des champs. Mais Mathurin, l'aîné, est infirme à la suite d'un accident qui le rend inapte au travail ; François et Eléonore quittent la campagne pour la ville, l'un pour travailler aux chemins de fer qui se développent alors, l'autre pour être serveuse dans un bar ; quant à André, à qui le service aux armées a donné le goût des voyages, il part s'installer dans un pays lointain. Face à cette situation, Toussaint Lumineau doit se résoudre à accepter le mariage de Rousille, sa fille cadette, avec Jean Nesmy, l'un de ses anciens valets, qu'il avait pourtant chassé brutalement quelques mois plus tôt. Tel est le résumé du roman de René Bazin.

Dans *Jacquou le Croquant* d'Eugène Le Roy, Martissou et sa femme, de modestes métayers, meurent l'un après l'autre des conséquences des sévices qu'ils subissent de la part du Marquis de Nansac dont ils cultivent les terres. Jacquou, leur fils âgé d'une dizaine d'années, a promis solennellement à sa mère « vengeance contre les Nansac »[3]. Cette idée de vengeance ne le quittera plus, et devenu adulte il parvient à convaincre les habitants des villages voisins du château de l'Herm, eux aussi persécutés par le Marquis de Nansac, de l'accompagner dans une expédition punitive : ils mettent le feu au château. Une fois sa promesse accomplie, Jacquou reprend la vie ordinaire des paysans de son siècle. Il aspire à épouser Lina pour qui il éprouve des sentiments profonds, mais, après la mort de celle-ci, il se résout à se marier par raison avec Bertille, une fille qu'il n'aime pas. Il mènera désormais la vie simple d'un charbonnier dans la forêt. Ils auront treize enfants.

[1] BAZIN, René, *La Terre qui meurt,* Paris, Calmann-Lévy, 1925.
[2] LE ROY, Eugène, *Jacquou le Croquant,* Paris, Le Livre de Poche, 1974.
[3] *Ibid,* p. 152.

Si l'on se réfère au modèle que constituent les Pastorales, dans ces deux romans de la seconde époque rustique, l'idylle amoureuse entre les adolescents perd encore de l'importance dans le déroulement du récit.

Dans *La Terre qui meurt* elle est encore décisive, puisque c'est le mariage de Roussille et de Jean Nesmy qui permet à Toussaint Lumineau de sauver La Fromentière dont l'exploitation était menacée par l'exode de ses enfants vers la ville ou d'autre destination exotique. Mais cette autorisation donnée à sa fille de se marier, il la donne à contre cœur et en dernier recours. Par contre dans *Jacquou le Croquant,* le mariage de Jacquou et Bertille (on ne peut plus parler d'idylle puisqu'il s'agit d'un mariage de raison) est anecdotique et n'a aucune incidence sur le thème principal du roman.

Dans les romans de Ferdinand Fabre et de Léon Cladel, les faits de société font leur apparition, mais dans un second rôle. Ils sont utilisés par les personnages principaux pour parvenir au but qu'ils visent : le mariage avec leur bien-aimée (Inot se coupe le doigt pour échapper à l'armée ; Eran complote avec l'usurier pour éloigner son rival). Chez René Bazin et Eugène Le Roy, le rapport s'inverse et le mariage devient un accessoire au service des évolutions sociétales (Toussaint Lumineau l'utilise pour remédier à la démission de ses enfants), ou simplement une péripétie romanesque sans influence sur le sujet du roman (la vengeance d'un jeune orphelin contre l'homme qui a fait mourir ses parents).

1.1.4. *La Terre* d'Emile Zola.

Dans cette vague de littérature rustique, ouverte par George Sand, qui se développe dans la seconde moitié du XIXème siècle et dont nous venons d'analyser quatre exemples, un roman se détache autant par la notoriété de son auteur que par l'étendue des thèmes qu'il aborde sur la question agricole : *La Terre* d'Emile Zola.

Ce roman est édité en 1887, ce qui oblige Paul Vernois, pour respecter sa classification, à le classer dans la catégorie des romans sous l'influence de l'école occitane. Pourtant, à sa lecture, *La Terre,* bien qu'écrit plus de dix ans avant *La Terre*

qui meurt et *Jacquou le Croquant,* s'apparente clairement au courant du réalisme rustique.

Emile Zola est né à Paris en 1840. Il n'est ni fils ni petit-fils de paysans (son père était ingénieur des travaux publics). Il passe toute sa jeunesse à Aix-en-Provence où son père travaille à la construction d'un barrage. Après la mort de son père en 1847, il revient à Paris avec sa mère en 1857. Comme Balzac donc, et contrairement à George Sand, il a toujours habité en ville. Sa connaissance de la campagne, dans ses vingt premières années, se limite à des sorties avec des amis dans la région aixoise et à de courts séjours dans d'autres provinces avec ses parents. Après son installation, à Paris il multiplie également les promenades dominicales dans les environs de Paris. Pour autant Guy Robert, qui tente dans sa thèse : *La Terre d'Emile Zola*[1] de reconstituer le parcours de Zola, estime que ces simples contacts avec la France rurale « n'amènent pas à croire qu'il ait jamais été en contact suivi avec des paysans. »[2].

Si Zola n'a pas de connaissances approfondies du milieu paysan, il a par contre une très bonne culture littéraire. A partir de 1862, après quelques années de bohème, contraint de travailler pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa mère, il réussit à se faire engager à la Librairie Hachette. C'est le marchepied de sa carrière littéraire. Sa situation privilégiée lui permet d'être en relation avec les écrivains, les directeurs de revues et de journaux. A partir de 1863, il publie ses premiers articles et en 1864 son premier livre, *Contes à Ninon*. En 1866, Zola quitte Hachette et se consacre entièrement à l'écriture.[3]

Quand il entreprend l'écriture de *La Terre,* Zola, en tant qu'éditeur et critique littéraire, a évidemment lu les romans de Balzac et de George Sand, également quelques uns des romans rustiques de la première période comme Léon Cladel ou René Bazin (ses romans antérieurs à la période sociale rustique comme *Ma Tante Giron*).

Des Romans Champêtres de George Sand, Zola écrit :

> « Les paysans de George Sand sont bons, honnêtes, sages, prévoyants, nobles ; en un mot, ils sont parfaits. Peut-être le Berri a-t-il le privilège de cette race de paysans supérieurs ; mais j'en doute, car je connais les paysans du midi et du nord de la France,

[1] ROBERT, Guy, *La Terre d'Emile Zola. Etude historique et critique,* Paris, Les Belles Lettres, 1952.
[2] *Ibid.,* p. 18.
[3] Les données biographiques sur Zola sont inspirées du dossier d'Emmanuel Le Roy Ladurie « Vie d'Emile Zola » in ZOLA, Emile, *La Terre,* Paris, Folio Classique, 1980.

> et j'avoue qu'ils manquent à peu près de toutes ces belles qualités. Chez nous, rien n'est plus simple ni plus compliqué à la fois qu'un paysan. »[1]

Ce n'est pas que Zola n'apprécie pas les romans de George Sand, il trouve sa prose élégante, mais peu en rapport avec le statut social des personnages, notamment leur manière de parler : « Jamais on ne me fera dire que ses paysans sentent et parlent comme on sent et parle au village. »[2]. Le réalisme de Zola s'accommode mal de l'idéalisme de George Sand.

Concernant Balzac, Zola est beaucoup plus élogieux. En 1867 il écrit à Valabrègue[3] : « Quel homme ! Je le relis en ce moment. Il écrase tout le siècle (…). Je médite un volume sur Balzac, une grande étude, une sorte de roman réel. »[4]. Pourtant, malgré cet engouement, Guy Robert ne trouve pas, dans la correspondance ou dans les articles de Zola, une mention particulière pour le monde paysan tel que Balzac l'a abordé.

La Terre est la chronique, sur plusieurs années, d'un village rural de la Beauce sous le Second Empire. Le récit ne se développe pas autour de la formation d'un jeune couple comme dans les romans de George Sand (Germain et Marie, Landry et Fadette) ou dans les romans rustiques de l'école occitane (Eran et Félice, Inot et Janille). L'héritage de l'idylle pastorale est complètement oublié. Même si les histoires d'amour entre les différents personnages existent, elles ne jouent pas un rôle important dans le développement de l'intrigue, d'ailleurs le plus souvent il ne s'agit pas d'amour mais de prédation sexuelle, comme dans *Les Paysans* de Balzac.

Le roman de Zola ne se développe pas non plus autour d'un seul personnage (Jacquou, Toussaint Lumineau…) comme dans les romans rustiques de l'Ecole Sociale. Le personnage principal de *La Terre* est un village, le mode de composition est pluriel : les habitants de Rognes (un village de quelques centaines d'habitants) vivent dans un espace clos ou presque (les moyens de transport commencent à se développer sous le Second Empire, mais ils sont peu pratiqués par la population rurale), ils se connaissent tous et entretiennent entre eux des relations familiales, sentimentales, professionnelles, institutionnelles, de simple voisinage… le plus souvent passionnelles. La diversité des

[1] Cité par Guy ROBERT in *La Terre d'Emile Zola, op. cit.,* p. 35.
[2] *Ibid*., p. 25.
[3] Antony VALABREGUE (1844-1900), écrivain et critique, ami d'enfance de Zola.
[4] *Ibid*., p. 25.

habitants concernés (le petit paysan et le grand propriétaire, le jeune récemment installé ou le retraité qui partage la terre à ses enfants… mais aussi les artisans, les commerçants et l'ensemble des notables : le député, le maire, le notaire, le curé, le maître d'école… qui jouent tous un rôle plus ou moins important dans l'économie du village) permet de présenter une multiplicité de situations qui rendent compte, sous différents angles, des nouvelles problématiques que rencontrent les paysans français sous le Second Empire : accession à la propriété, partage et parcellisation des terres, approche scientifique de l'agriculture…

Quand George Sand rédige les *Romans Champêtres*, elle ignore la manière de Balzac et de ses *Scènes de la vie de campagne*, pour s'inspirer directement d'un genre littéraire des siècles précédents tombé en désuétude : les romans pastoraux. De la même manière, Zola, quand il écrit *La Terre*, néglige les idylles de George Sand et s'inscrit plutôt dans la continuité du réalisme de Balzac.

Les paysans de Zola font l'objet d'un portrait sans complaisances. Ils ressemblent à ceux que décrit Balzac dans *Les Paysans*. Comme les paysans de La-Ville-aux-Fayes, les paysans de Rognes sont décrits comme étant alcooliques, violents, incultes, avides, voleurs…

Zola prolonge également les notions énoncées par Balzac sur l'évolution scientifique des méthodes d'exploitation des terres. Dans *Les Scènes de la vie de campagne*, les nouveautés techniques sont présentées sous le mode de l'utopie : ce sont les mesures qui amélioreraient la rentabilité des terres cultivées et par conséquence le niveau de vie de ceux qui les travaillent si elles étaient appliquées. Comme le remarque justement Pierre Barbéris, l'utopie chez Balzac est un processus en marche dont le dénouement est à venir. Ce dénouement, Zola nous le donne à voir. Sous le Second Empire, soit trente ans après la période à laquelle se déroule l'action des *Paysans*, les machines agricoles, les engrais chimiques, les assolements… font partie des moyens et des méthodes usuelles des paysans de Zola.

1.1.5. Composition et justification du corpus

Les douze romans que nous avons sélectionnés, écrits par Balzac, George Sand, les auteurs du Roman Rustique et Zola constituent le corpus principal de notre thèse[1]. Ce choix n'est pas aléatoire, le corpus est un ensemble homogène et cohérent représentatif du courant de la littérature rurale qui se développe dans la seconde moitié du XIXème siècle. Zola a lu les romans rustiques dont les auteurs ont été inspirés par George Sand qui elle-même avait une bonne connaissance de l'œuvre de Balzac. Quand George Sand écrit *La Mare au Diable*, elle néglige l'œuvre de Balzac pour s'inspirer de la tradition pastorale. Les auteurs rustiques de la première période poursuivent la manière de George Sand avant d'évoluer dans un second temps vers une approche plus réaliste du monde rural. Ce sera également l'approche de Zola qui ce faisant rejoint Balzac pour deux motifs : le portrait sans complaisance des paysans et l'évolution scientifique de la pratique de leur profession.

Ces douze romans, consacrés au monde paysan, sont représentatifs de leur siècle dans les domaines littéraire, politique, géographique :

- Ces romans sont témoins de l'histoire littéraire du XIXème siècle. Le premier roman de notre corpus, *Le Médecin de campagne* est édité en 1833, le dernier, *Jacquou le Croquant* en 1899. Ce sont les deux-tiers d'un siècle d'histoire littéraire qui sont couverts. Le XIXème siècle connaît trois grands courants littéraires : le Romantisme, le Réalisme et le Symbolisme. La classification des œuvres est malaisée tant les influences, pour chacun des auteurs, sont diverses. L'expression de la passion amoureuse dans *Le Lys dans la vallée* de Balzac et dans les trois romans de George Sand classe ces deux auteurs dans le courant romantique. Mais Balzac écrit par ailleurs *Les Paysans*, un roman annoncé par son auteur lui-même, dès la dédicace à Gavault, comme réaliste : « J'étudie la marche de mon époque, et je publie cet ouvrage.[2]» Il sera suivi dans cette veine par les écrivains rustiques de la seconde période et par Zola, la figure tutélaire du Réalisme. Et si George Sand apporte une touche de réalisme dans sa

[1] Honoré de BALZAC (*Le Médecin de campagne* - 1833, *Le Lys dans la vallée* - 1836*, Le Curé de village* - 1841*, Les Paysans* - 1855), George SAND (*La Mare au Diable* - 1846*, La petite Fadette* - 1849*, François le Champi* - 1850), Ferdinand FABRE (*Le Chevrier* - 1867), Léon CLADEL (*Le Bouscassié* - 1869), Emile ZOLA (*La Terre* - 1887), René BAZIN (*La Terre qui meurt* - 1899), Eugène LE ROY (*Jacquou le Croquant* - 1899).

[2] BALZAC, Honoré de, *Les Paysans, op. cit*. p. 49.

représentation du monde rural, l'idéalisme de l'auteure des romans champêtres n'annonce-t-il pas le Symbolisme ?

- Ils rendent compte de l'Histoire mouvementée de la France au XIXème siècle : si l'on classe les douze romans en fonction de la période à laquelle le récit se déroule, c'est le dernier écrit, *Jacquou le Croquant*, qui occupe la première place. Dès l'incipit, Eugène Le Roy date de l'année 1815[1] les aventures de Jacquou, soit la date du début de la Restauration qui restitue aux grands propriétaires une grande partie de leurs droits d'avant la Révolution. Le dernier roman dans l'ordre de l'Histoire est *La Terre* de Zola dont l'action se déroule sous le Second Empire, soit entre 1852 et 1870. Entre ces dates, les différents changements de régime du XIXème siècle sont évoqués. *Le Médecin de campagne* est daté de 1829, juste l'année qui précède la *Monarchie de Juillet* ; les romans rustiques de Fabre, Cladel et Bazin se déroulent après 1830 (sans que la période soit précisée), date de la colonisation de l'Algérie : les jeunes paysans y sont envoyés exécuter leur service militaire. Mais le Premier Empire, antérieur à 1815, est également cité : Genestas dans *Le Médecin de campagne* est un ancien officier de Napoléon dont l'action politique est longuement discutée lors d'une soirée chez le docteur Benassis. Dans *La petite Fadette*, Sylvinet, par dépit amoureux, s'engage dans l'armée de Napoléon. Ces deux exemples permettent une mise en perspective historique des récits dans lesquels ils sont cités.

- Ils constituent un atlas géographique. De même que les romans du corpus rendent compte d'un siècle d'Histoire, également ils représentent le territoire de la France. Si George Sand situe l'action de tous ses romans dans le Berry où elle a passé toute son enfance, les autres écrivains varient le décor de leurs romans. Balzac nous fait voyager successivement dans les Alpes (*Le Médecin de campagne*), la Touraine (*Le Lys dans la vallée*), le Limousin (*Le Curé de village*) et la Bourgogne (*Les Paysans*). La terre de Zola est la grande plaine céréalière de la Beauce. Les romans rustiques de Fabre, Cladel, Bazin et Le Roy ont pour cadre respectif le Larzac, le Quercy, la Vendée et la Dordogne. Cette géographie n'est pas exhaustive, elle privilégie le centre de la France aux dépends des régions périphériques : la Flandre (une plaine agricole importante au

[1] « Le plus loin dont il me souvienne, c'est 1815, l'année que les étrangers vinrent à Paris, et où Napoléon, appelé par les messieurs du château de l'Herm « l'ogre de Corse », fut envoyé à Sainte-Hélène, par delà les mers. »
Le Roy, Eugène, *Jacquou le Croquant, op. cit*., p. 63.

XIXème siècle), la Provence et l'agriculture méditerranéenne ou les régions de bocages de l'ouest (Normandie et Bretagne) sont par exemple négligées. Elle offre néanmoins une diversité de reliefs et de climats qui permet une analyse satisfaisante du paysage agricole.

Corpus principal

Le corpus principal de notre thèse est composé de l'œuvre de trois des écrivains majeurs du XIXème siècle : Honoré de Balzac, George Sand et Emile Zola et de quatre écrivains, que l'on peut considérer comme mineurs au regard de leur notoriété, et qui appartiennent à un courant, le roman rustique, lui aussi négligé par la critique. Nous avons choisis ces douze romans parce qu'ils offrent la particularité d'être regroupés dans des cycles thématiques (Scènes de la vie de campagne, romans champêtres, romans rustiques) et d'avoir pour cadre la campagne française et pour personnages principaux des paysans.

Mais la représentation du paysage agricole et de ses acteurs principaux, les paysans, n'est pas confinée aux seuls romans champêtres ou rustiques. Ils apparaissent, parfois très furtivement, dans des romans dont le thème principal est étranger à la question agricole. Une sélection de ces livres constituera le corpus secondaire.

Corpus secondaire

Madame Bovary de Gustave Flaubert est un bon exemple pour illustrer ce qu'est un roman du corpus secondaire. L'histoire de *Madame Bovary* est celle du mariage malheureux d'Emma Rouault et de Charles Bovary, un officier de santé. Un roman psychologique donc, dont les personnages principaux ne sont pas des paysans même si le cadre du récit est rural et qui pourtant aborde la question agricole, plus précisément les méthodes modernes d'amendement des terres, par l'intermédiaire d'un personnage secondaire, le pharmacien Homais, à l'occasion des Comices agricoles.

Au fil des lectures, la littérature romanesque du XIXème siècle révèle, au hasard, de brèves évocations du monde paysan ou des descriptions de paysages agricoles. C'est le cas, par exemple, dans *L'Ensorcelée* de Jules Barbey d'Aurevilly,

Dominique d'Eugène Fromentin, *La Faute de l'abbé Mouret* d'Emile Zola, *L'Enfant* de Jules Vallès, *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, *En rade* de Joris-Karl Huysmans… et dans les contes et romans de Guy de Maupassant.

Cette liste est ouverte, nous y ajouterons quelques récits de voyages (les voyages sont propices à l'observation des paysages) comme *Voyages en France* de Stendhal, *Par les champs et par les grèves* de Gustave Flaubert et Maxime Du Camp, *Voyages* de Victor Hugo, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Charles Nodier… quelques récits de vie également : *Le Roman d'un enfant* de Pierre Loti, *Histoire de ma vie* de George Sand…

Le corpus secondaire a l'avantage de corriger certaines des lacunes géographiques du corpus principal : la Provence est évoquée par Zola dans *La Faute de l'abbé Mouret,* la Bretagne par Flaubert et Du Camp, la Normandie par Maupassant…

1.2. La Révolution Française, une révolution agricole

Après plusieurs siècles d'évolution lente et linéaire, l'Histoire de France connaît, à la fin du XVIIIème siècle et au début du XIXème, une accélération soudaine. La Révolution Française met fin à l'Ancien Régime et instaure la République qui voit le jour en 1792. Mais l'existence de cette Première République est éphémère. La transition est chaotique, la période est instable. Pendant près d'un siècle, les contre-révolutions succèdent aux révolutions. A la Première République, dès 1804, fait suite l'Empire puis la Restauration, la Monarchie de Juillet, la Seconde République, le Second Empire… Après chaque démocratie parlementaire, un retour à des régimes monarchiques. A chaque changement de régime, une nouvelle constitution, un nouveau mode de gouvernance, qui remettent en cause, pour le peuple français, certains des acquis politiques et sociaux de 1789. Ce n'est qu'en 1870 que la République s'installe durablement.

Les écrivains, les historiens, les philosophes s'inspirent de cette matière. Dans tout le champ littéraire, le XIXème siècle est le siècle de l'Histoire, qui est abondamment décrite, commentée, analysée.

Pour les historiens, la curiosité est naturelle. Parmi les plus notoires, Michelet, qui consacre sept volumes de son œuvre à l'*Histoire de la Révolution*. Tocqueville, quant à lui, dans l'*Ancien Régime et la Révolution,* poursuit l'éloge de la démocratie qu'il avait entrepris dans *De la Démocratie en Amérique.*

Mais la littérature s'empare aussi de l'Histoire. Que ce soit dans le roman, le drame ou la poésie, les écrivains en font un sujet d'inspiration. Toute l'œuvre de Chateaubriand, de *L'Essai sur les Révolutions* aux *Mémoires d'Outre-Tombe* embrasse l'Histoire et particulièrement la Révolution et l'Empire ; dans *Les Chouans*, un de ses romans historiques, Balzac décrit la révolte des royalistes de l'Ouest de la France après les réformes de la Révolution ; Les *Châtiments* de Victor Hugo propose une charge violente contre Napoléon III…

Dans la préface de la cinquième édition de son *Histoire du paysage français*[1], Jean-Robert Pitte écrit : « Les paysages sont impermanents et même mortels comme les civilisations dont ils sont l'expression par les sens. » La société française a connu au début du XIXème siècle des réformes importantes qui ont concerné en premier lieu les paysans qui constituaient à cette époque la très grande majorité de la population. Quelle en est, pour reprendre la formule de Pitte, l'expression sur le paysage ?

A partir de 1789, les historiens s'intéressent donc à l'histoire de leur siècle, mais ils la traitent essentiellement d'un point de vue politique et constitutionnel : féodalité, république, monarchie, consulat, empire… démocratie, régime parlementaire, régime autoritaire… coup d'état, révolution… La Révolution Française et le siècle qui suit sont l'objet de nombreuses publications, les Droits de l'Homme nouvellement acquis sont évoqués, mais les citoyens français sont considérés « en général », la population rurale se confond avec l'ensemble de la population, alors qu'elle représente, de beaucoup, la catégorie sociale la plus nombreuse. Dans les livres d'histoire, le chapitre consacré à la politique agricole est restreint. Par exemple, dans *L'Ancien Régime et la Révolution*[2], Tocqueville n'évoque « la condition du paysan français » que dans un court chapitre, environ quinze pages, et encore le fait-il en constatant la désertion des campagnes par les nobles, en énumérant les charges de l'Etat qui pèsent sur la classe paysanne, mais sans en décrire précisément la condition. Jules Michelet également, dans *Le Peuple*[3], ne consacre qu'un seul chapitre aux « Servitudes du paysan », dans lequel il glorifie l'attachement du « paysan de France » à la terre sur un mode poétique, lyrique, exalté… et dont la justesse scientifique sera mise en cause.[4]

Ce n'est qu'à partir de 1930, soit plus d'un siècle plus tard, que les historiens écrivent l'histoire de la ruralité. Trois livres paraissent successivement qui font référence : *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française*[5] de Marc Bloch

[1] PITTE, Jean-Robert, *Histoire du paysage français : de la préhistoire à nos jours,* Paris, Taillandier, 2011, p.
[2] TOCQUEVILLE, Alexis de, *L'Ancien Régime et la Révolution,* Paris, Garnier-Flammarion, 1988.
[3] MICHELET, Jules, *Le Peuple,* Paris, Librairie Marcel Didier, 1846.
[4] A la fin du XIXème siècle, Ernest Renan dans *Réforme intellectuelle et morale* et Hippolyte Taine dans *Origines de la France contemporaine* font des paysans un portrait peu flatteur. Renan dénonce l'égoïsme et l'individualisme des paysans. Taine insiste plutôt sur leur cupidité et leur ténacité dans la volonté d'accéder à la propriété terrienne.
[5] BLOCH, Marc, *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française,* Paris, Pocket, Agora, 1931.

(1931), *Histoire de la campagne française*[1] de Gaston Roupnel (1932) et *Essai sur la formation du paysage rural français*[2] de Roger Dion (1934). Ces trois auteurs initient un courant de recherches qui, trente ans plus tard, aboutira à l'édition de plusieurs essais qui permettent de mieux évaluer la place et le rôle des paysans dans l'histoire. Parmi les textes les plus notoires : *La Fin des paysans*[3] de Henri Mendras en 1967, *Les Paysages agraires*[4] d'André Meynier (1970) et *Histoire de la France rurale*[5] sous la direction de Georges Duby et Armand Wallon (1975). L'ensemble de ces livres, mais d'autres encore, sera le point de départ de notre réflexion.

1.2.1. La France : un peuple de paysans

Démographie

En 1789, la population française est essentiellement rurale. L'exode vers les villes commence, mais reste modeste. A cette date, Paris compte 500 000 habitants, Lyon, seulement 100 000. Toutes les autres villes, hormis Marseille et Bordeaux, ne sont que des gros bourgs. « Sur les quelque 25 millions d'habitants que comptait probablement la France à la fin du XVIIIème siècle, plus de 20 millions sont des ruraux, dont une écrasante majorité de paysans. (…) Trois français sur quatre étaient paysans.[6] »

Serge Dontenwill, qui cite ces chiffres, les juge fiables « grâce aux registres paroissiaux d'état civil (registres de catholicité), quelques dénombrements et même des statistiques par généralité à partir de 1770[7] », même s'il faut les nuancer : au XVIIIème

[1] ROUPNEL, Gaston, *Histoire de la campagne française,* Paris, Presses Pocket, Terre Humaine, 1984.
[2] DION, Roger, *Essai sur la formation du paysage rural français*, Paris, Flammarion, 1991.
[3] MENDRAS, Henri, *La fin des paysans,* Paris, Editions S.E.D.E.I.S., 1967.
[4] MEYNIER, André, *Les Paysages agraires,* Paris, Armand Colin, 1970.
[5] *Histoire de la France rurale*, sous la direction de Georges Duby et Armand Wallon, Paris, Seuil, Points histoire, 1975.
[6] DONTENWILL, Serge, in *Histoire des paysans français du XVIIIème siècle à nos jours,* sous la direction de Jean-Pierre HOUSSEL, Roanne, Editions Horvath, 1976, p.13.
[7] *Ibid.,* p. 39.

siècle, les fléaux naturels : disettes, famines, épidémies… sont encore fréquents et affectent la mortalité.

La statistique semble limpide (la France est peuplée de paysans), elle n'est pourtant pas exempte d'ambiguïtés. Pour légitimer ces chiffres, deux questions se posent auxquelles nous allons essayer de répondre. La première : que recouvre le statut de paysan ? La seconde : quelle nuance établir entre population paysanne et population rurale ?

Le découpage du terroir

Pour répondre à ces questions avec précision, il convient d'abord d'expliquer comment les terres sont réparties sous l'Ancien Régime. Un terroir, c'est à dire l'ensemble des terres exploitées, est divisé au XVIIIème siècle en trois parties distinctes :

- « le labour », est constitué des terres cultivables, c'est-à-dire des terres qui sont labourées et sur lesquelles sont semées principalement des céréales (du seigle et du froment, plus rarement du blé). Ces terres sont, pour l'essentiel, la propriété d'un seigneur (rares sont les propriétaires-exploitants) et sont cultivées par des paysans selon un statut juridique variable : fermage, métayage… Dans la lettre introductive aux *Paysans* de Balzac, Emile Blondet décrit ainsi à son ami Nathan le domaine des Aigues :

> « De cette propriété qui n'a rien de trop princier ni rien de trop financier, mais où le prince et le fermier général ont demeuré, ce qui sert à l'expliquer, dépendent deux milles hectares de bois, un parc de neuf cent arpents, le moulin, trois métairies, une immense ferme à Couches et des vignes, ce qui devrait engendrer un revenu de soixante-douze mille francs. Voilà les Aigues, mon cher, où l'on m'attendait depuis deux ans, et où je suis en ce moment dans *la chambre perse,* destinée aux amis du cœur.[1]»

Cette description est datée du 6 août 1823, soit plus de trente ans après la Révolution, pendant la Restauration, mais, même si le Comte de Moncornet n'a plus les droits féodaux qui étaient ceux des propriétaires avant la Révolution, le domaine n'a pas été

[1] *Op. cit.,* p. 55.

démantelé et il est dans la même configuration qu'il était au XVIIIème siècle. Elle permet de constater que la propriété seigneuriale est d'un seul tenant autour du château de Aigues et que si la superficie des terres cultivables n'est pas mentionnée, Blondet parle d'une « immense ferme ». La taille annoncée des parties boisées et du parc laisse imaginer une exploitation agricole de plusieurs centaines d'hectares. Les Aigues n'est qu'un exemple, qu'il faut relativiser, la superficie des domaines est variable selon les régions et la nature des cultures pratiquées.

- « le saltus », ce sont les terres non cultivées : prairies naturelles, friches et forêts… Ces terres sont soit des communaux à disposition de l'ensemble de la communauté rurale, soit elles appartiennent à un propriétaire. Dans *La Mare au Diable*, George Sand nous montre la petite Marie, la fille de la Guillette, garder « ses trois moutons sur le communal.[1] »

- « l'enclos » (ou le lopin), c'est à dire la maison et les terres qui l'entourent. Il peut mesurer jusqu'à quelques hectares et se composer d'un potager, d'arbres fruitiers, d'un poulailler et souvent de bétail, quelques vaches, quelques moutons… Au troisième chapitre des *Paysans*, Balzac décrit l'enclos du « Grand-I-Vert », l'auberge de Tonsard, comme suit :

> « A droite de sa maison, le possesseur avait adossé une étable pour deux vaches. Devant cette construction en mauvaises planches, un terrain battu servait de cour ; et, dans un coin, se voyait un énorme tas de fumier. De l'autre côté de la maison et de la treille, s'élevait un hangar en chaume soutenu par deux troncs d'arbres, sous lesquels se mettaient les ustensiles des vignerons, leurs futailles vides, des fagots de bois empilés autour de la bosse que formait le four dont la bouche s'ouvre presque toujours, dans les maisons de paysans, sous le manteau de la cheminée.
> A la maison attenait environ un arpent enclos d'une haie vive et plein de vignes, soignées comme le sont celles des paysans, toutes si bien fumées, provignées et bêchées, que leurs pampres verdoient les premiers à trois lieues à la ronde. Quelques arbres, des amandiers, des pruniers, des abricotiers montraient leurs têtes grêles ça et là, dans cet enclos. Entre les ceps, le plus souvent on cultivait des pommes de terre ou des haricots. En hache vers le village, et derrière la cour, dépendait encore de cette habitation un petit terrain humide et bas, favorable à la culture des choux, des oignons, de l'ail, les légumes favoris de la classe ouvrière, et fermé d'une porte à claire-voie par où passaient les vaches en pétrissant le sol et y laissant leurs bouses étalées.[2] »

Dans *La petite Fadette,* George Sand décrit l'enclos du père Barbeau :

---

[1] *Op. cit.,* p. 64.

[2] *Op. cit.,* p. 80-81

> « La maison du père Barbeau était bien bâtie, couverte en tuile, établie en bon air sur la côte, avec un jardin de bon rapport et une vigne de six journaux. Enfin il avait, derrière sa grange, un beau verger, que nous appelons chez nous une ouche, où le fruit abondait tant en prunes qu'en guignes, en poires et en cormes. Mêmement les noyers de ses bordures étaient les plus vieux et les plus gros de deux lieux aux entours.[1] »

Le père Barbeau est un paysan aisé, son enclos n'a pas pour lui une grande importance économique, il ne constitue qu'un appoint, la description qu'en donne George Sand est sommaire. Pour la famille Tonsard, l'enjeu est différent. L'enclos, tel que le présente Balzac, est une petite exploitation agricole de quelques arpents (un arpent égale environ cinquante ares), moitié élevage (on peut sans doute ajouter à la description de Balzac un porc, un mouton et quelques volailles), moitié culture, qui permet la subsistance d'une famille. Les légumes : choux, haricots, pommes de terre, oignons… font la soupe agrémentée d'une tranche de lard pour le goût. Les vaches fournissent les laitages : lait, beurre et fromage ; les poules produisent les œufs ; le mouton, la viande et la laine qui tissée ou tricotée habillera la famille. Le surplus éventuel est vendu sur les marchés locaux.

Le partage du terroir

Tel que nous venons de le décrire, le partage du terroir semble complètement déséquilibré. Le « domaine propre » de chaque gros propriétaire (qu'il soit membre de la noblesse, du clergé ou de la bourgeoisie) est infiniment plus étendu que la « tenure » de chaque paysan.

Mais le nombre des paysans est infiniment plus important que le nombre des gros propriétaires, et, sur la plupart des terroirs, la surface cumulée des toutes petites propriétés (quelques arpents) dépasse celle des grands domaines (de 40 à 50 hectares). Emmanuel Le Roy Ladurie, qui s'appuie sur les travaux qu'Abel Poitrineau a menés en Auvergne, estime que :

> « (Les) grandes surfaces domaniales… sont possédées par des propriétaires qui appartiennent eux-mêmes à la noblesse (laquelle tient 15 à 20 % du sol auvergnat) ; au clergé (10 à 12 % du sol auvergnat) ; à la bourgeoisie (10 % : on sait que la bourgeoisie

[1] *Op. cit.,* p. 37.

> auvergnate en dépit de Pascal et de Couthon, n'est pas l'une des plus dynamiques du monde…).[1] »

Si l'on fait l'addition des superficies possédées par les grands propriétaires, selon les chiffres fournis par Le Roy Ladurie, on obtient environ 40% des terres cultivées par les grands propriétaires, ce qui laisse aux micro-propriétaires que sont les paysans l'exploitation de 60 % du sol. Ces chiffres ne concernent qu'une seule région, il est difficile de les appliquer à l'ensemble du territoire français, mais ils permettent néanmoins de comprendre que le partage des terres entre les deux populations (grands et les petits propriétaires) est sensiblement équilibré. Cette réalité doit être prise en compte quand on étudie le paysage : les enclos émiettés occupent autant de place que les grandes superficies.

Propriété privée, usage collectif

Les grands propriétaires exploitent donc environ la moitié des terres cultivables, pourtant leur emprise n'est pas totale sur les terres qu'ils possèdent. Le droit d'exploitation des terres tel qu'il est pratiqué sous le régime féodal et dans les années qui suivent son abolition, ne sont pas aussi inégalitaires qu'il n'y paraît.

Sur le « labour » qui est le principal lieu de production de denrées agricoles et qui est la propriété exclusive des grands propriétaires, les paysans bénéficient d'un droit d'accès. Ce droit leur est accordé par des coutumes anciennes et des règles collectives : il peuvent mener paître leur bétail sur les parcelles en jachère ou après les récoltes (fenaison et moisson) ; et ils ont droit de glaner et de chaumer dès après la récolte ou halleboter après les vendanges.

Dans *Les Paysans*, la famille Tonsard sert à Balzac d'exemple pour illustrer l'usage collectif qui est fait de l'ensemble des terres cultivées.
Au temps de la moisson,

> « (…) sept Tonsard, la vieille mère, les deux garçons, tant qu'ils n'eurent pas dix-sept ans, les deux filles, le vieux Fourchon et Mouche, glanaient, ramassaient près de seize boisseaux par jour, glanant seigle, orge, blé, tout grain bon à moudre.[2] »

---

[1] LE ROY LADURIE, Emmanuel, in *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen-Age, Temps Modernes,* Paris, ELRL, tome 85, n° 1, 1973, « Pour un modèle de l'économie rurale française au XVIIIème siècle. », p. 8.
[2] *Op. cit.,* p. 88.

et au moment des vendanges,

> « Par certaines années plantureuses, Tonsard récoltait douze pièces dans son arpent ; mais la moyenne était de huit pièces et Tonsard en gardait moitié pour son débit. Dans les pays de vignobles, le glanage des vignes constitue le *hallebotage*. Par le hallebotage, la famille Tonsard récoltait trois pièces de vin environ.[1] »

Sur le « saltus », les paysans modestes ont également des droits. Après la récolte des foins, ils sont autorisés à mener paître leur bétail sur les pâturages ; et toute l'année, sur les friches ils ont le droit de pacage, et dans les zones boisées, ils peuvent ramasser le bois mort, cueillir les fruits sauvages…

> « La vieille mère Tonsard et ses deux filles, Catherine et Marie, allaient continuellement au bois, et revenaient deux fois par jour chargées à plier sous le poids d'un fagot qui tombait à leurs chevilles et dépassait leurs têtes de deux pieds.[2] »

Marie et Catherine, également,

> « (…) faisaient de l'herbe dans le bois. Elles y avaient reconnu les places où vient ce foin forestier si joli, si fin, qu'elles coupaient, fanaient, bottelaient et engrangeaient ; elles y trouvaient les deux tiers de la nourriture des vaches en hiver qu'on menait d'ailleurs paître pendant les belles journées aux endroits bien connus où l'herbe verdoie.[3] »

C'est sur le saltus public, que George Sand appelle le « communal », que la petite Marie mène paître ses trois moutons[4].

Ces citations montrent l'importance que revêtent le ramassage du bois, le glanage, le chaumage, le hallebotage, le pacage… dans la microéconomie locale. Ces pratiques sont usuelles et régulières. Les Tonsard font des fagots « continuellement » ; la fin de la moisson est attendue impatiemment et préparée par les familles de paysans. Même chose pour la fin des vendanges.

Le fruit de ces ramassages n'est pas négligeable pour les petits paysans. Ils constituent un apport complémentaire aux ressources de l'enclos[5] qui ne suffisent pas

---

[1] *Op. cit.,* p. 89.
[2] *Op. cit.,* p. 87.
[3] *Op. cit.,* p. 88.
[4] SAND, George, *La Mare au Diable*, *op. cit.,* p. 64.
[5] Le labour et le saltus (parfois), qui sont des propriétés privées, font l'objet d'un usage collectif. En contrepartie, l'enclos, malgré l'usage individuel qui en est fait, n'échappe pas complètement au contrôle du seigneur ou du grand propriétaire. Même si, comme le dit Serge Dontenwill, le paysan en a la « propriété utile », même s'il l'exploite comme il le veut, même s'il peut le transmettre par héritage ou

toujours à satisfaire tous les besoins de la famille. Le bois n'est pas produit suffisamment sur les quelques ares qui entourent la maison, le ramassage dans la forêt est donc nécessaire pour le chauffage, la cuisine ou d'autres activités ménagères. Les céréales également, qui ne peuvent être cultivées que sur des grandes superficies, et qui sont la matière première de la fabrication du pain qui constitue l'essentiel de la nourriture du paysan.

Balzac donne un autre exemple de cette micro-économie dans *Le Médecin de campagne.* Quand Genestas arrive dans la Grande Chartreuse il s'arrête dans une auberge tenue par une « vieille femme » et sa fille pour se rafraîchir d'un verre de lait. A Genestas qui s'étonnait de sa pauvreté, la vielle femme, qui a dû vendre ses terres à la mort de son mari, répond :

> « Nous n'arrivons point sans dettes à la Saint-Sylvestre, mon cher monsieur. Que voulez-vous ? le bon Dieu s'y prête. J'ai deux vaches. Puis ma fille et moi nous glanons pendant la moisson, en hiver nous allons au bois ; enfin le soir nous filons. Ah ! par exemple, il ne faudrait pas toujours un hiver comme le dernier. Je dois soixante-quinze francs au meunier pour la farine. Heureusement c'est le meunier de monsieur Benassis.[1] »

Pour améliorer leurs revenus, les deux femmes élèvent également des « enfants de l'hospice » contre trois francs par mois.

Il existe un autre usage collectif des propriétés privées, mais illégal et clandestin : le maraudage, le braconnage… que pratique abondamment la famille Tonsard :

> « Quoique fait en dessus avec du bois mort, l'intérieur se composait de bois vert coupé souvent parmi les jeunes arbres. A la lettre, Tonsard prenait son bois pour l'hiver dans la forêt des Aigues. Le père et ses deux fils braconnaient continuellement. De septembre en mars, les lièvres, les lapins, les perdrix, les grives, les chevreuils, tout le gibier qui ne se consommait pas au logis, se vendait à Blangy, dans la petite ville de Soulanges, chef-lieu du canton, où les deux filles de Tonsard fournissaient du lait (…) Quand on ne pouvait plus chasser, les trois Tonsard tendaient des collets. Si les collets rendaient trop, la Tonsard faisait des pâtés, expédiés à La Ville-aux-Fayes.[2] »

---

le vendre, le seigneur en conserve « la propriété « éminente » traduite par la perception de redevances ». Le paysan est « tenancier et non « propriétaire », (…) car sa terre est soumise à différents droits qui illustrent précisément l'emprise de la structure seigneuriale. »
DONTENWILL, Serge, in *Histoire des paysans français du XVIIIème siècle à nos jours*, sous la direction de HOUSSEL, Jean-Pierre, Roanne, Editions Horvath, 1976, p. 31.

[1] BALZAC, Honoré de, *Le Médecin de campagne, op. cit.*, p. 56.

[2] Op. cit. p. 87.

Le braconnage, le père de Jacquou le pratique également :

> « (…) dans ce lieu perdu, avec plus de deux pieds de neige partout, et des fois un brouillard épais venant jusqu'à notre porte (…) mon père prenait son fusil et s'en allait avec notre chienne chercher un lièvre à la trace. Il en tua cinq ou six dans ces jours-là, car il était adroit chasseur et la chienne était bonne. Ca fut heureux ; nous n'avions plus chez nous que les onze sous et demi rapportés le jour de la Noël. Mais il lui fallait se cacher pour vendre son gibier et aller au loin, à Thenon, au Bugue, à Montignac, son havresac sous sa blouse, à cause de nos messieurs de Nansac (…) [1]»

Cette économie souterraine, malgré son caractère illicite, et comme le montrent ces deux extraits, est importante pour la qualité de vie misérable des familles pauvres.

Elle a parfois des conséquences graves pour ceux qui la pratiquent. C'est le cas de Martissou, le père de Jacquou, qui, pour avoir été surpris par Mascret le garde-chasse du comte de Nansac, verra son chien abattu d'un coup de fusil.

Population paysanne, population rurale

Maintenant que l'état des lieux des modes d'exploitation des terres cultivables est fait, nous pouvons revenir à la question du statut des paysans.

Dans un article publié dans la revue Ruralia[2], Ronald Hubscher s'interroge sur la notion d'identité paysanne. Pour le faire, il a consulté les recensements quinquennaux qui sont effectués sur l'ensemble de la population au XIXème siècle, qui classifient la population rurale selon deux statuts : un statut juridique : fermier, métayer, propriétaire-exploitant… et un statut social : cultivateur, laboureur, journalier… Mais il juge cette partition (juridique/sociale) peu satisfaisante, trop rigide, trop cloisonnée pour rendre compte de leur condition. Et le terme « paysan », employé systématiquement, sans distinction, au début du XXème siècle, par tous les historiens de la France rurale, quoique très imprécis, est plus conforme à la réalité.

Si l'on se réfère à l'étymologie, le mot « paysan » signifie : « homme du pays ». Cette acception, recouvre une frange de population beaucoup plus vaste que peuvent le faire l'ensemble des termes précités : fermier, métayer, cultivateur, laboureur… Elle concerne la quasi totalité de la population des campagnes. En effet, comme le remarque Ronald Hubscher, dans les campagnes françaises, les pluriactifs sont fort nombreux.

---

[1] LE ROY, Eugène, *Jacquou le Croquant*, *op. cit*. p. 80.
[2] HUBSCHER, Ronald, « Réflexions sur l'identité paysanne au XIXème siècle : identité réelle ou supposée ? »,*Ruralia* (En ligne), 01/1997, URL : http://ruralia.revues.org/4.

> « Loin d'être immuablement cantonnée dans le travail agricole, (la main-d'œuvre rurale) oscille selon la conjoncture et les rémunérations entre le travail des champs et le secteur secondaire en sorte que la mobilité des journaliers ou des petits exploitants agricoles est grande.[1] »

Les terres agricoles sont essentiellement consacrées à la culture des céréales, qui, sous forme de bouillie ou de pain, sont la base de la nourriture. L'élevage est lui presque réduit au bétail aratoire chargé de tracter les machines agricoles. Cette monoculture céréalière offre l'avantage d'être peu contraignante. La période entre les semailles et la moisson ne sollicite guère l'ouvrier agricole qui a alors la liberté de travailler ailleurs. Il s'engage sur des chantiers de maçonnerie, des chantiers ferroviaires (les premières voies ferrées sont construites en France au début du XIXème siècle), ou pratique des activités commerciales diverses, comme le colportage…

Il s'agit là des personnes dont le travail de la terre constitue l'activité principale. Mais Hubscher ne s'intéresse pas à celles dont c'est l'activité accessoire. C'est le cas de la famille Tonsard. François Tonsard est d'abord le propriétaire du Grand-I-Vert. Il est aussi ouvrier « en toutes choses, il savait travailler à la terre, mais pour lui seul. Pour les autres, il creusait des fossés, fagottait, écorçait les arbres ou les abattait. Dans ces travaux, le bourgeois est à la discrétion de l'ouvrier.[2] » Mais surtout, ce que révèlent les citations que nous avons reprises et que Hubscher ignore, c'est que l'ensemble de la famille est concernée par l'exploitation de l'enclos. La vieille mère et ses deux filles, le vieux Fourchon et les deux jeunes garçons avant leur majorité participent activement au travail de récoltes (ramassage, glanage, hallebotage…) sur les parties d'usage collectif du terroir.

L'exemple des Tonsard n'est pas l'exception. Tous les habitants de la campagne, quel que soit leur statut social, ont le droit de pratiquer la culture et l'élevage dans leur enclos, et d'utiliser l'ensemble du terroir dans le respect des tolérances collectives. Par exemple, Désirée, la sœur de L'abbé Mouret,

> « (…) possédait une basse-cour, un trou qu'on lui abandonnait, où elle pouvait faire pousser des bêtes à sa guise. (…) La basse-cour se trouvait situé derrière le cimetière ; souvent même Désirée devait rattraper, au milieu des tombes, quelque curieuse, sautée par dessus le mur. Au fond se trouvait un hangar où étaient la lapinière et le poulailler ; à droite logeait une chèvre, dans un petite écurie.[3] »

---

[1] *Ibid.* p.4.
[2] *Op. cit*. p. 77.
[3] ZOLA, Emile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1991, p. 89-90.

Désirée élève aussi un cochon en secret de son frère et rêve d'une « belle vache blanche, avec des taches rousses » qui fournirait « du bon lait » et « ferait un veau ![1]».

La mot de « paysan », l'homme du pays, justement parce qu'il est très imprécis, permet de regrouper sous une même dénomination l'ensemble des acteurs du terroir. Parmi la population des campagnes, rares sont les travailleurs de la terre qui exercent cette seule activité, rares sont les membres des autres catégories sociales qui n'ont pas une activité agricole, même mineure.

Michelet dans *Le Peuple* relève cette spécificité du terroir français. Il remarque que « la terre de France appartient à quinze ou vingt millions de paysans qui la cultivent[2] » :

> « La petite propriété n'est pas nouvelle en France. On se figure à tort qu'elle a été constituée dernièrement, dans une seule crise, qu'elle est un accident de la Révolution. Erreur. La Révolution trouva ce mouvement très-avancé, et elle même en sortait. En 1785, un excellent observateur, Arthur Young, s'étonne et s'effraie de voir ici la terre *tellement divisée*. En 1738, l'abbé de Saint-Pierre remarque qu'en France « *les journaliers ont presque tous un jardin ou quelque morceau de vigne ou de terre*[3] »

Et il cite Arthur Young, un historien anglais, pour opposer les modèles des deux pays. Quand la France déclare vingt millions de paysans, « la terre d'Angleterre a une aristocratie de trente deux mille personnes qui la font cultiver. »

En réponse aux questions que nous posions en introduction de ce chapitre sur l'identité paysanne, nous pouvons dire que la population paysanne et la population rurale se confondent. Quel que soit leur statut social (les travailleurs de la terre évidemment, mais aussi, les artisans, les commerçants, le médecin, le notaire, le curé, les fonctionnaires…), quel que soient leur âge et leur sexe (les femmes, les enfants, les personnes âgées…), la presque totalité des habitants de la campagne participent à la culture du terroir. Certains sur des dizaines d'hectares, d'autres (les plus nombreux, ceux qui n'ont que deux ou trois vaches) sur des parcelles d'arpents, mais tous, à des degrés différents, participent à l'élaboration du paysage.

---

[1] *Ibid.* p. 99.
[2] MICHELET, Jules, *Le Peuple*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1946, p. 32.
[3] *Ibid*., p. 34.

La place des paysans dans la société

Environ les trois quarts de la population française, nous venons de le montrer, est paysanne. Cette énorme proportion devrait conférer à cette classe sociale une influence considérable. Ce n'est absolument pas le cas, comme le remarque Serge Dontenwill :

> « Groupe majoritaire, la paysannerie française au XVIIIème siècle est un groupe dominé ; pressuré par le fisc royal, soumis aux redevances seigneuriales et ecclésiastiques, victime de la structure agraire et du régime des terres, ce groupe social, par son travail, permet à quelques centaines de milliers de « rentiers du sol », privilégiés de la naissance et de la fortune, de vivre, pour le moins, dans une honnête aisance ![1] »

Dontenwill détaille les charges fiscales[2]. Elles sont de quatre ordres :

- la fiscalité royale : des impôts directs dont le plus important est la « taille », un impôt proportionnel aux revenus générés par l'exploitation des terres. Des impôts indirects également, notamment la « gabelle », une des taxes acquittées sur les biens de consommation.
- la dîme ecclésiastique : c'est un impôt en nature, une partie de la récolte des paysans, destiné à assurer la subsistance du clergé et l'entretien des lieux de culte.
- les droits féodaux et seigneuriaux « ont pour justifications la « propriété éminente » du seigneur, son « pouvoir seigneurial » et le rôle de protection qu'il est censé assurer à ses « sujets justiciables[3] ».
- les rentes économiques : c'est le loyer de la terre, autrement appelé « rente propriétaire », que le paysan paie à son propriétaire.

Cet inventaire fiscal est incomplet, il ne recense que les impôts les plus importants. Il en existe beaucoup d'autres, directs et indirects, de moindre importance certes, mais qui participent à ponctionner les paysans. Il est surtout imprécis, tant les disparités régionales sont importantes. Ce qu'il révèle néanmoins c'est que les charges sont très lourdes. Serge Dontenwill estime la fiscalité royale à 10 ou 15% des revenus d'une exploitation, parfois plus ; la dîme ecclésiastique représente 1/10ème de la récolte ; la

[1] *Op. cit.,* p. 14.
[2] *Ibid.,* p. 49 – 55.
[3] *Ibid.,* p. 51.

rente noble, 5% des revenus ; quant à la rente économique, elle est le plus souvent à « mi-fruit », c'est à dire qu'elle constitue la moitié de la récolte.

> « Dire que dans l'ensemble et en moyenne, entre le tiers et la moitié des revenus paysans se trouvaient détournés au profit de l'Etat et des rentiers du sol doit correspondre à peu près à la réalité.[1] »

Ces charges sont exclusivement au profit des privilégiés (le clergé et la noblesse), et pèsent sur la classe sociale la plus défavorisée (le tiers-état). Elles sont obligatoires et sont soumises, les années de mauvaise récolte, à la générosité des gros propriétaires qui ne veulent pas étrangler les paysans et se priver par ce fait d'une rente confortable.

Le mode d'exploitation du terroir agricole sous l'Ancien Régime est figé. Les paysans sont accablés d'impôts qui leur laissent, les meilleures années, juste de quoi assurer leur subsistance. Ils ne sont que rarement en situation de pouvoir acquérir de nouvelles terres pour agrandir leur enclos. Et quand bien même ils le feraient, ils n'en jouiraient pas de l'entière propriété.

1.2.2. Une révolution en marche dès 1750

Dés *Le Médecin de campagne*, le premier roman des *Scènes de la vie de campagne*, Balzac, par l'intermédiaire du docteur Benassis, propose toute une série de mesures techniques et scientifiques dont l'objet est d'améliorer la productivité agricole (et plus généralement économique) de la vallée de la Grande Chartreuse dans laquelle il s'installe. Toutes les solutions qu'il préconise, si elles sont inconnues des paysans de la région, ne sont pas pour autant nouvelles. Marc Bloch date des environs de 1750 la « révolution agricole, économique et technique » qui commence à transformer « les campagnes de la plus grande partie de la France[2] ».

[1] *Ibid.,* p. 54.
[2] BLOCH, Marc, *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, Armand Colin, Agora, 1988, p. 304.

L'émergence des sciences agronomiques

Annie Moulin, dans son essai *Les Paysans dans la société française,* développe la pensée de Marc Bloch :

> « (Le progrès de l'agriculture) se développe à partir de 1750 sous l'impulsion de Quesnay et des physiocrates. Pour eux, une seule activité est réellement productrice : « La terre est l'unique source de richesses et c'est l'agriculture qui les multiplie. » Pour moderniser l'économie, il faut d'abord améliorer la production agricole et la rendre dynamique sur le modèle anglais en introduisant des cultures fourragères dans l'assolement et en développant l'élevage. [1]»

Cette approche scientifique de l'agriculture, nous en trouvons la trace dans la littérature du XIXème siècle. L'exemple le plus édifiant est celui de *Bouvard et Pécuchet* [2] de Gustave Flaubert.

Bouvard et Pécuchet, deux copistes liés d'amitié, choisissent, par la grâce d'un héritage, de rompre avec leur vie parisienne pour s'installer à la campagne. Ils acquièrent en Normandie « une ferme de trente-huit hectares, avec une manière de château et un jardin en plein rapport.[3] ». Les « deux bonshommes[4] » sont totalement ignorants des techniques agricole et horticole. Dans les premiers jours qui suivent leur arrivée à Chavignolles, avec beaucoup de sagesse, ils choisissent de prendre conseil auprès de leurs voisins :

> « D'abord, il fallait voir comment on opérait chez les autres ; – et ils rédigèrent une lettre, où ils demandaient à M. de Faverges l'honneur de visiter son exploitation. Le Comte leur donna tout de suite un rendez-vous.[5] »

Le Comte de Faverges est un aristocrate qui a été déchu par la Révolution d'une partie de ses privilèges, mais qui continue d'exploiter son domaine.

La visite du domaine est enrichissante, mais ce n'est pas l'exemple de M. de Faverges qui va les inspirer :

> « Tout ce qu'ils avaient vu les enchantait. Leur décision fut prise. Dès le soir, ils tirèrent de leur bibliothèque les quatre volumes de la *Maison Rustique*, se firent expédier le cours de Gasparin, et s'abonnèrent à un journal d'agriculture.[6] »

---

[1] MOULIN, Annie, *Les Paysans dans la société française. De la Révolution à nos jours,* Paris, Seuil, Points histoire, 1988, p. 19.
[2] FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1979.
[3] *Ibid.,* p. 68.
[4] Flaubert a hésité de donner comme titre à son roman : *Histoire de deux cloportes* ou *Histoire de deux bonshommes*.
[5] *Ibid*., p. 78.
[6] *Ibid.,* p. 82.

L'initiative de Bouvard et Pécuchet est surprenante. Alors que Flaubert les présente comme des « imbéciles », ils s'intéressent aux sciences agronomiques et le font par la lecture de publications savantes. Malgré le caractère burlesque du roman, les références livresques que cite Flaubert sont authentiques. Adrien de Gasparin est en effet un ingénieur agronome qui a publié au début du XIXème siècle de nombreux mémoires et qui exerça des fonctions politiques importantes (préfet, ministre…). Flaubert cite d'autres noms d'agronomes : Marc-Antoine Puvis, c'est sous son influence qu'est créé le premier Ministère de l'Agriculture ; Mathieu de Dombasle qui fonde en Lorraine une « ferme exemplaire », une école d'agriculture et une fabrique d'instruments aratoires ; ce dernier inspire Jules Rieffel qui lui aussi installe une école d'agriculture à Nozay, près de Nantes[1]. Beaucoup d'autres noms d'agronomes moins réputés sont également évoqués par Flaubert.

Les expérimentations de Bouvard et Pécuchet se solderont toutes par un échec, mais les agronomes cités sont bien d'éminents agronomes. Ils appartiennent, après François Quesnay, à la seconde génération de scientifiques qui ont mené la « révolution agricole » qu'annonce Marc Bloch.

Mais les agronomes ne sont pas les seuls scientifiques concernés par la modernisation des techniques agricoles.

Dans *Madame Bovary*, Flaubert fait tenir au pharmacien de Yonville un discours proche de celui qu'auraient pu tenir les ingénieurs de *Bouvard et Pécuchet.* A une question de Madame Lefrançois qui s'étonne de voir Monsieur Homais participer au comice agricole, ce dernier répond :

> « … je suis pharmacien, c'est à dire chimiste ! et la chimie, madame Lefrançois, ayant pour objet la connaissance de l'action réciproque et moléculaire de tous les corps de la nature, il s'ensuit que l'agriculture se trouve comprise dans son domaine !
> (…) Croyez-vous qu'il faille, pour être agronome, avoir soi-même labouré la terre ou engraissé des volailles ? Mais il faut connaître plutôt la constitution des substances dont il s'agit, les gisements géologiques, les actions atmosphériques, la qualité des terrains, des minéraux, des eaux, la densité des différents corps et leur capillarité ! que sais-je ? Et il faut posséder à fond tous ses principes d'hygiène, pour diriger, critiquer la construction des bâtiments, le régime des animaux, l'alimentation des domestiques ! Il faut encore, madame Lefrançois, posséder la botanique ; pouvoir discerner les plantes, entendez-vous, quelles sont les salutaires d'avec les délétères, quelles les improductives et quelles les nutritives, s'il est bon de les arracher par-ci et de les ressemer par-là, de

[1] *Ibid.,* p. 88 - 89.

> propager les unes, de détruire les autres ; bref, il faut se tenir au courant de la science par les brochures et papiers publics, être toujours en haleine, afin d'indiquer les améliorations… [1]»

Comme dans *Bouvard et Pécuchet*, la connaissance passe par la lecture de publications savantes.

Flaubert présente la science comme le moyen d'améliorer les rendements agricoles. Il en est de même de Balzac qui, dans les deux romans utopiques des *Scènes de la vie de campagne*, présente les moyens scientifiques mis en œuvre pour transformer deux contrées déshéritées en régions fertiles. Benassis, un docteur en médecine, dans *Le Médecin de campagne,* planifie le désenclavement d'une vallée des Alpes. Dans *Le Curé de village*, Véronique Graslin fait appel à Grégoire Gérard, un polytechnicien, ingénieur des Ponts-et-Chaussées, pour construire le barrage qui irriguera la plaine de Montégnac jusqu'alors infertile.

Jusqu'au milieu du XVIIIème siècle, la pratique de l'agriculture était empirique, elle reposait sur l'expérience acquise. Les exploitations, petites ou grandes, restaient dans la famille. Dès qu'ils en avaient l'âge, les enfants travaillaient à la ferme selon leurs moyens et quand le père transmettait les terres à l'un de ses fils, il était déjà formé par la pratique exercée depuis son enfance. Dans ce système les progrès sont lents. Les paysans, surtout les plus pauvres, sont peu cultivés, analphabètes pour la plupart, et n'ont pas les solutions pour remédier aux faibles rendements de leurs terres.

Comme le remarque Marc Bloch, les idées nouvelles viennent de l'extérieur de la profession :

> « Qui dit histoire d'une technique, dit histoire de contacts entre les esprits. Comme tous les autres changements de même ordre, les transformations agricoles se firent jour à partir de certains points de rayonnement humain : bureaux ministériels ou bureaux d'intendance, bientôt peuplés d'hommes gagnés à l'agronomie réformée ; sociétés d'agriculture, plus qu'à demi officielles elles aussi ; surtout, ces plus modestes mais plus efficaces foyers que formaient, dans les campagnes mêmes, telle et telle propriété intelligemment exploitée. L'initiative vint rarement des paysans. [2]»

L'agronomie est une science pluridisciplinaire, les exemples que nous avons cités le montrent.

---

[1] FLAUBERT, Gustave, *op. cit.,* p. 230.

[2] BLOCH, Marc, *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française, op. cit.,* p. 328 – 329.

Que ce soient des personnes réelles (Quesnay et les agronomes de Bouvard et Pécuchet) ou des personnages de fiction (Homais, Benassis, Gérard), tous ceux qui apportent des idées pour moderniser l'agriculture sont étrangers au milieu paysan, tous ont une formation scientifique. Et les spécialités de chacun sont variées : Quesnay est économiste, Homais est pharmacien (donc compétent en chimie et en botanique), Gérard est ingénieur… chacune de ces spécialités est réunie parmi les savoirs nécessaires à la pratique de l'agronomie (les agronomes de Bouvard et Pécuchet ont d'ailleurs chacun leur spécialité). Seul Benassis semble étranger dans ce tableau, la médecine est peu utile à la culture des céréales, mais il apporte l'esprit d'analyse et de synthèse propre à la pensée scientifique.

Les innovations scientifiques et technologiques

Comme l'écrit Marc Bloch :

> « Pour nous en tenir à la pure technique, y eut-il jamais transformation plus décisive que l'invention de la charrue à roues, la substitution des assolements réglés à la culture temporaire, la lutte dramatique des défricheurs contre la lande, la forêt et les usagers ? [1]»

Dans le corpus que nous avons défini, le défrichement est plusieurs fois évoqué (par exemple, Benassis le préconise pour développer l'économie locale), mais jamais il n'est l'objet de descriptions détaillées. Par contre, l'utilisation de machines nouvelles, la pratique de l'assolement est fréquemment représentée.

- le machinisme agricole

La fin du XVIIIème siècle voit l'apparition des premières machines agricoles. Elles sont conçues pour soulager les charges du paysan et optimiser les rendements du travail. C'est la cas de Toussaint Lumineau qui laboure avec une charrue :

> « Un coup de filet fit plier les reins à la jument de flèche ; les quatre bœufs baissèrent les cornes et tendirent les jarrets ; le soc, avec un bruit de faux qu'on aiguise, s'enfonça ; la terre s'ouvrit, brune, formant un haut remblai qui se brisait en montant et croulait sur lui même, comme les eaux divisées par l'étrave d'un navire. Les bonnes bêtes allaient droit et sagement. [2]»

Le comte de Faverges utilise un semoir mécanique :

---

[1] *Ibid,* p. 305.
[2] BAZIN, René, *La Terre qui meurt, op. cit.,* p. 94 – 95.

> « Ils étaient sur la limite d'un champ tout plat, soigneusement ameubli. Un cheval que l'on conduisait à la main traînait un large coffre monté sur trois roues. Sept coutres, disposés en bas, ouvraient parallèlement des raies fines, dans lesquelles le grain tombait par des tuyaux descendant jusqu'au sol. [1]»

et également un « râfleur anglais » quand le terrain s'y prête[2].

Mais c'est dans *La Terre* que les machines agricoles sont le plus souvent évoquées. Le roman de Zola a pour cadre historique le Second Empire, c'est le dernier dans la chronologie de notre corpus principal[3], il est donc normal que ce soit dans ce livre que les moyens techniques modernes soient le plus utilisés. Dès l'incipit, comme dans le roman de Flaubert, le « semoir mécanique » est évoqué, mais il n'est pas utilisé.

Plus avant dans le roman, pour la fenaison, Jean utilise une faucheuse mécanique :

> « Depuis la veille, Jean conduisait la faucheuse mécanique, dans les quelques arpents de pré qui dépendaient de la Borderie, au bord de l'Aigre. De l'aube à la nuit, on avait entendu le claquement régulier des lames ; et, ce matin-là, il finissait, les derniers andains tombaient, s'alignaient derrière les roues, en une couche de tiges fines, d'un vert tendre.[4] »

D'autres machines agricoles sont citées, même si on ne les voit pas toujours en action : la « moissonneuse mécanique » que Hourdequin refuse d'utiliser car l'année précédente elle « s'était détraquée [5]», la « machine à battre[6] », la « batteuse à vapeur » à laquelle « le garçon apportait les gerbes des meules environnantes, puis emportait le grain à la ferme [7]».

- les méthodes culturales

La solution proposée par François Quesnay[8] pour bonifier les rendements est de remplacer, dans l'assolement triennal ou quadriennal, la jachère par la culture d'une

[1] FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 80.
[2] *Op. cit.* p. 79.
[3] Le récit de *Bouvard et Pécuchet* est daté de 1840, soit douze ans avant le début du Second Empire.
[4] *Op. cit.,* p. 155.
[5] *Ibid.,* p. 261.
[6] *Ibid.,* p. 173.
[7] *Ibid.,* p. 291 - 292.
[8] François QUESNAY est un scientifique français né en 1694. Il se consacre d'abord à la médecine : chirurgien royal, il est membre de l'Académie des sciences, de la Royal Society, anobli par Louis XV en 1752, il est l'auteur de nombreuses publications médicales.
A partir de 1750 il s'intéresse à l'économie. Il crée l'Ecole des Physiocrates qui réunit quelques-uns des plus brillants économistes de son époque. Son œuvre principale est *Le Tableau économique* (1758) dans

plante fourragère (luzerne, trèfle, turneps…). C'est la grande idée nouvelle du XVIIIème siècle, la plus répandue car facile à mettre en œuvre : elle ne demande pas un investissement important et ses bénéfices sont rapidement effectifs. Jusqu'alors, pour laisser le sol se régénérer, les paysans laissaient alternativement, tous les trois ou quatre ans, leurs champs au repos : c'était la jachère. Désormais, plutôt que de laisser le sol en déshérence (dans *La Terre qui meurt*, René Bazin parle d'une parcelle qui « descendait en courbe régulière, hérissée d'herbes sèches et de fougères[1] »), ils sèment une plante fourragère qui offre un double avantage : elle permet au sol de se régénérer tout en proposant au bétail une pâture plus nutritive que celle de la jachère ; par ailleurs, la fumure produite par le troupeau, plus abondante et plus riche, sert à amender les terres cultivées de céréales. Le cercle est vertueux.

On retrouve ce nouveau mode d'assolement dans plusieurs des romans de notre corpus. Madame de Mortsauf, par exemple,

> « avait changé la culture de ses terres ; elle les avait *mis en quatre*, expression dont on se sert dans le pays pour expliquer les résultats de la nouvelle méthode suivant laquelle les cultivateurs ne sèment le blé que tous les quatre ans, afin de faire rapporter chaque année un produit à la terre.[2] »

Le comte de Faverges, pratique également l'assolement : « Ici » dit le comte « je sème des turneps. Le turnep est la base de ma culture quadriennale[3] »…

- les engrais chimiques

Jusqu'au début du XIXème siècle, le fumier animal était le seul amendement que le paysan apportait à la terre comme le remarque Hourdequin :

> « Depuis des siècles, le paysan prenait au sol, sans jamais songer à lui rendre, ne connaissant que le fumier de ses deux vaches et de son cheval, dont il était avare ; puis, le reste allait au petit bonheur, la semence jetée dans n'importe quel terrain, germant au hasard, et le ciel injurié si elle ne germait pas. Le jour où, instruit enfin, il se déciderait à une culture rationnelle et scientifique, la production doublerait. Mais, jusque-là, ignorant, têtu, sans un sou d'avance, il tuerait la terre. Et c'est ainsi que la Beauce, l'antique grenier de la France, la Beauce plate et sans eau, qui n'avait que son blé, se mourait peu à peu d'épuisement, lasse d'être saignée aux quatre veines et de nourrir un peuple imbécile.[4] »

---

lequel il modélise l'économie française à l'époque où les produits agricoles constituaient l'essentiel des ressources de la France. Il meurt en 1774.

[1] BAZIN, René, *La Terre qui meurt, op. cit.,* p. 94.
[2] BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée, op. cit.*, p. 141.
[3] *Ibid.,* p. 80.
[4] ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p.173 – 174.

Hourdequin est à Rognes le pionnier de l'amendement chimique et il cherche à convaincre ses voisins paysans rétifs et suspicieux aux méthodes scientifiques modernes. Un jour d'automne, il interpelle Jean Macquard en train d'épandre du fumier sur un de ses champs : « Jean, pourquoi donc n'avez-vous pas essayé des phosphates ? (…) Avec les phosphates, j'ai eu parfois de bons résultats. » Au scepticisme de Jean qui doute de la qualité des engrais chimiques, Hourdequin répond :

> « Ah ! certainement, si vous achetez aux voyageurs de hasard qui font les petits marchés de campagne… Sur chaque marché, il faudrait un chimiste expert, chargé d'analyser ces engrais chimiques, qu'il est si difficile d'avoir purs de toute fraude… l'avenir est là sûrement, mais avant que vienne l'avenir, nous serons tous crevés. On doit avoir le courage de pâtir pour d'autres.[1] »

L'analyse de Hourdequin rejoint celle du pharmacien Homais. Ils ont tous les deux l'intuition que la chimie est l'avenir de l'agriculture moderne.

- l'irrigation

L'utilisation d'engrais chimiques n'est pas le seul moyen pour améliorer la production agricole. Hourdequin décrit une Beauce « plate et sans eau » dont les rendements céréaliers s'amenuisent. Avec la terre, l'air et le feu, l'eau est un des éléments indispensable à la vie. Si la pratique de l'assolement et l'usage d'engrais chimiques améliorent la qualité de la terre, il est également possible, par le moyen de l'irrigation, de répondre au manque d'eau nuisible au développement des végétaux. Cette technique est difficile à mettre en œuvre sur des terrains sans relief comme la Beauce. Elle est par contre possible dans les régions dont le relief offre des dénivelés. C'est le cas dans la vallée des Alpes que le docteur Benassis a choisi de fertiliser :

> « …. sans attendre l'autorisation du Conseil d'Etat, j'avais pratiqué des irrigations transversales semblables à celles de la Suisse, de l'Auvergne et du Limousin. A leur grande surprise, les gens du bourg y virent poindre d'excellentes prairies, et obtinrent une plus grande quantité de lait, grâce à la meilleure qualité des pâturages. Les résultats de cette conquête furent immenses. Chacun imita mes irrigations. Les prairies, les bestiaux, toutes les productions se multiplièrent.[2] »

L'irrigation est aussi la méthode que Véronique Graslin utilise pour enrichir la plaine de Montégnac,

---

[1] *Ibid.,* p. 432 – 433.
[2] BALZAC, Honoré de, *Le Médecin de campagne, op. cit.,* p. 74.

« Gérard trouva la base de deux chaînes parallèles assez solide, quoique de composition différente, pour retenir les eaux. Pendant le mois de janvier de l'année suivante, il évalua la quantité d'eau qui passait par le Gabou. Cette quantité, jointe à l'eau de trois sources qui pouvaient être conduites dans le torrent, produisait une masse d''eau suffisante à l'arrosement d'un territoire trois fois plus considérable que la plaine de Montégnac. (…) La plaine devait être divisée en compartiments carrés de deux cent cinquante arpents chacun, ou le terrain devait être non pas défriché, mais débarrassé de ses plus gros cailloux. (…) Le hasard donnait un terrain sans obstacles, une plaine unie ; les eaux, qui offraient dix pieds de chute, pouvaient être distribuées à souhait ; rien n'empêchait d'obtenir les plus beaux résultats agricoles e offrant aux yeux ces magnifiques tapis de verdure, l'orgueil et la fortune de la Lombardie.[1] »

1.2.3. Les grandes réformes de 1789

La révolution agricole telle que la définit Marc Bloch, est une révolution scientifique et technique.

A l'encontre, la Révolution Française est une révolution politique. Les grandes réformes constitutionnelles adoptées par la Constitution de 1793 et qui marqueront définitivement l'Histoire de la France, sont inspirées pour beaucoup par la révolte des paysans dans les années qui précèdent 1789.

Le recul des servitudes collectives

Malgré les privilèges extravagants accordés par l'Ancien Régime aux grands propriétaires nobles, l'ensemble des terres, cultivables ou pas, faisait l'objet d'un usage collectif.

Ces droits ancestraux, que Marc Bloch nomme « communisme rudimentaire [2]», et qui constituaient pour tous une forme de revenu minimum garanti, tendent à disparaître au XVIIIème siècle.

Les servitudes collectives sont progressivement rognées sous la pression des seigneurs et des grands propriétaires. Sous des prétextes divers, ils interdisent aux paysans l'accès à certains des labours dont ils sont propriétaires. Les seigneurs sont

[1] BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village, op. cit.,* p. 264 – 265.

[2] BLOCH, Marc, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française, op. cit.,* p. 309.

puissants et influents : ces décisions sont le plus souvent avalisées par les autorités locales, solidaires. Petit à petit, la presque totalité de leurs propriétés sont interdites au pacage. Dans une étude qu'il consacre à la région provençale, Marc Bloch écrit :

> « Si l'on pouvait dresser une carte agraire de la Provence, au terme de l'Ancien Régime, on y verrait, parmi de larges espaces de teinte uniforme, marquant le triomphe de l'individualisme, un semis d'autre couleur qui indiquerait les terroirs plus rares où la servitude de pacage sur les guérets subsistait encore. En rejoignant par la pensée ces points éparpillés, (…) on reconstituerait dans toute son étendue, l'ancien aspect communautaire.[1] »

Ce sont évidemment les petits paysans les plus pénalisés par cette individualisation de la propriété foncière, ceux qui n'ont que quelques dizaines d'ares insuffisants pour assurer l'autosubsistance vivrière. Le pacage sur la vaine pâture et le chaumage fournissent l'alimentation et la litière au gros bétail, le glanage des céréales permet de fabriquer le pain, nourriture de base du paysan. Il ne reste à ces derniers que les communaux, dont la pâture est beaucoup plus maigre, pour mener paître leur troupeau.

Le paradoxe, en cette fin de XVIIIème siècle, est que certaines des nouvelles méthodes culturales conseillées par les agronomes vont dans le même sens que les interdits déjà posés par les seigneurs et restreignent encore un peu plus les avantages acquis. Les solutions scientifiques proposées pour améliorer la productivité et donc le confort matériel des paysans profitent surtout aux gros propriétaires. L'acquisition de matériel agricole, l'exécution de travaux d'irrigation, l'achat d'engrais chimiques ne sont pas accessibles aux petits paysans et seraient de toute manière inopérants sur des petites superficies. Sous l'Ancien Régime, les petits paysans n'assuraient leur subsistance que grâce à l'usage qu'ils pouvaient faire des servitudes collectives. Le remplacement dans l'assolement de la jachère morte par la plantation de plantes fourragères (qui sert de nourriture d'hiver pour les bêtes des grands propriétaires) met fin à la libre pâture sur les labours concernés comme le fait remarquer justement Henri Mendras :

> « Supprimer (la jachère), c'était, du même coup, atteindre la vaine pâture qui, si on prend pour exemple les pays d'assolement triennal, ouvrait chaque année le tiers du

[1] *Ibid.* p. 309.

> terroir cultivé aux troupeaux de la communauté entière. Privés de cette faculté, beaucoup d'exploitations n'auraient plus su comment nourrir leurs bêtes.[1] »

Une autre innovation culturale, dont nous n'avons pas parlé encore : celle de la seconde récolte, contribue également à rogner les avantages des petits paysans. Jusqu'alors, la vaine pâture était autorisée à partir de la fenaison de printemps. Mais les propriétaires ont remarqué que si les prés n'étaient pas piétinés et broutés par les troupeaux, il était possible de faire une seconde coupe d'herbe au début de l'automne. Le regain, comme c'est le cas des plantes fourragères, sert à l'hivernage du bétail. Ils ont donc décidé d'interdire l'accès à leurs prairies jusqu'à la seconde coupe.

Les réformes constitutionnelles

A l'état de sujétion du paysan envers la noblesse féodale, à l'oppression fiscale qui les accable, s'ajoute depuis le début du siècle un rétrécissement de l'espace agricole utile qui provoque leur colère. En les privant d'une partie de leurs moyens de subsistance, cette situation remet en cause leur existence même.

La décision prise le 8 août 1788 par Louis XVI de convoquer des Etats Généraux du Royaume de France, pour apporter des réponses à la crise économique, financière et politique, donne une tribune aux paysans pour exprimer leurs revendications. Le processus est démocratique, il concerne tous les hommes âgés de plus de vingt-cinq ans inscrits au registre des impôts. Dans chaque bailliage, un notable est chargé de rédiger un cahier de doléances dans lequel sont consignées les plaintes et les aspirations des citoyens. Dans un second temps, un député est élu qui sera chargé de présenter la parole recueillie auprès des Etats Généraux qui se tiennent à Versailles à partir du cinq mai 1789.

Comme le relève Annie Moulin, « la révolution paysanne, qu'elle soit autonome ou pas, occupe (…) une place considérable dans le processus révolutionnaire.[2] » Même si, malgré la très forte représentation des paysans dans la population française, « le processus n'a pas abouti à l'envoi de députés paysans à Versailles, sauf un breton, le père Gérard[3] », les représentants du Tiers Etat sont majoritaires à l'assemblée[1] et la

[1] MENDRAS, Henri, *La Fin des paysans, op. cit.,* p. 45.
[2] MOULIN, Annie, *Les paysans dans la société française, op. cit.,* p. 41.
[3] *Ibid.,* p. 38.

parole des paysans, collectée dans les quelque quarante mille cahiers de doléances rédigés dans l'ensemble du royaume, sera prise en compte lors des débats :

> « D'abord et surtout des griefs contre le système féodal et plus particulièrement les droits seigneuriaux. La libération de sa terre semble bien la grande aspiration politique et sociale de la paysannerie. Il s'y ajoute la défense des droits d'usage collectifs. Un grand nombre d'assemblées adoptent une attitude hostile à l'individualisme agraire. Les cahiers dressent aussi un sévère réquisitoire contre le système fiscal en vigueur. Les impôts royaux sont très impopulaires.[2] »

Les Etats Généraux débutent le 5 mai 1789 sous la présidence du roi Louis XVI. Cette date est considérée par les historiens comme étant celle du début de la Révolution Française. Elle ne prendra fin qu'en 1795, soit pendant la première République. Durant cette longue période de six ans, comme l'écrit Florence Gauthier, c'est « le mouvement paysan qui imposa son rythme à la Révolution et dont l'objectif n'était pas seulement de se libérer du régime féodal.[3] » Elle précise sa pensée dans la suite de son article consacré à la révolution paysanne :

> « La Révolution en France fut aussi l'expression de la résistance populaire (aux) formes capitalistes désignées par l'expression précise d'*économie publique tyrannique* à laquelle répondirent la revendication et l'élaboration d'une *économie politique populaire*. Un débat exemplaire s'ouvrait ici.
> La Révolution en France fut aussi une expérience politique éclairée par les principes philosophiques de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, et caractérisée par l'immense tâche de la construction de la souveraineté populaire, de l'élargissement d'un espace public démocratique, de la construction d'un pouvoir législatif suprême et d'une citoyenneté participant effectivement à l'élaboration des lois, toutes choses auxquelles la paysannerie participa pleinement, avec ses traditions spécifiques de *droit des habitants* qui organisait la vie des communautés villageoises.[4] »

Les Etats Généraux deviennent Assemblée Nationale le 17 juin 1789, puis Assemblée Constituante le 20 juin. La première initiative de cette dernière sera de publier, le 26 août 1789, la « Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen » qui servira de préambule à la nouvelle constitution.

La philosophie des droits de l'homme et du citoyen est définie dans l'article premier :

---

[1] Les Etats Généraux sont constitués de 1139 députés. 291 sont membres du clergé, 270 de la noblesse. Le tiers état, avec 578 députés, possède la majorité absolue. La population française est d'environ 28 millions d'habitants en 1789. 125 000 personnes sont membres du clergé, soit 0,5% de la population ; 350 000 sont des nobles, soit 1,5% de la population du royaume.
[2] *Op. cit.,* p. 38 – 39.
[3] GAUTHIER, Florence, « Une révolution paysanne ou Les caractères originaux de l'histoire rurale de la Révolution française », *Révolution Française.net,* septembre 2011, p. 4.
[4] *Ibid.,* p. 4 – 5.

> « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune. »

Les droits sont énumérés dans le second :

> « Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'Homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté, et la résistance à l'oppression. »

La Révolution se fait à Paris et si les paysans sont peu concernés par les grandes réformes constitutionnelles (abolition de la monarchie de droit divin, instauration d'un régime parlementaire…), ils profitent par contre, à partir de leur province, de l'agitation et du débat d'idée pour obtenir les droits qu'ils revendiquent. Et ils le font de manière très agressive et avec beaucoup de persévérance. De juillet 1789 à août 1792, Florence Gauthier recense six jacqueries[1].

Le second article de la « Déclaration des Droits de l'Homme » formule bien la revendication des paysans : ils souhaitent jouir des mêmes « droits naturels et imprescriptibles » que tous les citoyens français, ce qui jusqu'alors ne leur était pas accordé. Leur souhait est de pouvoir vivre dignement des produits de la terre qu'ils cultivent.

Dès la Grande Peur, la première jacquerie de juillet 1789, les paysans proposent à la seigneurie un « contrat social » :

> « L'offre consistait à partager la seigneurie : le domaine des censives aux censitaires et la réserve au seigneur. Par ailleurs, en ce qui concerne les biens communaux, la paysannerie refusait tout partage et réclamait, d'une part la reconnaissance de cette forme de propriété aux communautés villageoises, d'autre part la restitution des communaux usurpés par les seigneurs.
> Enfin, en ce qui concerne les terres louées en fermage ou en métayage, les locataires proposaient une législation de renouvellement des baux qui, pour aller à l'essentiel, supprimait leur caractère précaire et réduisait le montant des rentes à payer. L'esprit de cette dernière proposition visait à ménager l'accès le plus libre possible à la terre, instrument de travail élémentaire du paysan.[2] »

Ce contrat social proposé par la classe paysanne respecte le principe d'égalité des droits pour tous les citoyens :

> « (Il) exprimait tout d'abord une conception de l'association qui affirmait *le droit à la vie et aux moyens de la conserver pour tous,* y compris pour les seigneurs en tant que personnes, et refusait l'exclusion d'une partie de ses membres. La paysannerie n'a pas dit aux seigneurs : « Nous voulons tout prendre et nous allons vous tuer »,

[1] *Ibid.,* p. 28 – 30.
[2] *Ibid.,* p. 9.

> mais : « Vous voulez tout prendre. Nous, nous vous disons partageons. » Ici, l'expression paysanne s'en prenait au monopole foncier seigneurial pour en arrêter la progression.[1] »

Selon ce contrat, le seigneur conserve la pleine propriété sur la « réserve » dont il avait les droits exclusifs, mais s'engageait à renoncer aux « censives », dont les droits étaient partagés, et aux biens communaux, qui faisaient l'objet d'un usage collectif.

Mais le processus démocratique est long. L'Assemblée n'est pas entièrement acquise aux paysans malgré la majorité que détient le Tiers-Etat. Elle hésite, elle tergiverse, vote des arrêtés puis, sous l'influence de certains groupes de pression, revient partiellement sur les décisions prises. Elle prend des demi-mesures qui ne satisfont personne. Par exemple, le 4 août 1789, « l'Assemblée nationale détruit entièrement le régime féodal » puis quelques jours plus tard, entre le 5 et le 11août, décrète que les droits féodaux doivent être rachetés par les paysans, ce qu'ils n'ont absolument pas le moyen de faire. Mais les paysans sont tenaces, ils continuent inlassablement la lutte et, de jacquerie en jacquerie, régions après régions, ils finissent par obtenir ce qu'ils considèrent comme conforme à la Déclaration des Droits de l'Homme. Ce n'est qu'à l'été 1792, que la cinquième jacquerie obtient l'abolition du rachat des droits féodaux dans les régions du centre de la France. En même temps, ces régions obtiennent que les communaux, y compris ceux que s'étaient appropriés les seigneurs depuis un demi-siècle, deviennent propriété des communes et fassent donc l'objet d'un usage collectif sans restriction de personnes.

La sixième jacquerie de l'automne 1792 a une portée nationale. Elle permet l'adoption d'une loi agraire, harmonisée à l'ensemble du territoire. Dans un premier temps la Convention girondine, élue en septembre 1792, si elle proclame la république, refuse l'application de la loi agraire qu'elle juge trop favorable au mouvement populaire. Il faut attendre le début juin 1793 et la prise de majorité de la Montagne pour que l'abolition totale du régime féodal soit effective et que la loi agraire soit enfin appliquée.

La loi agraire de 1793 réalise le souhait que les paysans avaient exprimé dans leur offre de contrat social de 1789 : elle leur permet « le droit à l'existence par l'accès à la terre ». Les deux principales mesures, nous l'avons vu, sont :

---

[1] *Ibid.,* p. 10.

- la suppression du régime des censives. Les seigneurs perdent tous les droits qu'ils exerçaient sur cette partie du terroir.
- La réhabilitation des communaux. Ils sont la propriété des communes qui en gèrent l'usage collectif. Les communaux que les seigneurs s'étaient appropriés sont rendus à leur affectation antérieure.

Ces deux lois inscrites dans la Constitution sont accompagnées d'autres mesures législatives qui ne sont pas sans importance dans le processus d'accession des paysans à la propriété foncière. Des mesures fiscales :

- la suppression de la totalité des impôts indirects, comme la gabelle ou encore les impôts sur les boissons, le tabac…
- la suppression de la dîme, l'impôt ecclésiastique.
- la suppression des droits féodaux et seigneuriaux, la rente noble.

L'allègement de la pression fiscale facilite l'accession à la propriété des petits propriétaires. Les terres qu'ils peuvent acquérir sont de deux origines :

- les censives que l'abolition de la féodalité transforme en alleux, c'est à dire en terres franches, libres de toutes rentes féodales
- les biens nationaux : ce sont les biens du clergé et les biens des émigrés qui ne rentrent pas en France rapidement. Ils sont mis en vente, souvent en très petits lots et avec des prêts à des taux très favorables pour permettre aux petits paysans indigents d'accéder à la propriété.

La loi agraire comprend aussi une autre mesure qui est d'importance dans la nouvelle répartition des terres : la suppression du droit d'aînesse. Jusqu'alors la propriété foncière était transmise, à la mort des parents, au fils aîné. Désormais le partage devra être équitable entre tous les héritiers. Cette nouvelle législation a pour conséquence un morcellement des propriétés à chaque génération.

La France va connaître au lendemain de la Révolution presqu'un siècle d'instabilité politique. Entre la première et la seconde République, soit une période de 45 ans, se succèdent un empereur (Napoléon I) et trois rois (Louis XVIII, Charles X et Louis Philippe). Ils essaient tous les quatre de remettre en cause les acquis de Révolution, sans y parvenir complètement (la monarchie est rétablie, mais il s'agit d'une monarchie

parlementaire). Pourtant jamais ils ne toucheront à la loi agraire comme le remarque Florence Gauthier, jamais l'abolition du régime féodal ne sera remise en question :

> « Aucun gouvernement ultérieur, aussi restaurateur de l'ancien régime se voulut-il, n'osa toucher à la loi du 17 juillet ni à la récupération des communaux. Plus de la moitié des terres cultivées furent ainsi allodialisées[1] en faveur des paysans et le caractère collectif de propriété communale légalisé en France. Il y eut bien une véritable réforme agraire en faveur des paysans et de la communauté villageoise.[2] »

Ce constat confirme l'avis, très largement partagé par les historiens, que la Révolution Française fut d'abord une révolution paysanne.

La littérature témoin des réformes de la Révolution

Les écrivains du XIXème siècle rendent compte, dans leur œuvre romanesque, des grandes réformes politiques de la Révolution.

Dans le « contrat social » qu'ils présentent aux Etats Généraux de 1789, les Paysans affirment n'afficher aucune animosité envers les nobles : ils souhaitent simplement le partage des terres et l'accession à la propriété. Mais cette période révolutionnaire connaît des excès et des épisodes violents. Les paysans, même s'ils laissent la vie sauve aux seigneurs, s'attaquent à l'institution seigneuriale, à ses privilèges, aux droits importants qu'elle exerce sur la classe paysanne. Jacquou, après la prise du château de L'Herm avec les paysans de la région qu'il a réussi à convaincre, déclare à propos du comte de Nansac :

> « La plus grande punition pour lui, pire que la mort, c'est d'être ruiné, de traîner, lui si fier, si orgueilleux, une existence méprisée : ce qui arrivera de force, car, sans le sou, il n'aura plus d'amis, attendu que les autres nobles ne l'aiment ni ne l'estiment non plus que les paysans. (…) De même que les gens de Tursac ont brûlé Reignac, il nous faut brûler l'Herm. L'abolition totale de ce repaire de bandits achèvera de ruiner ce prétendu seigneur, qui s'en ira mendier de château en château une pitié méprisante qui sera son plus grand châtiment !...[3] »

[1] Les censives et les biens nationaux qui étaient propriété respectivement des seigneurs et du clergé deviennent des *alleux*, c'est-à-dire des terres libres pour lesquelles les paysans qui les cultivent ne sont pas contraints à payer un impôt.
[2] *Ibid.,* p. 20.
[3] *Op. cit.,* p. 314 – 315.

Si Jacquou et les paysans de Combenègre sauvegardent la vie du seigneur de Nansac, ils brûlent néanmoins son château, ce qui le condamne à la ruine. Ce n'est pas toujours le cas. Le plus souvent, s'il perd l'essentiel de ses privilèges, le ci-devant seigneur, qui n'est plus désormais qu'un simple propriétaire foncier, peut continuer à cultiver ses terres lui-même ou à les placer en métayage ou en fermage.

Dans *Le Lys dans la vallée,* la comtesse de Morsauf, qui gère la propriété de son mari, se contente de réorganiser le domaine du château de Clochegourde :

> « Pour vaincre l'obstination des paysans, il avait fallu résilier des baux, partager ses domaines en quatre grandes métairies, et les avoir à *moitié*, le cheptel particulier à la Touraine et aux pays d'alentour. Le propriétaire donne l'habitation, les bâtiments d'exploitation et les semences, à des colons de bonne volonté avec lesquels il partage les frais de culture et les produits. (…) La comtesse avait fait cultiver par monsieur de Mortsauf une cinquième ferme composée des terres réservées, sises autour de Clochegourde, autant pour l'occuper que pour démontrer par l'évidence des faits, à ses *fermiers à moitié,* l'excellence des nouvelles méthodes. (…) Il est aisé de deviner son dessein. Après l'expiration des baux à moitié, la comtesse voulait composer deux belles fermes de ses quatre métairies, et les louer en argent à des gens actifs et intelligents, afin de simplifier les revenus de Clochegourde.[1] »

Entre ces deux exemples extrêmes, la sauvegarde de l'intégrité de la propriété d'une part et la ruine du domaine de l'autre, des expériences mitoyennes : le Comte de Montcornet qui a racheté les Aigues[2] au début de la Restauration a des difficultés pour exploiter son domaine. Il est pris en étau entre les paysans, qui se réunissent à l'auberge du Grand-I-Vert, et les notables usuriers, qui se retrouvent au Café de la Paix. Lassé des rapines des premiers et des conspirations des seconds, et surtout fortement choqué par le meurtre de Michaud, son garde général, il décide de mettre en vente Les Aigues.
Quant au marquis de la Fromentière[3], il est ruiné personnellement, il est retourné vivre à Paris. Après huit ans d'abandon, les meubles du château sont vendus aux enchères. Toussaint Lumineau, le métayer de la Fromentière, craint que cette vente ne précède celles du château et des terres du domaine. La suite du roman de René Bazin ne nous renseigne pas.

[1] BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée, op. cit.,* p. 141 – 142.
[2] BALZAC, Honoré de, *Les Paysans.*
[3] BAZIN, René, *La Terre qui meurt, op. cit.*

Ces exemples contrastés illustrent les difficultés que rencontrent les nobles dans le Nouveau Régime. Si la Révolution leur a épargné la vie, ils sont confrontés à deux difficultés principales :

- la suppression des droits féodaux et seigneuriaux qui les ampute d'une partie de leurs revenus et menace leur économie.
- l'abolition des pouvoirs économique, juridique, social[1] qui les prive de l'emprise qu'ils exerçaient sur l'ensemble du monde rural.

Les « rentiers du sol », comme les désigne Marc Bloch, sont fragilisés au XIXème siècle.

Les grandes réformes constitutionnelles de la Révolution, qui affaiblissent les nobles, auraient dû favoriser les paysans. Mais leur mise en œuvre bouscule brutalement un modèle social en place depuis plusieurs siècles.

L'accession pour tous à la propriété des terres est une chance pour les bourgeois qui ont suffisamment de capital pour acquérir les biens nationaux mis en vente. C'est le cas de Hourdequin qui dans *La Terre* de Zola représente, avec le député Chédeville, le gros propriétaire :

> « Isidore Hourdequin, était le descendant d'une ancienne famille de paysans de Cloyes, affinée et montée à la bourgeoisie, au seizième siècle. (…) Isidore, orphelin de bonne heure, possédait une soixantaine de mille francs, lorsque à vingt-six ans, privé de sa place par la Révolution, il eut l'idée de faire fortune avec les vols de ses brigands de républicains, qui mettaient en vente les biens nationaux. Il connaissait admirablement la contrée, il flaira, calcula, paya trente mille francs, à peine le cinquième de leur valeur réelle, les cent cinquante hectares de la Borderie, tout ce qu'il restait de l'ancien domaine des Rognes-Bouqueval. Pas un paysan n'avait osé risquer ses écus ; seuls, des bourgeois, des robins et des financiers tirèrent profit de la mesure révolutionnaire.[2] »

Mais pour les petits paysans dont le bas de laine est insuffisant, la situation est plus délicate. Pour simplement agrandir leur enclos de quelques arpents ou réaliser leur rêve de devenir exploitant propriétaire, ils doivent emprunter auprès des usuriers sans avoir conscience qu'en ce faisant ils s'aliènent durablement à leur prêteur.

Dans *Les Paysans* de Balzac, l'usurier se nomme Rigou, qui avec beaucoup de cynisme et de cruauté harcèle les paysans à qui il a avancé de l'argent avec l'espoir non avoué d'obtenir l'expropriation à son profit :

---

[1] Voir DONTENWILL, Serge, in *Histoire des paysans français, op. cit.,* p. 30 – 37.
[2] *Ibid.,* p.114 – 115.

> « Courtecuisse a voulu passer bourgeois, il s'en était vanté. Sa femme allait ramassant des fumiers ! Elle et Courtecuisse se levaient avant le jour, piochaient leur jardin richement fumé, lui faisaient rapporter plusieurs moissons, sans parvenir à payer autre chose que les intérêts dus à Rigou pour le restant du prix. Leur fille, en service à Auxerre, leur envoyait ses gages ; mais malgré tant d'efforts, malgré ce secours, ils se voyaient au terme du remboursement sans un rouge liard. (…) Le bonhomme avait amandé, fertilisé les trois arpents de terre vendus par Rigou, le jardin attenant à la maison commençait à produire, et il craignait d'être exproprié ![1] »

De même Malgrison, dans *Le Chevrier* de Ferdinand Fabre, comme en témoigne Eran, le travailleur saisonnier, à propos de la métairie des Agathon :

> « J'aimais Mirande, et la preuve c'est que, l'usurier de Nadalet, car ce Malgrison était un voleur d'héritages, ayant un jour apporté au père Agathon une page de papier marqué, puis ayant menacé mon maître de faire exproprier son bien par la justice, je m'en allai vivement me cacher en les étables, où je pleurai toute l'eau de mes yeux.[2] »

et la ferme de la vieille Fontenille :

> « - Qui vous a fait vendre vos bœufs ?
> - Malgrison, murmura-t-elle à basse voix, comme craignant d'être entendue.
> - Lui !
> Je ne pus me tenir de regarder Françon.
> La Fontenille continua ses complaintes :
> - Mon homme mis au trou, Malgrison montra des papiers marqués et demanda grosse somme d'argent. Je ne pus payer l'homme de Nadalet. Lors, il prit aujourd'hui les bœufs, demain les chèvres, après demain les charrues et les choses quelconques qu'il trouva, furetant partout. A présent, il demande la terre…
> - Brigand d'usurier ! fis-je, donnant un coup de poing sur la table.[3] »

L'abolition du droit d'aînesse est l'une des autres grandes réformes de la Révolution. Jusqu'au XVIIIème siècle, le patrimoine foncier revenait exclusivement au fils aîné qui avait la charge de perpétuer l'histoire de la famille.

Le partage équitable des terres entre les héritiers d'une famille est le motif de départ et le fil thématique de *La Terre* d'Emile Zola. Dès le second chapitre du roman, le père Fouan et sa femme Rose, âgés de soixante-dix ans et désormais physiquement incapables de cultiver seuls les neuf hectares et demi qu'ils possèdent, réunissent leurs trois enfants chez le notaire Baillehache avec l'intention de partager entre eux leurs biens. Grobois, l'arpenteur, est chargé d'organiser le partage avant de passer chez le notaire :

---

[1] BALZAC, Honoré de, *Les Paysans, op. cit.,* p. 261.
[2] FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p.12.
[3] *Ibid.,* p.111 – 112.

> « Je vous disais que l'acte est prêt. J'ai passé hier chez M. Baillehache, il me l'a fait voir. Seulement, les numéros des lots sont restés en blanc, à la suite de vos noms… Nous allons donc tirer ça, et le notaire n'aura plus qu'à les inscrire, pour que vous puissiez, samedi, signer l'acte chez lui. » (…) D'abord, de ses gros doigts tremblants d'alcoolique, il avait coupé la feuille de papier en trois ; puis, maintenant, sur chaque morceau, il écrivait un chiffre, 1, 2, 3, très appuyé, énorme ; et, par dessus ses épaules, tous suivaient la plume, le père et la mère eux-mêmes hochaient la tête, satisfaits de constater qu'il n'y avait pas de tricherie possible. Les billets furent pliés lentement et jetés dans le chapeau.[1] »

La donation est le départ d'un conflit entre les enfants Fouan qui se poursuivra tout le roman.

Pendant toute la durée de la Révolution, les paysans se sont battus pour plus d'égalité et de liberté. Ils ont obtenu l'essentiel de ce qu'ils revendiquaient dans le contrat social qu'ils ont proposé aux Etats Généraux de 1789.

[1] ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p.87 – 88.

1.3. Des réformes radicales, des effets peu visibles.

Après la revue des moyens scientifiques proposés pour améliorer les méthodes culturales et optimiser les rendements, après l'inventaire des grandes réformes gagnées après plusieurs années de lutte et qui sortent la classe paysanne de la dépendance féodale, il convient d'observer quels sont les effets initiés par ces deux grands axes de modernité. Et puisque l'objet de notre étude est de considérer le paysage agricole, la question que nous nous posons maintenant est de savoir comment les paysans se sont accommodés des réformes qu'ils ont ardemment souhaitées et quels en sont les effets visibles.

Pour des raisons nombreuses et de nature très différentes (géo-climatiques, culturelles, psychologiques, financières…) que nous allons énumérer et analyser, le paysage agricole, malgré l'ampleur des réformes engagées, ne subit que très peu de modifications au XIXème siècle.

1.3.1. Des facteurs naturels non négociables

Le climat (ensoleillement, pluviométrie…), le relief (plaine ou montagne) et la nature du sol sont les critères naturels essentiels à la production agricole. Jusqu'alors, les paysans s'adaptaient aux conditions naturelles. Le développement des sciences agronomiques dans la seconde moitié du XVIIIème siècle leur offre de moyens pour influer sur ces facteurs géo-climatiques.

Les paysans et la terre

La terre est la matière première de l'agriculteur. C'est le substrat sur lequel il cultive les céréales, sur lequel il mène paître son troupeau. Sa qualité minérale et organique est donc essentielle.

Parmi les romans de notre corpus, *Le Chevrier* de Ferdinand Fabre nous offre le meilleur exemple pour illustrer l'importance, pour l'agriculteur, de la qualité du sol dans la pratique de son activité. Eran, le travailleur saisonnier, après avoir travaillé à La

Mirande chez les Agathon, à Madières chez la vieille Fontenille, après avoir hésité à s'engager avec Cancalon le meunier, décide de partir à l'automne faire les vendanges dans le « pays bas »[1]. Avant son départ, Eran décrit la terre du Larzac[2] comme une terre pauvre et ingrate :

> « Oui, monsieur, le pays est triste et pauvre ; oui, monsieur, la culture est de profit misérable chez nous, la terre se mêlant toujours au gravier et le soc de la charrue se brisant souvente fois contre les durs granits. Raison pourquoi Cévenols, dès le berceau, s'endurcissent le corps à la peine, et deviennent à tel point vigoureux qu'ils labourent ce Larzac empierré, comme, au pays bas, à Cassan ou à Florensac, les agriculteurs travaillent leur campagne bénie du ciel. Là-bas, du côté de la marine, on ramasse écus et louis en les champs, ici viennent quelques sous de cuivre. Et encore quelles sueurs ! quels efforts pour arracher à notre sol ingrat l'orge, le blé, les châtaignes et les foins ![3] »

Après deux jours de marche, il arrive à Faugères le premier village du « pays bas » :

> « Le village de Faugères est à l'entrée du pays bas, bâti sur le dernier mamelon de la haute montagne. Cet endroit franchi, on descend à la plaine, et on la peut suivre dorénavant sans broncher au moindre caillou jusqu'à la mer. Oh ! quelles vignes et quels oliviers ! Quand on a vécu au Larzac, trimant à nos terres maigres, on a besoin de voir cette fécondité du sol pour y croire. Aussi chacun ici porte son contentement sur son visage, et, le terrain étant si fertile, le paysan qui s'en va aux champs a quasiment l'air de s'encourir à la noce. Déjà les monts Garrigues laissés derrière nous à Dio, moi, traversant le hameau de Fos, j'avais sur les coteaux, avisé beaux ceps montrant jolis fruits sous leurs feuilles, et m'étais émerveillé d'un si doux spectacle ; mais je restais bouche béante devant les richesses agrestes de Faugères et de Roquesels. Imaginez cela, monsieur, les raisins étaient en telle abondance aux vignes, que, les sarments robustes grimpant par-dessus les clôtures, de magnifiques grappes pendaient jusque sur les fossés de la route. Les vendangeurs altérés par la marche ne se faisaient faute, cheminant, de porter la main aux grains les mieux gonflés, et ne s'employaient les derniers au pillage Baduel et cette Françon. Pour moi, je contemplais avec ébahissement cette plaine, où, tant loin qu'ils pussent s'égarer, mes yeux ne découvraient que pampres verts et pampres rouges, pampres rouges et pampres verts. Quel Paradis Terrestre, mon Dieu ![4] »

Le contraste est saisissant entre l'austérité du Larzac et l'opulence du Bas Languedoc, entre la terre caillouteuse et aride et le terreau fertile.

---

[1] Le « pays bas » que cite Ferdinand Fabre désigne le Bas Languedoc. Cette région qui borde la Méditerranée est délimitée au sud par la frontière espagnole et à l'est par la vallée du Rhône. C'est la plus ancienne région viticole de France : le climat méditerranéen est favorable à la culture de la vigne.

[2] Le Larzac est un haut plateau du Massif Central dont l'altitude culmine à 912 mètres. L'hiver il est couvert de neige et la température est largement négative. Le sol calcaire est pauvre et peu propice à la culture.

[3] FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p. 90 – 91.

[4] *Ibid.,* p. 148.

Tous les paysans sont sensibles à la qualité de la terre. Eran le premier, malgré l'aridité du Larzac. Le printemps, après la fonte des neiges, est une fête pour lui au moment de la reprise du travail du sol :

> « On s'encourt à la terre comme à un trésor. Et, en effet, quel trésor plus abondant au monde que celui donnant à chacun sous le ciel son boire et son manger ! Non plus que les hommes, les bêtes, tant elles sont aises, ne se peuvent contenir à ce renouveau de la nature, et elles bondissent, et elles cabriolent et elles bêlent joyeusement parmi les arbres et le gazon frais.[1] »

Ils ont un rapport charnel avec elle. Sa qualité est indispensable à la réussite d'un semis, d'une culture, d'une récolte. Buteau, dans *La Terre* de Zola, le montre bien :

> « Cette première année de possession fut pour Buteau une jouissance. A aucune époque, quand il s'était loué chez les autres, il n'avait fouillé la terre d'un labour si profond : elle était à lui, il voulait la pénétrer, la féconder jusqu'au ventre. Le soir, il rentrait épuisé, avec sa charrue dont le soc luisait comme de l'argent. En mars, il hersa ses blés, en avril, ses avoines, multipliant les soins, se donnant tout entier. Lorsque les pièces ne demandaient plus de travail, il y retournait pour les voir, en amoureux. Il en faisait le tour, se baissait et prenait de son geste accoutumé une poignée, une motte grasse qu'il aimait à écraser, à laisser couler entre ses doigts, heureux surtout s'il ne la sentait ni trop sèche ni trop humide, flairant bon le pain qui pousse.[2] »

Le même Buteau, lors du partage des terres par le vieux Fouan son père, avait été très attentif à ce que les lots (chaque parcelle est découpée en trois bandes parallèles, chaque bande sera tirée au sort entre les trois enfants) soient qualitativement équitables :

> « Buteau exigeait que les bandes fussent prises perpendiculairement à ce vallon, sous le prétexte que la couche arable s'amincissait de plus en plus, en allant vers la pente. De cette manière, chacun aurait sa part du mauvais bout ; au lieu que, dans l'autre cas, le troisième lot serait tout entier de qualité inférieure.[3] »

Quand Eran compare les « terres maigres » du Larzac à la « fécondité du sol » du Languedoc, quand Buteau manie une motte de terre entre ses doigts pour en estimer la légèreté et la richesse, quand il est attentif à ce que le partage des terres se fasse en fonction des courbes de niveau, ils ont tous deux le savoir intuitif de l'importance de la qualité du sol.

---

1 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p. 102.

2 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 222.

3 *Ibid.,* p. 62 – 63.

André Meynier, dans *Les Paysages agraires*, étudie la formation des différents types de paysage agraire dans le monde (Amérique du Nord, Amérique Latine, Asie du Sud-Est, pays tropicaux…). La première partie de son étude évoque des critères ethniques, juridiques, économiques… qui, pour la plupart, ne concernent pas la société paysanne française du XIXème siècle. Par contre, dans la deuxième partie du livre, il inventorie les facteurs naturels déterminants dans l'élaboration d'un paysage agricole (topographie, climat, géologie, pédologie…). Il est possible de dégager des principes généraux applicables au paysage agraire français :

> « Architecture et nature des roches ont en effet le plus grand rôle dans l'élaboration des formes du relief, dans l'écoulement des eaux, et même dans la constitution du sol superficiel.[1] »

Mais ces deux paysans ne sont pas géologues, ils n'ont aucune formation scientifique :

> « En réalité, ce n'est pas la *roche* qui intéresse directement le laboureur, mais les *produits de décomposition* et *d'altération,* les *dépôts superficiels*, plaqués sur la roche par le ruissellement, les glissements, les vents et les *sols*, résultat d'une transformation biologique de ces parties superficielles.[2] »

L'analyse scientifique que fait André Meynier de la nature minérale et organique du sol valide la connaissance empirique de Buteau et d'Eran.

Les autres facteurs naturels

Cependant, la qualité de la terre ne suffit pas à justifier seule les grandes disparités de fécondité entre les terroirs. L'altitude, la topographie et le climat sont d'autres facteurs naturels qui, s'ils retiennent moins l'attention des paysans, les expliquent également.

André Meynier, en donnant l'exemple des Alpes, justifie l'étagement des cultures par les facteurs particuliers aux régions de montagne :

> « En théorie, l'on peut créer des champs, des prés, des vergers, à des altitudes très diverses. Mais la décroissance de la température avec l'altitude, l'augmentation du rayonnement et celle de l'enneigement, imposent une limite supérieure aux différentes plantes. La nature des plantes cultivées varie donc à mesure que l'altitude augmente. Dans les Alpes, la vigne s'arrête d'abord, puis le blé, puis le seigle ou les pommes de terre. Très généralement, au dessus d'une certaine altitude cesse le champ au profit de la

1 MEYNIER, André, *op. cit.,* p. 97 – 98.

2 *Ibid.,* p. 99.

> prairie, puis la prairie au profit de la pâture – non sans interférence entre ces étages, champs temporaires, par exemple, au milieu de la pâture, portant quelques cultures à croissance rapide.[1] »

L'exemple que nous avons cité, le voyage d'Eran de Mirande à Cette[2], a mis en évidence l'importance de la qualité du sol. Il permet également d'illustrer l'influence de ces autres critères géo-climatiques.

Le plateau du Larzac atteint une altitude de près de mille mètres ; le relief de moyenne montagne n'offre que très peu de surfaces cultivables ; l'hiver la température descend sous les moins dix degrés et la neige recouvre le sol.

Le Bas-Languedoc, dont les terres sont situées au niveau de la mer, est une plaine sans relief qui bénéficie pour le climat de l'influence méditerranéenne : des températures clémentes, un ensoleillement abondant, une pluviométrie suffisante…

La conjonction des facteurs naturels détermine le choix de la culture la mieux adaptée à la région. Le Bas-Languedoc, pour son climat et son relief, est propice à la monoculture de la vigne. De même, la Beauce, qui offre des caractéristiques proches, mais dont l'ensoleillement est moindre, est majoritairement cultivée de céréales. A l'encontre, le relief tourmenté et le climat rude du Larzac, impropres à la culture sur de grandes superficies, permettent de mener paître les troupeaux de chèvres dans la garrigue comme le fait Eran dès que le printemps revient.

Cette remarque ne concerne que les cultures principales de chaque région. Comme l'explique André Meynier, « en théorie », sauf dans des conditions extrêmes, on peut tout cultiver partout quelle que soit l'altitude, le climat, la nature du sol… Il ne fait pas de doute que, dans leur enclos, les Agathon cultivent un arpent de vigne pour leur consommation personnelle de vin et une parcelle de froment pour fabriquer le pain, quand bien même les conditions naturelles ne sont pas idéales, comme elles peuvent l'être en Languedoc et en Beauce.

---

1 *Ibid.,* p. 87.

2 Depuis 1927, Cette a pour orthographe Sète (département de l'Hérault).

1.3.2. Agronomie et économie au service de l'agriculteur

Il est impossible, au XIXème siècle, de réduire la cause de la diversification des paysages agricoles aux simples facteurs naturels. André Meynier, dès l'introduction des *Paysages agraires,* le remarque :

> « Les géographes du XIXème siècle, naturalistes de formation, avaient tenté d'expliquer ces paysages par le sol, par le relief ou par le climat. Très vite nous nous sommes aperçus que notre vision reste incomplète, si, par delà les facteurs physiques d'explication, souvent primordiaux nous négligeons les facteurs humains. Ces paysages ont apparu successivement à la surface de la Terre. Ils ont évolué, se sont contaminés ; certains s'adaptent progressivement au sol ou à la société ; entre eux des substitutions brusques ou lentes se produisent. Il est donc impossible de ne pas constamment recourir à l'histoire et aux méthodes historiques pour suivre ces évolutions et expliquer l'état actuel.[1] »

L'étude de l'histoire des sciences, au XVIIIème et au XIXème siècle, apporte des explications à l'évolution des paysages agraires. La première que nous avons déjà évoquée au chapitre précédent est l'agronomie.

Les progrès de l'agronomie

Les avancées scientifiques proposées par les agronomes de la révolution agricole de 1750, appartiennent à ces « facteurs humains » d'explication qui justifient l'évolution des paysages. Nous les avons inventorié précedemment. Elles étaient destinées à offrir aux paysans des solutions (emploi d'engrais chimiques, pratique de l'irrigation, de l'assolement, culture de plantes mieux adaptées au relief et au climat…) pour améliorer la productivité des exploitations agricoles. Pour certaines d'entre elles, comme l'irrigation, elles ont des effets importants sur le paysage.

Parmi les ouvrages de notre corpus, *Le Curé de village* de Balzac illustre le mieux les « substitutions brusques » du paysage. A son arrivée à Montégnac, Véronique Graslin observe la « plaine inculte, jugée infertile par vingt générations[2] » :

> « Ces couleurs rousses, fauves, grises, artistement fondues par les reflets pâles du soleil d'octobre, s'harmoniaient à cette plaine infertile, à cette immense jachère, verdâtre comme une eau stagnante. Une pensée du prêtre allait commenter ce beau spectacle,

1 *Ibid.,* p. 5.

2 BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village, op. cit.,* p. 274.

> muet d'ailleurs : pas un arbre, pas un oiseau, la mort dans la plaine, le silence dans la forêt ; çà et là, quelques fumées dans les chaumières du village.[1] »

Quelques années plus tard, après la réalisation des travaux d'irrigation, le contraste est saisissant pour Véronique Graslin qui, de la terrasse de son château de Montégnac, admire les effets de son action :

> « Dans les grandes prairies que partage le chemin départemental, alors ombragé de peupliers, d'acacias et de vernis du Japon, également entremêlés, tous si bien venus qu'ils donnaient déjà de l'ombrage, on apercevait les immenses et célèbres troupeaux de haut bétail, parsemés, groupés, les uns ruminant, les autre paissant encore. Les hommes, les femmes, les enfants achevaient les jolis travaux de la campagne, ceux de la fenaison. L'air du soir, animé par la subite fraîcheur des orages, apportait les nourrissantes senteurs des herbes coupées et des bottes de foin faites. Les moindres accidents de ce beau panorama se voyaient parfaitement : et ceux qui, craignant l'orage, achevaient en toute hâte des meules autour desquelles les faneuses accouraient avec des fourches chargées, et ceux qui remplissaient les charrettes au milieu des botteleurs, et ceux qui, dans le lointain, fauchaient encore, et celles qui retournaient les longues lignes d'herbes abattues comme des hachures sur les prés pour les faner, et celles qui se pressaient de les mettre en maquets.[2] »

La métamorphose est édifiante : la plaine morte de Montégnac devient une campagne florissante qui fourmille de paysans affairés à la fertiliser.

Egalement dans *Le Médecin de campagne,* le docteur Benassis entreprend des réformes agronomiques pour moderniser les méthodes culturales de la vallée de la Grande Chartreuse où il s'est installé :

> « Par mes conseils, la terre s'y est bien cultivée ; mais il n'y avait aucun errement en agriculture, et les terres y étaient bonnes : il m'a donc été facile d'introduire la culture en cinq assolements, les prairies artificielles et la pomme de terre. Mon système agronomique ne heurtait aucun préjugé. L'on ne s'y servait pas déjà de mauvais coutres, comme en certaines parties de la France, et la houe suffisait au peu de labours qui s'y faisaient.[3] »

Les travaux qu'il mène modifient le paysage, comme peut l'observer Genestas lors du voyage qu'il entreprend pour visiter Benassis :

> « A l'extrémité du village vers laquelle son guide le dirigeait, Genestas aperçut des fermes éparses, des champs bien cultivés, des plantations parfaitement entendues, et comme un petit coin de la Brie perdu dans un vaste pli de terrain dont, à la première vue, il n'eût pas soupçonné l'existence entre les bourgs et les montagnes qui terminent le pays.[4] »

---

1 *Ibid.,* p. 181.

2 *Ibid.,* p. 291 – 292.

3 BALZAC, Honoré de, *Le Médecin de campagne, op. cit.,* p. 106.

4 *Ibid.,* p. 60.

Ces deux romans de Balzac sont, nous l'avons vu dans le premier chapitre, des romans utopiques. Les résultats obtenus par Véronique Graslin et Benassis dans leur entreprise d'optimisation des productions agricoles et les effets produits sur le paysage sont idéalisés. Les principes scientifiques qui président à la modernisation des pratiques agricoles en Corrèze et dans les Alpes sont authentiques, la rapidité et l'excellence des résultats obtenus ne sont pas très réalistes. Le mode littéraire choisi par Balzac dans ce roman est le moyen d'exposer efficacement ses convictions en matière de politique agricole.

Mais la réalité du terrain ne s'accommode pas toujours des fictions utopistes. La science a des limites, elle ne propose pas de solutions à tous les obstacles que lui oppose la nature. L'exemple cité du *Chevrier* de Ferdinand Fabre permet d'illustrer cette thèse. Les Agathon ou la vieille Fontenille peuvent épierrer leurs champs comme le fait Gérard[1], l'ingénieur de madame Graslin ; ils peuvent amender leurs terres avec des engrais chimiques, créer un réseau d'irrigation. Mais jamais ils ne pourront influencer les effets de l'altitude, ceux que cite André Meynier (déficit de température, augmentation du rayonnement solaire et de l'enneigement), ni ceux d'un relief tourmenté. Malgré les progrès des sciences agronomiques, les hauts plateaux du Massif Central n'auront jamais la fécondité de la plaine de Montégnac.

Des modes de culture adaptés aux caractéristiques régionales

Dans son essai *La Fin des paysans*, Henri Mendras décrit l'évolution des sociétés paysannes du Moyen-Age au XXème siècle. Le XIXème siècle occupe une place importante dans son analyse. C'est à cette période que l'agriculture entreprend une grande mutation initiée par la révolution agricole de 1750. Cette mutation, le roman de Ferdinand Fabre la montre. La partition géographique entre les deux régions, le plateau du Larzac et la plaine du Bas Languedoc induit deux modes d'agriculture différents :

[1] « Dans chaque pièce, trente indigents valides, vingt femmes et quarante filles ou enfants, en tout quatre-vingt-dix personnes, ramassaient les pierres que des ouvriers métraient le long des berges… » *Ibid.,* p.271.

- L'agriculture traditionnelle (que les agronomes qualifieront d'extensive). C'est l'agriculture pratiquée dans les régions dans lesquelles les conditions naturelles sont peu favorables comme dans les zones montagneuses. A Mirande, chez les Agathon, dès le printemps, le troupeau de chèvres est mené paître sur le Larzac. Eran le chevrier l'explique :

> « Quant à moi, chaque matin, au premier cri de l'alouette, je larguais mon troupeau, et gagnais les crêtes de notre Larzac, l'âme et le corps rafraîchis, autant par le contentement de toutes les affaires des Agathon en bonne conduite, que par le sommeil de la nuit.[1] »

Dans les régions de montagne, le saltus constitue la plus grande part du terroir et représente bien plus qu'un complément au labour : c'est le lieu de parcours pour les chèvres durant la belle saison. Dès que l'hiver arrive le bétail rentre à l'étable :

> « Mais voici que l'hiver commence à faire des siennes ; on ne fréquente plus les gros rochers fendillés et tout feutrés d'herbe du haut Larzac. Chaque jour, on se retire davantage devant la neige qui gagne, gagne toujours monts, combes et vallée. Encore une semaine de recul, et nous sommes enfermés à Mirande, pris par le mauvais temps comme souris en une ratière. (…) Les chèvres, c'est un instinct qu'elles ont comme ça au bout de la langue, sont bêtes très gourmandes. Elles aiment à grignoter en hiver les ramures sèches des frênes : premier coup de dent donné, tout y passe, feuille, écorce et bois avec. Par ainsi j'avais comblé les râteliers de branchages feuillus, et, planté à la porte des étables, je faisais métier de bourrelier, reboutant le collier à sonnailles de Sacripant…[2] »

La nature du relief ne permet pas d'envisager pour le saltus un autre usage que celui de parcours pour le bétail ; la rigueur de l'hiver confine les paysans et leurs chèvres dans les métairies. Sur ces territoires pauvres, les moyens modernes de l'agronomie offrent peu d'alternative à l'exploitation traditionnelle du terroir.

- L'agriculture moderne inspirée par les recherches scientifiques (que les agronomes qualifieront d'intensive) apporte par contre des solutions productivistes efficaces pour les paysans. Lors de son voyage à Cette, entre Faugères, un village sur le dernier contrefort du Massif Central et les bords de la Méditerranée, Eran parcourt la plaine du Bas-Languedoc qui progressivement perd ses vallonnements jusqu'à la mer :

> « Le fermier me paya mes journées et le m'élançai à travers la grande route, tirant du côté de Cette à tout hasard. Encore que je marchasse d'un bon pas, la mer n'apparaissait

1 FABRE Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p. 12.

2 *Ibid.,* p. 14 – 15.

> aucunement devant moi. Toujours des vignes et des oliviers, des oliviers et des vignes, quelquefois des mûriers et des micocouliers. Enfin, vers le soir, je vis là-bas une grande ligne bleue.[1] »

Le contraste est marqué entre le relief tourmenté et le climat austère des maquis du Larzac et la plaine étale au climat tempéré du Bas-Languedoc. Ce contraste permet un mode d'exploitation des terres très différent. Quand les paysans du Larzac doivent diversifier leurs productions, ceux de la bordure méditerranéenne pratiquent la monoculture d'arbres fruitiers (vigne et oliviers).

La pratique de la monoculture fait partie des modes de production modernes recommandés par les agronomes. Elle permet de cultiver la plante la mieux adaptée aux conditions locales données (nature du sol, relief, climat…). C'est le cas du Bas-Languedoc pour les cultures fruitières. Mais parmi les romans de notre corpus, *La Terre* de Zola propose un autre exemple de culture intensive, celle des céréales dans la plaine de la Beauce. Buteau, qui vient de prendre possession de l'héritage de ses parents, décrit, de sa maison, le paysage qui s'offre à sa vue :

> « Il se plantait là, il voyait dix lieux de pays, la nappe immense, élargie, toute nue, sous la rondeur du ciel. Pas un arbre, rien que les poteaux télégraphiques de la route de Châteaudun à Orléans, filant droit, à perte de vue. D'abord, dans les grands carrés de terre brune, au ras du sol, il n'y eut qu'une ombre verdâtre, à peine sensible. Puis, ce vert tendre s'accentua, des pans de velours vert, d'un ton presque uniforme. Puis les brins montèrent et s'épaissirent, chaque plante prit sa nuance, il distingua de loin le vert bleu de l'avoine, le vert gris du seigle, des pièces à l'infini, étalées dans tous les sens, parmi les plaques rouges des trèfles incarnat. C'était l'époque où la Beauce est belle de sa jeunesse, ainsi vêtue de printemps, unie et fraîche à l'œil en sa monotonie. Les tiges grandirent encore, et ce fut la mer, la mer des céréales, roulante, profonde, sans bornes.[2] »

Comme Eran au sud du Massif Central, Buteau observe en Beauce « à perte de vue » un paysage « uniforme ».

Ces exemples mettent en évidence l'importance des différentes méthodes culturales sur la configuration du paysage. André Meynier :

> « Il est aisé d'opposer les économies ouvertes aux économies fermées, dans lesquelles le paysan cultive sur sa terre tout ce qui est nécessaire à sa vie. En principe, l'économie fermée crée un paysage bariolé où figurent toutes les plantes alimentaires utilisées dans la région, les plantes textiles, tinctoriales, industrielles, les prairies ou pâtures. Au contraire, en économie ouverte, le paysan achète une partie des objets dont il a besoin

---

1 *Ibid.,* p. 151 – 152.

2 ZOLA, Emile, *La Terre,* op. cit., p. 222 – 223.

> et, de ce fait, renonce à les cultiver ; ainsi la campagne devient plus uniforme, se partage moins entre plantes très variées.[1] »

Dans l'agriculture traditionnelle, le paysage est composite : parcelles de céréales, de plantes fourragères, herbages, friches et enclos… se juxtaposent et forment une mosaïque multicolore. Dans les régions de culture intensive, les friches sont débroussaillées, les espaces dédiés à l'élevage du bétail (pâtures, plantes fourragères) sont réduits. Le paysage est monochrome.

Un nouveau modèle économique.

André Meynier emploie les termes : « économie fermée » / « économie ouverte » pour désigner les deux méthodes culturales, extensive et intensive. Il le fait à dessein : l'économie paysanne connaît, au XIXème siècle, une mutation progressive.

Jusqu'alors les paysans existaient dans une économie fermée, dite de subsistance. Dans leur enclos, ils cultivaient (quelques arpents de céréales, un potager, un verger…) et élevaient (un porc, quelques moutons, une basse-cour…) juste de quoi assurer la nourriture pour toute la famille toute l'année. Le surplus, s'il y en avait, était vendu sur les marchés. Nous voyons ainsi Frédéry Agathon aller « en l'Aveyron vendre le blé de la métairie » et rapporter « de Milhau trois cent francs environ en beaux écus blancs.[2] ». Cet argent leur sert à rembourser l'usurier (les paysans se sont endettés pour acquérir les terres) et acheter les biens de consommation qu'ils ne peuvent produire eux-mêmes.

La société française du XIXème siècle connaît deux mutations qui vont modifier en profondeur l'économie du monde paysan : le développement des villes et l'avènement de l'industrie. Dans *La Terre qui meurt* de René Bazin, Toussaint Lumineau voit deux de ses enfants partir pour la ville : François s'engage dans les chemins de fer de l'Etat ; Eléonore, quand à elle, a trouvé un emploi de serveuse dans un bar. Dans toutes les régions de France, des familles paysannes connaissent cette situation, avec pour conséquence une nouvelle répartition de la population.

---

1 MEYNIER, André, *Les Paysages agricoles, op. cit.,* p. 126.

2 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit*., p. 13.

L'exode professionnel d'une partie de la population rurale vers le monde urbain assigne aux paysans une nouvelle mission : celle d'approvisionner cette population nouvelle en comestibles alimentaires. La demande oblige les paysans à glisser progressivement de l'économie de subsistance à l'économie de marché. La baisse de la population rurale (due à l'exode) et l'amélioration des rendements et de la productivité (due aux progrès de la science) font que leur production excède les besoins propres de la famille. Le supplément est vendu sur les marchés ou à des courtiers.

Ce marché n'est pas simplement national, il s'ouvre également à l'international. Le 8 décembre 1792, la Convention Girondine a décrété la liberté illimitée du commerce des grains. Cette décision bouscule les habitudes. Plus d'un demi siècle plus tard, elle alimente toujours le débat, malgré des aménagements. La discussion entre Chédeville, candidat aux élections législatives, et Hourdequin, exploitant de la Borderie en atteste :

> « Ce qui nous tue, dit M. de Chédeville, c'est cette liberté commerciale, dont l'empereur s'est engoué. Sans doute, les choses ont bien marché à la suite des traités de 1861, on a crié au miracle. Mais aujourd'hui, les véritables effets se font sentir, voyez comme tous les prix s'avilissent. Moi je suis pour la protection, il faut qu'on nous défende contre l'étranger. »
> Hourdequin, renversé sur sa chaise, ne mangeant plus, les yeux vagues, parla lentement. « Le blé, qui est à dix-huit francs l'hectolitre, en coûte seize à produire. S'il baisse encore, c'est la ruine… Et, chaque année, dit-on, l'Amérique augmente ses exportations de céréales. On nous menace d'une vraie inondation du marché. Que deviendrons-nous, alors ?... Tenez ! moi, j'ai toujours été pour le progrès, pour la science, pour la liberté. Eh bien ! me voilà ébranlé, parole d'honneur ! Oui, ma foi ! nous ne pouvons crever de faim, qu'on nous protège ![1] »

Nous sommes donc en présence de deux mondes économiques différents : d'une part, l'agriculture traditionnelle, familiale, artisanale, qui fonctionne dans une économie de proximité ; d'autre part, l'agriculture moderne, intensive, industrielle, qui se développe sur le marché mondial.

Un développement rapide de l'économie de marché et donc de l'agriculture intensive pourrait avoir une influence visible sur le paysage agraire de la France.

[1] ZOLA, Emile, *La Terre,* op. cit., p. 171.

1.3.3. Des mesures législatives aux effets partagés

Des mesures législatives prises, les unes dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, les autres en 1793 pendant la Révolution, ont eu des incidences importantes sur l'exercice de la profession. Les premières qui visent à réduire, voire à supprimer les servitudes collectives, sont la tentative d'application de certaines mesures préconisées par les agronomes de la Révolution Agricole. Les secondes, émanations des acquis de la Révolution, proposent une répartition des terres cultivables plus équitable.

Suppression des servitudes collectives

Dans le chapitre précédent, nous avons décrit l'usage collectif qui était fait du terroir. Marc Bloch le résume en quelques lignes :

> « Partout, dans l'ancienne France, des landes, des marais, des bois étaient réservés à l'usage collectif des habitants. (…) Dans une grande partie du royaume, en outre, la terre arable elle-même obéissait à de fortes servitudes, au profit du groupe.[1] »

Le nouveau modèle économique qui se dessine, nécessite pour se généraliser à l'ensemble du territoire français, une reconfiguration des terres cultivables. L'agriculture intensive se pratique sur des grandes superficies. Ce modèle s'accommode mal des servitudes collectives qui autorisent tous les paysans à mener paître leurs troupeaux sur les communaux toute l'année et sur les labours après les récoltes, y compris sur les domaines seigneuriaux.

La pratique de la vaine pâture, comme le remarque Marc Bloch, fait l'objet d'une remise en cause de la part des propriétaires terriens (seigneurs ou grands propriétaires bourgeois) depuis le Moyen Age. Ces derniers n'acceptent pas que leurs biens propres profitent également aux petits paysans. Ils revendiquent la pleine jouissance de leurs terres et demandent au roi de légiférer en ce sens. Ils n'obtiendront jamais entière satisfaction. La dépaissance fut, selon les régions, interdite sur certaines parcelles, sa durée réduite à quelques mois de la saison… mais jamais l'interdiction

[1] BLOCH, Marc, *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française, op. cit.,* p. 330.

totale ne fut prononcée. Cette situation dure jusqu'au XVIIIème siècle et le développement de l'agronomie.

Jusqu'alors le débat était politique. Pour Marc Bloch, c'est une lutte des classes. Il parle, à propos de l'usage collectif des terres, de « communisme rudimentaire »[1] :

> « La destruction, en Provence, de l'ancien système de pacage communautaire fut un épisode de la lutte éternelle du cultivateur contre l'éleveur – on oserait presque dire du sédentaire contre le nomade –, en même temps que du combat du petit producteur contre le capitaliste.[2] »[3]

A partir de 1750, le débat devient scientifique. A l'époque où les villes se développent et où la démographie augmente, la mission de l'agriculture change : il s'agit pour les agriculteurs (qui jusqu'alors étaient essentiellement préoccupés par leur subsistance) de nourrir toute cette nouvelle population urbaine qui ne joue plus aucun rôle dans la chaîne de production alimentaire. Des solutions sont proposées par les agronomes pour y parvenir en améliorant les rendements productifs.

La principale mesure préconisée est de supprimer la jachère morte. Plutôt que de laisser tous les deux ou trois ans les parcelles au repos pour régénérer le sol, les agronomes proposent d'y cultiver soit des plantes fourragères comme le sainfoin ou la luzerne, soit des turneps (navets, betteraves…). Ces plantes fouillent la couche de terre arable plus profondément et permettent à la partie superficielle d'humus de se reconstituer[4] : la moisson de blé qui suit une période de jachère vive est plus abondante.

Cette mesure menace un peu plus les petits paysans qui étaient déjà sous la pression des gros propriétaires qui souhaitaient un usage exclusif de leurs terres. Que les jachères soient désormais cultivées, incite encore plus les propriétaires au protectionnisme. Ils ne souhaitent pas que les plantes fourragères qu'ils cultivent servent à nourrir le bétail des voisins.

Pour encourager cette pratique culturale nouvelle qui améliore les rendements, « en 1767, sous l'impulsion de d'Ormesson[5], le gouvernement de la monarchie »

---

1 *Ibid.,* p. 309.

2 *Ibid.,* p. 313.

3 La Provence est la seule région de France, en raison des spécificités locales, où la suppression du pacage communautaire fut effective.

4 Les plantes fourragères permettent de fixer l'azote dans le sol.

5 D'Ormesson est l'intendant des finances du Contrôle Général qui est en charge des questions agricoles.

légifère, non pas en supprimant « purement et simplement la contrainte de la vaine pâture[1] », mais en autorisant la clôture des champs.

Une seconde mesure est proposée par les agronomes. Elle consiste à défricher une partie des communaux pour augmenter la superficie de terres cultivables. Elle aussi fera l'objet, en 1769, d'une disposition législative qui définit les conditions de partage et propose des avantages fiscaux pour inciter à la mise en culture.

L'intention de ces décisions était de moderniser l'agriculture et d'améliorer la production à une époque où la population urbaine augmente rapidement. Mais ces deux mesures, si elles avaient été appliquées et généralisées auraient eu également des effets importants sur le paysage agraire. Les landes qui sont défrichées, les marais qui sont asséchés se transforment en champs de céréales ; les jachères cultivées, que leurs propriétaires veulent protéger de la pâture de leurs voisins, sont entourées de fossés ou de haies pour en interdire l'accès. Ce sont ces modifications du paysage que l'on peut observer dans les deux romans utopiques de Balzac après les travaux entrepris par Benassis et Véronique Graslin.

Cette tentative de mener une politique agraire progressiste bien que mesurée ne sera pas suivie d'effets. Les « édits des clos » sont abrogés en 1777. Cette abrogation entérinait un état de fait : dès 1771, la loi n'était plus appliquée.

Comme le relève Marc Bloch, « ce qui avait été tenté par les réformateurs c'était, au fond, (…) un changement total de l'antique « économie champêtre » - bien mieux, de l'ordre social.[2] » Cette réforme aurait remis en cause l'existence même des petits paysans qui n'exploitent que quelques arpents de terrain, et pour qui le parcours de leurs quelques bêtes sur les jachères et les communaux est essentiel :

> « N'ayant pas de terres ou très peu, habitués à cultiver au jour le jour leurs lopins, trop peu instruits pour s'adapter à des méthodes nouvelles et trop pauvres pour tenter des améliorations qui forcément exigeaient une certaine mise de fonds, si faible fût-elle, ils n'avaient aucun intérêt à une réforme dont ils étaient incapables de profiter.[3] »

---

1 *Ibid.,* p. 333.
2 *Ibid.,* p. 342.
3 *Ibid.,* p. 336.

Face à la résistance des petits paysans, les propriétaires fonciers, nobles ou bourgeois, bien que siégeant dans les assemblées régionales et ayant donc un pouvoir de décision, par une intuition prémonitoire, choisissent la stabilité d'un modèle qui ne les défavorise pas par « peur de tout bouleversement qui, atteignant l'ordre établi, risquerait d'ébranler l'édifice social tout entier et, notamment, ces privilèges seigneuriaux.[1] »

Une nouvelle répartition des terres.

Les mesures législatives que nous venons de présenter ont été prises selon les recommandations faites par les agronomes de la Révolution Agricole du milieu du XVIIIème siècle. Elles seront suivies d'une seconde série de décisions acquises par les paysans pendant la Révolution de 1789 et qui feront l'objet d'un vote au parlement.

A la différence de la première, la seconde série de mesures législatives votées dans le cadre de la loi agraire de 1793 sera appliquée. Deux d'entre elles retiennent notre attention, elles pourraient avoir des effets sur la configuration du paysage agraire car elles proposent une répartition nouvelle des terres entre les différents acteurs du monde paysan : l'accès à la terre pour tous les citoyens quel que soit leur statut social et l'égal partage des terres entre les membres d'une même famille au moment de la succession parentale.

Ces mesures ont une importance politique capitale, elles participent à l'ensemble des réformes qui ont mis fin au système féodal de l'Ancien Régime. Mais concrètement, sur le terrain, les effets sont limités.

Tous les citoyens français, donc tous les paysans ont désormais le droit d'acquérir librement des terres. La mise en vente des biens nationaux à partir de 1790, le permet à ceux qui le souhaitent. Pour Isidore Hourdequin, un ancien fermier général, c'est aisé, il a une réserve confortable :

> « Isidore Hourdequin était le descendant d'une ancienne famille de paysans de Cloyes, affinée et montée à la bourgeoisie, au seizième siècle. Tous avaient eu des emplois dans la gabelle : un, grenetier à Chartres ; un autre contrôleur à Châteaudun ; et Isidore, orphelin de bonne heure, possédait une soixantaine de mille francs, lorsque, à vingt six ans, privé de sa place par la Révolution, il eut l'idée de faire fortune avec les vols de ces brigands de républicains, qui mettaient en vente les biens nationaux. Il connaissait admirablement la contrée, il flaira, calcula, paya trente mille francs, à peine le

[1] *Ibid.,* p. 334.

> cinquième de leur valeur réelle, les cent cinquante hectares de la Borderie, tout ce qu'il restait de l'ancien domaine des Rognes-Bouqueval. Pas un paysan n'avait osé risquer ses écus ; seuls des bourgeois, des robins et des financiers tirèrent profit de la mesure révolutionnaire.[1] »

Cet extrait de *La* Terre de Zola illustre précisément les nouvelles procédures d'acquisition des terres agricoles. Mais il s'applique à un membre de la bourgeoisie suffisamment fortuné pour acheter une grande superficie.

Pour les petits paysans, il est plus difficile d'accéder à la propriété. Ils subsistent difficilement du produit de leur enclos et de l'usage qu'ils font des terrains communaux. Ils n'ont aucune réserve qui leur permette de réaliser leur souhait de toujours : devenir propriétaires terriens. Pour les aider à y parvenir, l'Assemblée Nationale vote des lois qui aident à l'accession à la propriété (les biens nationaux sont mis en vente par petits lots, des facilités de prêts et de paiement sont accordées (« La loi du 13 septembre 1793 prévoyait de distribuer des bons de 500 livres pour permettre aux indigents d'acheter un lopin de subsistance.[2] »). Ce que les paysans ont gagné grâce à la suppression des impôts directs et indirects, de la dîme ecclésiastique, des droits féodaux et seigneuriaux…, ils l'utilisent pour acquérir une parcelle de quelques arpents.

La seconde mesure législative qui permet une nouvelle répartition des terres est la suppression du droit d'aînesse. « Le partage égal des héritages entre les héritiers des deux sexes, y compris les enfants naturels, fut institué par la loi du 26 octobre 1793.[3] » Au moment de prendre sa retraite professionnelle, chaque paysan doit distribuer équitablement ses terres entre tous ses enfants. Des romans de notre corpus, *La Terre* de Zola propose la meilleure illustration à cette loi. Quand Louis et Rose Fouan décident de faire donation de leurs champs à leurs trois enfants, l'opération de déroule de manière très institutionnelle, devant le notaire après que l'arpenteur a évalué avec précision les superficies des différentes parcelles.

---

1 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 114 – 115.

2 GAUTIER, Florence, *Une révolution paysanne, op. cit.,* p. 20.

3 *Ibid.,* p. 20.

Les effets des réformes législatives

Les lois concernant la réduction des servitudes collectives (utilisation de la jachère et des terrains communaux) ne seront effectives qu'entre 1767 et 1771. Les effets induits, hormis très localement dans certaines régions, sont insignifiants. Si ces réformes n'ont pas été appliquées, c'est en raison de la résistance des petits paysans qui veulent sauver leur seul moyen de subsistance et de la frilosité des gros propriétaires fonciers à modifier un mode d'exploitation du terroir dont ils étaient les grands bénéficiaires.

Par contre les lois permettant un accès à la propriété pour tous les citoyens seront votées et appliquées. Une des conséquences est une répartition des terres largement modifiée après la Révolution. Les ex-seigneurs (qui ont perdu leur qualité de noble et les avantages associés), s'ils restent propriétaires de la réserve seigneuriale, on dû laisser le domaine des censives aux petits paysans. A ces terres, il faut ajouter les biens nationaux (biens du clergé et des émigrés) qui sont mis en vente par petits lopins pour que le plus grand nombre puisse les acheter. Florence Gauthier estime que :

> « plus de la moitié des terres cultivées furent ainsi allodialisées[1] en faveur des paysans et le caractère collectif de la propriété communale légalisé en France. Il y eut bien une véritable réforme agraire en faveur des paysans et de la communauté villageoise.[2] »

Par ailleurs, la donation équitable entre frères et sœurs des biens des parents redistribue et morcelle, à chaque génération, l'ensemble du terroir.

Pourtant, malgré l'ampleur des réformes engagées, les métamorphoses du paysage ne sont pas perceptibles :

> « Ni les réformes juridiques du troisième tiers du siècle, ni, plus généralement, le mouvement vers les perfectionnements techniques n'étaient parvenus à modifier bien sensiblement la physionomie agraire du pays.[3] »

Que les lois soient contraignantes (suppression du droit d'aînesse) ou incitatives (mise en vente des biens nationaux), qu'elles aient été appliquées (accès à la propriété pour tous) ou rapidement abandonnées (modification des servitudes collectives), quel que

---

1 « Les alleux étaient des *terres libres,* c'est-à-dire *non astreintes au paiement de rentes* », *ibid.,* p. 8.

2 *Ibid.,* p. 20.

3 BLOCH, Marc, *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française, op., cit.* p. 344.

soit le cadre juridique qui leur est proposé, les paysans continuent de pratiquer leur métier de la même façon. Le plus souvent les petits paysans, lorsqu'on leur accorde l'accès à la propriété, se contentent d'acheter la parcelle la plus proche de leur enclos, une de celles qu'ils cultivaient au profit du seigneur dont ils dépendaient, et qu'ils continuent d'exploiter comme ils le faisaient précédemment. Alexandre Hourdequin, membre de la bourgeoisie, au statut social bien plus élevé que celui du simple paysan, qui exploite deux cents hectares acquis par son père au moment de la vente des biens nationaux, cultive également sa terre de manière très traditionnelle.

Nous allons essayer de comprendre quelles sont les raisons qui justifient cet immobilisme des agriculteurs dans la pratique de leur profession.

1.3.4. Des freins culturels et psychologiques à la modernisation de l'agriculture.

Si le milieu du XVIIIème siècle voit effectivement le développement des sciences agronomiques et l'émergence d'un nouveau modèle économique, si la Révolution de 1789 inscrit dans la constitution les nouvelles règles de partage des terres, la révolution agricole n'est pas pour autant immédiate. La transformation des campagnes est un long processus. Dans *La Fin des paysans,* Henri Mendras, qui analyse l'évolution des sociétés paysannes sur la période du haut Moyen Age au XXème siècle, écrit à ce propos :

> « La révolution agricole au XVIIIème avait mis plus d'un siècle à diffuser ses progrès dans les campagnes françaises. Elle se faisait au rythme d'une société traditionnelle que l'industrie n'avait pas encore modifiée. Elle entraînait quelques transformations sociales que les révolutions politiques entérinaient et parfois accéléraient, mais les caractères essentiels de la société villageoise demeuraient inchangés.[1] »

Et pour illustrer la lenteur avec laquelle les nouveautés scientifiques et technologiques sont appliquées, il cite l'exemple de l'introduction du maïs dans le Sud-Ouest au XVIIème et XVIIIème siècle :

---

[1] MENDRAS, Henri, *La Fin des paysans, op. cit.,* p. 17.

> « Il fallut deux siècles pour que l'assolement biennal blé-jachère cède la place à l'assolement blé-maïs. Et pourtant ce dernier ne menaçait ni l'équilibre vivrier ni le système de cultures ; au contraire, il enrichissait l'un et intensifiait l'autre.[1] »

Henri Mendras, dans son essai, déplore que « les mécanismes par lesquels le changement technique et social s'introduit dans de telles sociétés ont rarement été décrits et analysés.[2] ». Il est sociologue et contrairement à ce que font le plus souvent les historiens, les philosophes, les économistes… il étudie la révolution agricole du XVIIIème siècle en centrant son analyse des « forces et mécanismes du changement » sur la structure des sociétés paysannes. Il désigne la famille comme étant la cellule de base de la société villageoise. Chacune d'entre elle a la responsabilité de l'exploitation et de la valorisation d'une parcelle de terroir. Elle a aussi la charge d'en assurer la pérennité.

Une culture familiale traditionnelle

Depuis plusieurs siècles, la transmission des exploitations agricoles se fait dans le cadre de la famille. Qu'il soit propriétaire, fermier ou métayer, le paysan transmet ses terres à l'un de ses fils. Ce modèle est en place depuis de nombreuses générations. Plusieurs romans de notre corpus illustrent cette coutume séculaire.

Dans *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly, maître Louis Tainnebouy, un herbager normand de la presqu'île du Cotentin, explique à son compagnon de voyage comment la ferme qu'il exploite se transmet de père en fils :

> « Je suis du côté de Saint-Sauveur-le-Vicomte, car je tiens à bail la grosse ferme du Mont-de-Rauville, qui, comme vous le savez, puisque vous êtes du pays, est entre Saint-Sauveur et Valognes. Je suis herbager et fermier comme l'ont été tous les miens, honnêtes vestes rousses de père en fils, et comme le seront mes sept garçons, que Dieu les protège ! La race de Tainnebouy doit tout à la terre, et ne s'occupera que de la terre, du moins du vivant de maître Louis, car les enfants ont leurs lubies.[3] »

Pour affirmer la force héréditaire de la transmission, Tainnebouy emploie le mot de « race » pour désigner la famille.

La transmission des terres aux enfants est également le prétexte de départ de *La Terre* de Zola : Louis et Rose Fouan réunissent leurs trois enfants chez Maître

---

1 *Ibid.,* p. 44.

2 *Ibid.,* p. 35.

3 BARBEY d'AUREVILLY, Jules, *L'Ensorcelée, op. cit.,* p. 51 – 52.

Baillehache, le notaire, pour partager les neuf hectares et demi qu'ils exploitent. Cette propriété, la famille Fouan l'a conquise patiemment « en quatre siècles sur l'ancien domaine seigneurial[1] » depuis que leurs ancêtres, d'anciens serfs, avaient été affranchis par Philippe le Bel[2].

Ces deux exemples montrent que l'enracinement des familles sur les terres qu'ils cultivent est très profond.

Cette transmission familiale de génération en génération est facilitée par le mode d'exploitation particulier des terres. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, à l'exception des très grosses propriétés, sur chacune des tenures paysannes, trois générations se partagent le travail : selon son âge, son sexe, chacun effectue une partie des tâches comme le relève Henri Mendras :

> « Chacun des membres de la famille est en même temps un compagnon de travail : le père conserve le plus souvent la direction de l'exploitation, sinon il en demeure le conseiller qu'on respecte ou qu'on supporte ; la femme s'occupe des activités qui lui sont propres tout en participant à de nombreux travaux des hommes ; les enfants sont des apprentis et des aides de tous les instants. Les tâches sont réglées par la coutume en fonction du sexe et de l'âge, et non par l'organisation de la production en fonction des compétences des travailleurs.[3] »

Dans *Les Paysans* de Balzac l'exemple de la famille Tonsard illustre cette tradition :

> « (…) sept Tonsard, la vieille mère, les deux garçons, tant qu'ils n'eurent pas dix-sept ans, les deux filles, le vieux Fourchon et Mouche, glanaient, ramassaient près de seize boisseaux par jour, glanant seigle, orge, blé, tout grain bon à moudre.[4] »

Nous avions déjà utilisé cet extrait pour illustrer l'usage collectif qui était fait des terrains communaux. Le même exemple montre également que la génération des anciens (la vieille mère et le vieux Fourchon) et celle des jeunes (deux garçons et deux filles) participent aussi aux travaux. Les jeunes garçons sont initiés par leur grand-mère aux travaux de cueillette et de ramassage ; à dix-sept ans, ils accompagnent leur père pour les travaux des champs ; à la mort du père, ils lui succèdent à l'exploitation de la ferme qu'ils transmettront eux-mêmes à leurs enfants.

---

1 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 56 – 57.

2 Philippe IV, dit Philippe le Bel, roi de France de 1285 à 1314.

3 *Ibid.,* p. 96 – 97.

4 BALZAC, Honoré de, *Les Paysans, op. cit.,* p. 88.

Dans ce modèle familial coopératif, la transmission s'effectue dans deux domaines : transmission du terroir et transmission du savoir faire. Quand le paysan transmet à ses héritiers les terres, il leur transmet également le mode d'emploi, c'est-à-dire le savoir-cultiver. Il n'y a pas deux champs identiques : l'exposition, la pente, la nature minérale et organique du sol… les différencient. La perception qu'a le paysan de ces facteurs naturels conditionne les méthodes culturales qu'il va mettre en œuvre pour optimiser les rendements. Henri Mendras écrit :

> « Le paysan a l'intime conviction que son champ est unique puisqu'il est le seul à le connaître, à l'aimer et à le posséder. Connaissance, amour et possession sont indissociables. Et même lorsque l'agriculteur se comporte de façon rationnelle et économique à l'égard du capital-terre, il n'en conserve pas moins des sentiments diffus et profonds à l'égard d'un sol qu'il identifie intimement à sa famille et à son métier, donc à lui même.[1] »

Un fils qui succède à son père travaille depuis plusieurs dizaines d'années les terres sur lesquelles il est né qu'il a appris à cultiver et dont il a une parfaite connaissance des spécificités.

Ce mode de transmission est d'ailleurs problématique lorsque l'agriculteur n'a pas de fils ou que ses fils ne souhaitent pas succéder à leur père. C'est le cas de deux des romans de notre corpus. Dans *La Terre qui meurt*, Toussaint Lumineau a trois fils : Mathurin, l'aîné, infirme à la suite d'un accident, est inapte au travail ; François, ne souhaite pas cultiver la terre ; André rêve d'horizons exotiques. Rouma et sa femme, dans *Le Bouscassié,* n'ont qu'une fille. Dans la chaîne de transmission intergénérationnelle, ce sont les garçons qui sont initiés au cœur du métier, c'est à dire à la culture des terres, les filles exécutent les tâches périphériques. Toussaint Lumineau et Rouma, pour pérenniser leurs exploitations envisagent le mariage de leurs filles Rousille et Janille à des valets de ferme.

Des résistances à l'application des réformes

Un tel modèle, qui reproduit de générations en générations les mêmes pratiques, laisse peu de place aux innovations. Le père est à la fois chef de famille et chef de culture. Il représente donc pour ses fils une autorité morale et une autorité

[1] MENDRAS, Henri, *La Fin des paysans, op. cit.,* p. 66.

professionnelle à laquelle il leur est difficile de s'opposer. D'autant que ce système social traditionnel fonctionne en autarcie. La cellule familiale est close et n'a que très peu de contacts avec l'extérieur. Le père détient le savoir qu'il détient de son propre père et qu'il transmet à son fils. Henri Mendras :

> « L'étude de la société villageoise traditionnelle explique pourquoi, en règle générale, les paysans ne pouvaient guère être des innovateurs ; tout le poids de la tradition et tout le système social les en empêchaient. (…) Le paysan « traditionnel » ne peut mettre en question la « tradition » qui lui paraît aller de soi, être la façon normale dont il faut vivre et travailler.[1] »

Les grands propriétaires, par contre, osent, selon Mendras, les nouveautés :

> Le châtelain, noble ou bourgeois, qui a reçu une instruction, s'est frotté d'histoire, de sciences et d' « humanités », sait qu'il y a d'autres « traditions », d'autres façons de faire, ailleurs, et s'il accepte de rester fidèle à sa « tradition », c'est par traditionalisme et par refus de changer.[2] »

Si l'on excepte *Le Médecin de campagne* et *Le Curé de village,* qui sont des romans utopiques - les résultats obtenus par le docteur Benassis et Gérard, l'ingénieur de Véronique Graslin dans le domaine de l'aménagement agricole sont idéalisés – c'est *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert qui illustre le mieux la manière dont l'application raisonnée des nouvelles méthodes scientifiques permet d'optimiser le fonctionnement d'une exploitation agricole.

La première initiative de Bouvard et Pécuchet lorsqu'ils prennent possession du domaine de Chavignolles est de rendre visite au Comte de Faverges, leur voisin, afin de « voir comment on opérait chez les autres ». Ils assistent à la récolte de la luzerne, puis à la moisson des seigles : toutes deux sont effectuées selon le mode traditionnel, mais le râfleur anglais est inutilisable sur un terrain au relief inégal. Pour le reste, le domaine du Comte de Faverges est une ferme moderne. La « culture quadriennale » y est pratiquée : le Comte sème des turneps et des plantes fourragères ; les outils mécaniques modernes sont utilisés :

> « Un cheval que l'on conduisait à la main traînait un large coffre monté sur trois roues. Sept coutres, disposés en bas, ouvraient parallèlement des raies fines, dans lesquelles le grain tombait par des tuyaux descendants jusqu'au sol.[3] »

---

1 *Ibid.,* p. 48 - 49.

2 *Ibid.,* p. 49.

3 FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet, op. cit.,* p. 80.

Mais ce sont surtout les bâtiments qui impressionnent les « deux bonhommes » :

> « Tous les bâtiments de ferme étaient contigus et occupaient les trois côtés de la cour. Le travail s'y faisait à la mécanique, au moyen d'une turbine, utilisant un ruisseau qu'on avait, exprès, détourné. Des bandelettes de cuir allaient d'un toit dans l'autre, et au milieu du fumier une pompe de fer manoeuvrait. (…) La laiterie spécialement les émerveilla. Des robinets dans les coins fournissaient assez d'eau pour inonder les dalles ; et en entrant, une fraîcheur vous surprenait. (…) Mais le bijou de la ferme c'était la bouverie. Des barreaux de bois scellés perpendiculairement dans toute sa longueur la divisaient en deux sections, la première pour le bétail, la seconde pour le service.[1] »

De retour dans leur domaine de Chavignolles, Bouvard et Pécuchet font le choix d'appliquer les techniques modernes d'agriculture à l'exploitation de leur propriété. Mais ils se heurtent aux réticences de maître Gouy, leur fermier, qui rechigne à appliquer les méthodes agronomiques nouvelles :

> « Bientôt, ils fatiguèrent maître Gouy de leurs conseils, déplorant principalement son système de jachères. Mais le fermier tenait à sa routine. Il demanda la remise d'un terme sous prétexte de la grêle. Quand aux redevances, il n'en fournit aucune. Devant les réclamations les plus justes, sa femme poussait des cris. Enfin, Bouvard déclara son intention de ne pas renouveler le bail.[2] »

A l'encontre du Comte de Faverges, Bouvard et Pécuchet n'ont pas l'instruction suffisante ni même les moyens financiers pour imposer leurs idées progressistes à leur régisseur.

C'est dans le domaine des innovations scientifiques que la résistance des paysans est la plus grande. Dans *La Terre*, Alexandre Hourdequin est un grand propriétaire bourgeois qui, bien que présenté par Zola comme étant « progressiste » et « intelligent », éprouve des difficultés à appliquer les recommandations des agronomes parce qu'il est entouré de « petits propriétaires, têtes dures, hostiles aux nouveautés » :

> « On n'employait que le fumier de ferme, qui était insuffisant : tous ses voisins se moquaient, à le voir essayer des engrais chimiques, dont la mauvaise qualité, du reste, donnait souvent raison aux rieurs. Malgré ses idées sur les assolements, il avait dû adopter celui du pays, l'assolement triennal, sans jachères, depuis que les prairies artificielles et la culture des plantes sarclées se répandaient. Une seule machine, la machine à battre, commençait à être acceptée. C'était l'engourdissement mortel, inévitable, de la routine.[3] »

---

1 *Ibid.,* p. 81.

2 *Ibid.,* p.82.

3 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 173.

Le baron Simon-Jacques Le Perthuis des Vauds, dans *Une Vie* de Maupassant rencontre la même difficulté :

> « Le baron de son côté méditait de grandes entreprises agricoles ; il voulait faire des essais, organiser le progrès, expérimenter des instruments nouveaux, acclimater des races étrangères ; et il passait une partie de ses journées en conversation avec des paysans qui hochaient la tête, incrédules à ses tentatives.[1] »

Flaubert et Zola utilisent le mot « routine », que le dictionnaire Le Robert définit comme : « habitudes, préjugés répétitifs, empêchant le progrès[2] », pour caractériser le mode de transmission du savoir entre les membres d'une même famille de paysans depuis plusieurs siècles. Les conséquences que tire Zola de la pratique de ce fonctionnement traditionnel sont sévères :

> « Depuis des siècles, le paysan prenait au sol sans jamais lui rendre (…) le reste allaitau petit bonheur, la semence jetée dans n'importe quel terrain, germant au hasard, et le ciel injurié si elle ne germait pas. Le jour où, instruit enfin, il se déciderait à une culture rationnelle et scientifique, la production doublerait. Mais, jusque-là, ignorant, têtu, sans un sou d'avance, il tuerait la terre. Et c'était ainsi que la Beauce, l'antique grenier de la France, la Beauce plate et sans eau, qui n'avait que son blé, se mourait peu à peu d'épuisement, lasse d'être saignée aux quatre veines et de nourrir un peuple imbécile[3] »

Parce qu'ils sont moins nombreux et isolés, les grands propriétaires peinent à vulgariser l'usage des moyens modernes de culture recommandés par les chercheurs et les scientifiques face à des petits paysans très largement majoritaires, mais prisonniers d'un mode de transmission familial traditionnel.

Le développement des moyens de transport.

Paradoxalement, c'est de l'intérieur de la cellule familiale paysanne, qui semblait si étanche aux influences extérieures, que les germes du changement vont venir. Quand Louis Tainnebouy, dans le roman de Barbey d'Aurevilly, explique le mode de transmission de la ferme du Mont-de-Rauville de père en fils, il reçoit l'assentiment du narrateur de *L'Ensorcelée* qui commente la réflexion de son compagnon de voyage :

> « Je louai beaucoup l'honnête Cotentinais de cette résolution intelligente et courageuse, que malheureusement on ne trouve plus guère parmi les fermiers de nos provinces enrichis par l'agriculture. Moi qui crois que les sociétés les plus fortes, sinon les plus

1 MAUPASSANT, Guy de, *Une Vie,*

2 LE ROBERT de poche, édition 2008, p. 641.

3 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 173 – 174.

> brillantes, vivent d'imitation, de tradition, de choses reprises à la même place où le temps les interrompit (…) je trouvais qu'il avait doublement raison de vouloir que ses enfants ne fussent que ce qu'il était et rien de plus.[1] »

Cette remarque s'inscrit parfaitement dans le courant d'idées conservatrices qui anime le monde paysan au XIXème siècle.

Mais Louis Tainnebouy termine sa remarque en exprimant un doute : « Les enfants ont leurs lubies. Qui peut répondre de ce qui doit survenir après que nous sommes tombés ?...[2] ».

Les « lubies » de ses enfants, Toussaint Lumineau les connaît. En quelques mois, trois d'entre eux quittent la famille et donc l'exploitation familiale. François s'engage dans les Chemins de Fer de l'Etat et il entraîne avec lui sa sœur Eléonore qui a trouvé un emploi dans un bar et qu'il a chargée de « tenir » son ménage. Le second de ses trois fils, André, s'il n'abandonne pas le métier de la terre, quitte La Fromentière, et embarque à Anvers. Il part en « Amérique du sud » attiré par les facilités offertes à s'installer sur les grands espaces vierges de toute culture.[3]

André et François, outre le fait d'être frères, ont un point commun : celui d'avoir effectué leur service militaire en Algérie. Dans l'Histoire mouvementée du XIXème siècle, marquée par l'instabilité des régimes politiques et dominée par les campagnes guerrières de Napoléon premier, un événement politico-militaire passe presque inaperçu : la colonisation de l'Algérie. La conquête de ce pays par l'armée française est décidée par Charles X en 1830 sous la seconde Restauration. La prise et la capitulation d'Alger est rapide (le 15 juillet), mais les combats pour gagner les grandes villes (Constantine, Bône, Sétif, Tlemcen…) et les régions (l'Oranie, la Kabylie…) ne prendront fin qu'en 1847 avec la reddition d'Abd el-Kader et la partition de l'Algérie en trois départements français (Oran, Alger et Constantine).

Cette guerre, longue de dix-sept ans, mobilise, pour l'armée française, des ressources humaines importantes. Et ce sont évidemment les jeunes hommes qui sont conscrits. Les *Romans rustiques* rendent compte de cette période de l'histoire négligée

---

1 *Ibid.,* p. 52.

2 BARBEY d'AUREVILLY, *L'Ensorcelée, op. cit.,* p. 52.

3 Les enfants Lumineau ne sont pas les seuls à quitter le village : l'aîné des Ertus qui est devenu douanier, Guérineau de la Pinçonnière qui est conducteur de tramway, Dominique Perrocheau des Levrelles et quelques autres encore… chacun d'entre eux, selon Lumineau, est un « traître au marais ».
BAZIN, René, *La Terre qui meurt, op. cit.,* p. 139.

par les autres écrivains de notre corpus : ni Balzac, ni Sand, ni Zola n'évoquent, dans les romans que nous avons choisis, la colonisation de l'Algérie.

Frédéry Agathon (*Le* Chevrier de Ferdinand Fabre), Inot (*Le Bouscassié* de Léon Cladel), François et André Lumineau (*La Terre qui meurt* de René Bazin) sont ainsi appelés en Algérie. Frédéry meurt en Afrique du Nord, Inot parvient à échapper à la conscription en s'automutilant. Seuls François et André exécutent leur service militaire et rentrent au pays après trois ans d'armée[1].

Le cas de François et André est intéressant parce que c'est quelques mois après leur séjour forcé en Afrique qu'ils décident de quitter la Fromentière. Jusqu'avant leur départ pour l'armée, les deux frères n'étaient guère sortis de leur village. C'est une expérience forte, loin du foyer familial qu'ils n'avaient jamais quitté, dans un contexte de guerre (environ 100 000 morts entre 1830 et 1848 selon les historiens), dans des conditions climatiques (le climat méditerranéen très chaud et sec, loin du marais Vendéen) et sanitaires (la majorité des morts le sont de maladies : choléra, fièvre jaune, paludisme…) très difficiles. Les conditions sont propices à une remise en question des modes de vie immuables tels que les ont connus les membres de leur famille depuis plusieurs siècles. (Les campagnes napoléoniennes, dans des conditions également très rudes, n'ont cependant pas suscité les mêmes vocations.)

Quand il rentre d'Algérie et que son père lui reproche son manque de motivation au travail, François avoue : « Depuis que je suis revenu, je ne puis plus m'y refaire à ce métier-là.[2] » Le temps de la colère passée, Toussaint Lumineau répond à son fils: « François, c'est le cœur qui t'a changé, depuis le régiment.[3] »
Quant à André, depuis son retour :

> « Il était comme ces paysans des côtes, travailleurs taciturnes qui regardent la mer par-dessus les dunes, et que tourmente un peu le songe quand le vent souffle. Triste et touché par le malheur, il se rappela la science lamentable qu'il avait acquise au loin : il pensa qu'on peut vivre ailleurs qu'à la Fromentière, au bord du Marais de Vendée.[4] »

---

1 Dans ces trois romans sont également évoqués : le tirage au sort des conscrits, le marché noir des convocations, les fêtes qui précèdent le départ des jeunes à l'armée…

2 BAZIN, René, *La Terre qui meurt, op. cit.,* p. 91.

3 *Ibid.,* p. 100.

4 *Ibid.,* p. 184.

A la lecture de revues qu'il se fait envoyer par un ancien camarade de régiment, André, qui ne remet pas en cause sa vocation d'agriculteur, rêve à d'autres horizons où il imagine une terre moins ingrate :

> « … En Amérique, au Cap, en Australie, dans le îles, chez les Anglais. Tout pousse dans ces pays-là. La terre à plaisir à donner, tandis que les nôtres…[1] »

L'ailleurs d'André est un ailleurs agricole exotique, au delà de l'océan qui borde la Vendée. L'ailleurs de François est un ailleurs proche, loin des préoccupations saisonnières des paysans.

La colonisation de l'Algérie n'est évidemment pas le seul motif qui incite les enfants de paysans à quitter la cellule familiale traditionnelle (c'est simplement l'exemple choisi par René Bazin dans son roman). Plus globalement, c'est le développement des moyens de transport au XIXème siècle qui offre aux jeunes la possibilité de découvrir d'autres modes de vie que jusqu'alors le modèle clos du village rural ne permettait pas. Pour certains le voyage est contraint, pour d'autre il est de curiosité et d'exploration. Cette évolution de la société rurale menace l'équilibre en place depuis plusieurs siècles.

Toussaint Lumineau, après le départ de trois de ses enfants, parvient à sauver le modèle d'exploitation familial en faisant une concession : il accepte le mariage de sa fille Rousille avec Jean Nesmy, le valet de ferme, qu'il avait renvoyé quelques mois plus tôt.

[1] *Ibid.,* p. 197.

II. La notion de paysage

Dans la première partie de notre travail, nous avons décrit le cadre historique et politique dans lequel trois écrivains majeurs du XIXème siècle, Honoré de Balzac, George Sand et Emile Zola (qui seront suivis par les auteurs du Roman Rustique) ont introduit dans le champ de la littérature française un genre jusqu'alors inexploité, que l'on peut désigner sous le terme générique de « roman rural ». Il s'agit de romans qui se déroulent à la campagne et dont les personnages principaux sont des paysans le plus souvent présentés dans l'exercice de leur activité professionnelle.

Cette période de l'Histoire de France est, pour le monde paysan, une période très riche en innovations scientifiques et en réformes structurelles. Elle est marquée par deux « révolutions » qui concernent directement les paysans. Marc Bloch date des environs de 1750 les débuts de la « révolution agricole, économique et technique » qui promet de transformer les méthodes culturales pour améliorer les rendements productifs. La seconde, la Révolution Française de 1789, libère ces mêmes paysans de la dépendance féodale et leur permet d'accéder à la propriété foncière. Ces révolutions sont importantes quand on sait que quatre-vingt pour cent de la population française est paysanne. Les romanciers du « roman rural » en rendent compte dans leur œuvre.

Puisque le monde des paysans devient un sujet littéraire, le paysage agricole en est le décor. Dans cette seconde partie, nous allons considérer la manière dont les écrivains représentent le paysage agricole dans leurs romans.

2.1. La révolution romantique

Tout nouveau courant d'idée, de pensée, d'opinion… s'affirme généralement en opposition à une tradition ancienne.

Chaque révolution est l'objet d'une querelle entre les anciens (les paysans favorables aux pratiques familiales traditionnelles ; les défenseurs de l'Ancien Régime) et les modernes (les adeptes des nouvelles méthodes scientifiques ; les partisans de la démocratie républicaine). La querelle peut être de longue durée. Dans *La Terre* de Zola, dont l'action se déroule sous le second Empire, soit un siècle après les débuts de la révolution agricole, les paysans n'ont toujours pas adopté l'ensemble des mesures scientifiques préconisées par les agronomes du XVIIIème siècle ; la République ne s'installe durablement qu'en 1870, quatre-vingt ans après la Révolution Française et une période de grande instabilité politique et constitutionnelle.

2.1.1. L'avènement du romantisme littéraire

Parallèlement à ces deux grands courants réformateurs, la révolution agricole et la Révolution Française, la création littéraire connaît également un important renouvellement.

Depuis le XVIème siècle, le Classicisme est le courant dominant dans le domaine de la littérature. Cette hégémonie culturelle, codifiée depuis deux siècles, est remise en cause, au début du XIXème siècle, par quelques jeunes écrivains dont Victor Hugo, Alfred de Vigny, Stendhal, Alphonse de Lamartine… qui renouvellent les modes d'expression littéraire : le Romantisme.

Le Classicisme à bout de souffle

Le Classicisme littéraire au XVIIème siècle regroupe tous les écrivains qui ont pour idéal de retrouver la pureté thématique et stylistique des œuvres de l'Antiquité. Dans *L'Art poétique*, Boileau en définit l'esthétique :

« Il est certains esprits dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées ;
Le jour de la raison ne le saurait percer.
Avant donc que d'écrire apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure,
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.[1] »

C'est au nom de la « raison », que cite Boileau, qu'est fondé le classicisme. La morale, la vraisemblance, la bienséance… telles sont les qualités de « l'honnête homme », figure essentielle du XVIIème siècle, qui président à la création littéraire. Et pour que la forme soit en harmonie avec les idées, les règles de composition sont également contraintes : dans le théâtre classique, c'est le principe de vraisemblance qui justifie la règle des trois unités ; la poésie voit la renaissance des formes antiques (comme les odes, les épigrammes, les satires…) ; dans tous les genres, les écrivains doivent pratiquer une langue sobre et claire respectant le principe de bienséance. Boileau lui-même rédige son *Art poétique* en alexandrins rimés, conformément aux préceptes du classicisme. Le respect de ces règles est placé sous l'autorité de l'Académie Française qui a été fondée en 1635 par le cardinal de Richelieu avec pour mission d'être le conservatoire de la langue française.

La doctrine classique repose, nous venons de le dire, sur des principes assez contraignants qui brident l'inspiration des écrivains. Dès la fin du XVIIème siècle, certains auteurs s'en plaignent et militent pour un renouvellement de la création littéraire qui ne soit plus à l'imitation des auteurs de l'Antiquité. Ils souhaitent une liberté d'écriture affranchie des règles et des traditions. Au début du XVIIIème siècle, dans le genre théâtral, Marivaux innove avec des pièces en prose qui ne sont plus soumises ni au précepte des trois unités, ni à celui de la vraisemblance.

L'avènement du Romantisme.

Le XVIIIème siècle est une période de grands bouleversements. Comme dans le domaine agricole, comme dans le domaine politique, et sensiblement à la même époque,

[1] BOILEAU, *L'Art poétique, Chant premier,* Paris, Union Générale d'Editions, 10-18, 1966, p. 26.

la littérature fait sa révolution et ouvre une autre querelle des anciens contre les modernes. Le conflit est déclenché en 1687 par Charles Perrault qui remet en question le principe d'imitation du modèle antique. La résistance des Anciens est menée par Boileau avec le soutien de la très influente Académie Française. Le débat est assez vif jusqu'en 1694, puis les esprits s'apaisent, mais la querelle n'est jamais complètement éteinte.

Les Modernes n'avaient été jusqu'alors qu'une force d'opposition plutôt stérile à la doctrine classique. Le bouillonnement d'idées de la Révolution va raviver le débat et prendre une dimension politique inattendue.

Les écrivains sont des citoyens responsables. Avant de faire des choix littéraires et esthétiques, ils s'engagent politiquement. Il n'est donc pas étonnant qu'au début du XIXème siècle, la communauté littéraire soit partagée entre les partisans de la monarchie et ceux de la République. Curieusement, ils lient engagement politique et engagement littéraire et le font de manière paradoxale, comme l'exprime Victor Hugo dans la préface de l'édition de *Odes et Poésies diverses* parue en 1822[1] :

> « Il y a deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention littéraire et l'intention politique ; mais, dans la pensée de l'auteur, la dernière est la conséquence de la première, car l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses.[2] »

Les romantiques qui représentent une force de proposition novatrice défendent une idéologie politique conservatrice ; à l'opposé les libéraux, favorables à la démocratie représentative, soutiennent le maintient de l'esthétique classique.

Dans l'ouvrage intitulé *Lire le romantisme*[3], Jacques Bony recense deux tendances du romantisme :

- le romantisme de droite, derrière Chateaubriand, la figure tutélaire, de tendance royaliste (il est ministre d'Etat sous la Restauration), mais qui est, avec Jean-Jacques Rousseau, l'un des pionniers du Romantisme en France. Il réunit autour de lui quelques écrivains notoires comme Victor Hugo, Alfred de Vigny, André Chenier… Deux revues, principalement, leur servent d'organe d'expression : *Le Conservateur littéraire* (fondé par les frères Hugo) et *La Muse française* dont les

1 En 1822, Victor Hugo a vingt ans. *Odes et Poésies diverses* est le premier livre qu'il publie.
2 HUGO, Victor, *Odes et Ballades,* Paris, Gallimard, Poésie, 1964, p. 19.
3 BONY, Jacques, Lire le romantisme, Paris, Armand Colin, 2001.

membres se réunissent régulièrement dans les salons de Charles Nodier à la bibliothèque de l'Arsenal.

- le romantisme de gauche, dont les membres (Benjamin Constant, Stendhal…) sont libéraux et républicains militent pour le maintien de l'esthétique classique dont ils estiment qu'elle est la seule à pouvoir porter un renouvellement durable et stable de la société française. L'esthétique romantique exprime, selon eux, une philosophie trop peu rationnelle pour cet objectif. *Le Constitutionnel*, la revue dans laquelle ils s'expriment, est animée par des académiciens.

Les prises de position entre ces deux groupes sont difficiles à tenir, tant les contradictions sont flagrantes L'opposition est surtout politique. Tous, malgré leurs divergences idéologiques, ont de l'admiration et du respect pour les auteurs classiques, mais ont également conscience de la nécessité de renouveler une esthétique littéraire qui semble avoir épuisé toutes les ressources du genre et finit par s'auto-parodier.

Un événement politique va dénouer cette situation paradoxale. En 1824, Chateaubriand, alors ministre des Affaires étrangères, est chassé sans ménagement du gouvernement ultra-royaliste. Cet incident incite les conservateurs à assouplir leur position. Ils décident de dissocier engagement politique et convictions littéraires.

La position de Victor Hugo est emblématique de cette évolution. La lecture des préfaces de son recueil de poésies : *Odes et Ballades* le montre sans ambiguïté. Entre 1822 et 1828, le livre est édité cinq fois, chaque édition est précédée d'une préface de la main de l'auteur. Dans la première préface de 1822, nous l'avons vu, il estime qu'il n'y a de poésie que « jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses[1] », histoire et religion étant les deux sources d'inspiration privilégiées selon la doctrine classique. Quatre années plus tard, en 1826, dans la quatrième préface du même recueil, il écrit :

> « Ce qu'il est très important de fixer, c'est qu'en littérature comme en politique l'ordre se concilie merveilleusement avec la liberté ; il en est même le résultat. Au reste, il faut bien se garder de confondre l'ordre avec la régularité. La régularité ne s'attache qu'à la forme extérieure ; l'ordre résulte du fond même des choses, de la disposition intelligente des éléments intimes d'un sujet.[2] »

---

1 *Ibid.,* p. 19.

2 *Ibid.,* p. 36.

Cette citation constitue une profession de foi libérale. Par cette déclaration, Victor Hugo libère la littérature des contraintes formelles du Classicisme : « la régularité ne s'attache qu'à la forme extérieure », et énonce le principe fondateur du Romantisme : l'expression des « éléments intimes du sujet. »

En 1827, Victor Hugo, qui était pourtant l'un des plus convaincus parmi les conservateurs, crée « Le Cénacle », qui réconcilie et réunit les opposants d'hier.

Qu'est-ce que le Romantisme ?

De tous les genres littéraires, le roman est le moins contraint formellement. Quand le théâtre doit s'accommoder de la règle des trois unités, quand la poésie doit respecter les prescriptions de la prosodie, le roman, qui n'était au XVIIIème siècle qu'un genre mineur non reconnu par les classiques, est lui libre de toute norme de composition. Puisque notre corpus est exclusivement composé d'œuvres en prose affranchies des contraintes formelles, pour définir le Romantisme et montrer en quoi il se différencie du Classicisme, nous nous contenterons donc d'analyser les nouvelles sources d'inspiration des écrivains du XIXème siècle.

Le Classicisme, à vouloir imiter les Anciens et leurs règles astreignantes, a épuisé ses ressources créatives. Le siècle est par ailleurs marqué par l'esprit des « Lumières », un courant intellectuel qui promeut le rationalisme scientifique, dont l'Encyclopédie sera l'expression la plus aboutie. Les écrivains qui ont laissé leur nom à la postérité sont essentiellement des philosophes : Montesquieu, Voltaire, Diderot, Buffon… Il faut attendre 1761 et la publication de *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau[1] pour que la sensibilité préromantique s'exprime. Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Lamartine… seront les continuateurs de cette nouvelle sensibilité littéraire qui connaîtra son apogée dans la première moitié du XIXème siècle.

Les philosophes du XVIIIème ont fait de la Raison critique le fondement de leur pensée dont l'ambition est d'être le guide de l'esprit humain. Cette philosophie bride les écrivains dans un cadre de vraisemblance et de bienséance, et produit une littérature

[1] Dans les notes de l'édition des *Rêveries du promeneur solitaire* dont il a établi le texte, Samuel de Sacy précise à propos de l'usage fait par Rousseau du mot « romantique » : « C'est l'un des premiers emplois que l'on signale en France de ce mot « franglais », lequel semble avoir été introduit en 1776 par Letourneur… »
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire,* Paris, Gallimard, Folio, 1972, p. 260.

« raisonnable » empreinte de morale, une sorte de bien-pensance universelle qui définit des règles de vie communes à tous les hommes, comme le précise Georges Gusdorf dans la préface des deux tomes qu'il consacre au Romantisme :

> « Le siècle des Lumières développe les thèmes de la raison analytique élaborée par Galilée et Newton. L'intelligibilité lucide exorcisera les puissances obscures et permettra l'avènement d'une société d'hommes adultes, sous l'invocation de la vérité, de la justice, de la liberté.[1] »

Les romantiques, toujours selon Georges Gusdorf, vont prendre le contre-pied des préceptes du Classicisme :

> « Le Romantisme dénonce les erreurs et les horreurs de la révolution galiléenne et newtonienne. A la raison des philosophes et des savants, qui nous aveugle, il oppose les lumières de l'espace du dedans, révélation des profondeurs de l'être, illumination surréelle et transréelle.[2] »

Plus loin dans son essai, Gusdorf propose une autre définition opposable du Romantisme : « Nouvelle théorie de la connaissance : le sentiment prend le pas sur l'intellect, l'imagination l'emporte sur la raison.[3] »

Ce que Victor Hugo appelle « les éléments intimes du sujet », Georges Gusdorf le désigne par « les lumières de l'espace du dedans ». Il s'agit de la même réalité que les écrivains romantiques du XIXème siècle trouveront, entre autre, dans la contemplation de la nature.

Le Romantisme et le sentiment de la nature.

En 1803, Germaine de Staël effectue, avec Benjamin Constant, un séjour de plusieurs mois en Allemagne. A cette occasion, elle rencontre plusieurs écrivains allemands comme Schiller et Goethe qui figurent, en Europe, parmi les initiateurs du Romantisme. A son retour en France, elle rend compte de son expérience dans *De l'Allemagne* (1814), un manifeste de la doctrine romantique, qui aura une grande influence sur les écrivains français. Un chapitre de la quatrième partie de ce livre a pour titre : « De la contemplation de la nature. » dans lequel elle démontre que « les vraies

---

1 GUSDORF, Georges, *Le Romantisme,* tome 1, Paris, Payot, 1982, p.7.
2 *Ibid.,* p. 8.
3 *Ibid.,* p. 28.

causes finales de la nature ce sont ses rapports avec notre âme et avec notre sort immortel[1] » :

> « La contemplation de la nature accable la pensée ; on se sent avec elle des rapports qui ne tiennent ni au bien ni au mal qu'elle peut nous faire ; mais son âme visible vient chercher la notre en son sein, et s'entretient avec nous.[2] »

Mme de Staël est généralement considérée comme celle qui, grâce au succès de son livre *De l'Allemagne,* a introduit le Romantisme en France. Pourtant, cinquante ans plus tôt[3], nous l'avons vu, les Préromantiques, et c'est notamment vrai en ce qui concerne la contemplation méditative du paysage, avaient anticipé l'exemple allemand : Rousseau par exemple dans *La nouvelle Héloïse* et dans les *Confessions*, mais surtout dans *Les Rêveries du promeneur solitaire,* ses derniers écrits publiés en 1782 après sa mort. Rousseau, condamné par la justice, chassé des résidences dans lesquelles il réside, est un homme aigri, qui souffre d'un complexe de persécution. Il se réfugie dans la solitude et le recueillement :

> « Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser.[4] »

Cette profession de foi romantique, évoque à Georges Gusdorf ce commentaire :

> « Rousseau, le théoricien de la morale sensitive, demeure fidèle à la loi matérielle du milieu, mais Rousseau le rêveur, l'auteur de la *Julie,* de la lettre à M. de Malesherbes et de la cinquième promenade, où sont évoquées les rives du lac de Bienne, sait que le paysage est un état de l'âme en des moments privilégiés où l'âme se projette en forme de monde et se mire en elle-même dans l'univers qui l'environne.[5] »

De nombreux écrivains du XIXème siècle vont adhérer à cette manière romantique de voir le paysage. Charles Nodier, en plus d'être l'initiateur du cénacle de l'Arsenal, est l'auteur, avec Justin Taylor, des *Voyages pittoresques et romantiques*

---

1 STAËL, Germaine de, *De l'Allemagne,* Paris, Garnier-Flammarion, 1968, tome II, p. 300.

2 *Ibid.,* tome II, p. 296.

3 *De l'Allemagne* est édité en France en 1814, *La nouvelle Héloïse* en 1761.

4 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire, cinquième promenade, op. cit.* p. 99.

5 GUSDORF, Georges, *op. cit.,* tome II, p. 92.

dans l'Ancienne France[1]*,* une série de livres illustrés de lithographies[2] dont l'objet est de faire un inventaire des monuments qui ont marqué l'histoire de France. Dans le troisième tome, consacré à la Franche-Comté, Nodier propose deux descriptions de paysages : l'une de « La vallée d'Antre » :

> « La situation de l'atmosphère favorisait l'aspect de cette solitude ; les eaux réfléchissaient à peine les noires montagnes qui circonscrivent ce bassin, et un ciel grisâtre et sans reflets ne laissait pas briller à la surface du lac un seul point limpide et transparent.[3] »

l'autre du « Lac de Bonlieu » :

> « La couleur et le calme lugubre de ses eaux, le vaste rideau de sapins noirs qui les couvrent, la position des montagnes qui lui cachent sans cesse le soleil de l'orient et du midi font de ce lieu le désert le plus mélancolique et le plus imposant que l'imagination puisse se créer.[4] »

Deux descriptions de paysage très proches, des plans d'eau représentés par des moyens littéraires identiques : des adjectifs de couleurs sombres (noir, grisâtre), l'emploi de négations ou de locutions adverbiales restrictives ou négatives (à peine, sans cesse) pour signifier le manque de lumière et de reflets. Ces deux paysages presque identiques expriment pourtant deux sentiments différents : la solitude pour la vallée d'Antre, la mélancolie pour le lac de Bonlieu.

Dans le catalogue de l'exposition consacrée à Nodier[5] « *La Fabrique du romantisme, Charles Nodier et les Voyages pittoresques »,* Georges Zaragoza, dans un article intitulé « *Un voyage d'impressions »*[6]*,* cite ces deux extraits. Il parle à leur propos de « paysage - état d'âme » et les commente :

> « Le romantisme de ces lacs immobiles et solitaires révèle en lui des affinités tout à fait perceptibles dans le reste de sa production ; Nodier aurait probablement refusé d'être ainsi qualifié, mais il faut bien se rendre à l'évidence, à savoir qu'il est en totale sympathie avec la prédilection marquée de ce romantisme – plus allemand que français – pour les lieux ou les espaces où l'âme trouve un aliment indispensable à son expansion, où le sentiment et la méditation sont l'avers et le revers de l'impression. Sterne avait rédigé un *Voyage sentimental* et c'est bien à ce même type d'exercice que

---

1 NODIER, Charles, TAYLOR, Justin, CAILLEUX, Alphonse de, *Voyages pittoresques dans l'Ancienne France,* tome III, Paris, J. Didot, 1825.

2 La collection comporte vingt-trois volumes dédiés à neuf régions.

3 *Ibid.,* p. 71.

4 *Ibid.,* p. 78.

5 *La Fabrique du romantisme, Charles Nodier et les Voyages pittoresques,* Musée de la Vie romantique, Paris, 11 octobre 2014 – 15 février 2015.

6 ZARAGOZA, Georges, *Un voyage d'impressions,* in *La Fabrique du romantisme, Charles Nodier et les Voyages pittoresques, op. cit.,* p. 59-64.

> se livre Nodier, à condition toutefois qu'on veuille bien donner à « sentimental » son sens exact.[1] »

Cette analyse de Georges Zaragoza rejoint celle que fait Georges Gusdorf de la contemplation du paysage. Le « paysage - état d'âme » de Zaragoza est celui où, selon Gusdorf, « l'âme se projette en forme de monde et se mire elle-même dans l'univers qui l'environne. » Il n'est donc pas étonnant, à la lecture de ces critiques, que deux paysages presque identiques évoquent des sentiments différents.

Les exemples que nous avons cités concernent des méditations au bord d'un lac[2]. Il ne s'agit évidemment pas des seuls sites qui font naître des rêveries poétiques. Les bords de mer, la forêt, les grandes montagnes… sont également pour les écrivains des lieux de méditation réflexive. Il convient maintenant de savoir si ce pouvoir évocatoire s'exerce devant tous les paysages, en particulier devant le paysage agricole, puisqu'il s'agit du sujet de notre recherche.

Avant de répondre à cette question, nous allons nous intéresser aux travaux que deux chercheurs ont réalisés sur la notion de paysage.

Le premier, Michel Collot, qui dans son livre *L'Horizon fabuleux*[3] s'interroge sur la nature de l'horizon, cette ligne entre terre et ciel qui délimite le paysage.

Le second, Yvon Le Scanff, dans *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*[4], s'intéresse à la puissance des forces de la nature et à l'esthétique du chaos.

---

1 *Ibid.,* p. 62.

2 La métaphore du lac, miroir de l'âme, est fréquemment utilisée par les écrivains. Rousseau dans *Les Rêveries,* (il y a aussi une promenade sur le lac dans *La nouvelle Héloïse*) et Nodier dans *Les Voyages pittoresques*, que nous venons de citer, l'emploient. Mais également Lamartine dans les *Méditations poétiques* et le fameux poème *Le Lac.*

3 COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux, tome I, XIXème siècle,* Paris, Librairie José Corti, 1988.

4 LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime,* Seyssel, Editions Champ Vallon, Pays/Paysages, 2007.

2.1.2. Le paysage romantique et la structure d'horizon.

Dans l'introduction de son essai, Michel Collot cite trois définitions du mot « paysage » extraites de trois dictionnaires différents : « Partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui la regarde » (*Le Robert)* ; « Etendue de pays que l'on peut embrasser dans son ensemble » (*Larousse*) ; « Etendue de pays que l'on voit d'un seul aspect » (*Littré*)[1].

Il fait la synthèse de ces quatre définitions et en extrait les caractéristiques partagées :

> « Tout paysage est perçu à partir d'un *point de vue* unique, découvrant au regard une certaine étendue, qui ne correspond qu'à une « partie » du pays où se trouve l'observateur, mais qui forme un ensemble immédiatement saisissable. Or chacune de ces caractéristiques témoigne à sa façon du lien qui unit la notion de paysage à celle d'horizon.[2] »

L'horizon qu'il évoque, c'est cette ligne, au loin, qui délimite le ciel et la terre. Mais l'horizon n'est pas une frontière fixe qui sépare deux espaces finis. L'horizon est un trompe-l'œil, c'est une ligne fuyante.

La notion d'horizon.

Michel Collot définit l'horizon en quatre temps, selon une approche phénoménologique :

- le point de vue :

Le point « Moi-Ici-Maintenant » définit la ligne d'horizon qui est « la marque exemplaire de cette alliance entre le paysage et le sujet qui le regarde ». Chaque point de vue est unique, il définit un horizon à chaque fois différent qui représente une expérience toujours renouvelée pour le spectateur :

> « L'horizon apparaît ainsi comme la frontière qui me permet de m'approprier le paysage, qui le définit comme mon territoire, comme espace à portée de regard et à

---

1 Chacun de ces dictionnaires propose deux définitions pour le mot « paysage ». Curieusement Michel Collot n'en retient qu'une, sans même évoquer la seconde.

2 COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux, op. cit.,* p.11.

> disposition du corps. Car le paysage n'est pas seulement vu, il est *habité*. (…) Puisque le paysage est lié à un point de vue essentiellement subjectif, il sert de miroir à l'affectivité, il reflète les « états de l'âme.[1] »

Le paysage n'a donc d'existence que par le regard du sujet qui l'observe.

- l'étendue :

la partie de pays entre le point de vue et la ligne d'horizon. Cet espace figure une distance mais également le temps nécessaire pour la parcourir. Michel Collot lui attribue une valeur métaphysique :

> « La profondeur de l'espace, « allégorie de la profondeur du temps », me restitue le sentiment d'une durée vibrante, où mon présent ne cesse d'être débordé par ses lointains ; elle est l'image même de l' « ampleur de la vie. »

L'horizon est l'image de l'avenir, ce futur vers lequel le sujet se dirige. Il « représente le passage du réel au possible ; l'horizon semble receler l'inépuisable réserve des virtualités inexplorées.[2] »

- la partie :

l'étendue qui s'offre au regard du sujet n'est que la partie d'un tout dont l'essentiel échappe à la perception :

> « Tout point de vue est aussi point de non-vision, toute perspective exclut les autres : la paysage est *partiel* parce qu'il est *partial.* Mon corps ne m'ouvre au visible qu'en m'en dérobant une partie. Mon champ visuel est cerné par une ceinture d'invisibilité : en-deçà de mon regard, par la tache aveugle du corps, au-delà, par la ligne d'horizon. Et ces deux « zones d'ombre » se déplacent simultanément ; j'ai beau changer de point de vue, je resterai l'otage de ce double invisible.[3] »

Cet au-delà, cet en-deçà et cet à côté qui constituent une « ceinture d'invisibilité », invitent le sujet qui observe à inventer :

> « Le paysage perçu est toujours-déjà doublé d'un paysage imaginaire. Tout horizon est *fabuleux* : les « blancs » du message sensoriel obligent à inventer la *fable* du monde. Si l'on pouvait tout *voir* du paysage, il n'y aurait plus rien à en *dire*.[4] »

Michel Collot n'emploie pas le mot « fable » par hasard, sa remarque s'applique parfaitement à la création littéraire, au récit poétique.

---

1 *Ibid.,* p. 12 – 13.

2 *Ibid.,* p. 14.

3 *Ibid.,* p. 15.

4 *Ibid.,* p. 16.

- l'ensemble :

l'espace bordé d'une « ceinture d'invisibilité » constitue un ensemble homogène et cohérent qui peut être embrassé, comme une totalité, d'un seul regard, par le sujet qui observe :

> « La ligne d'horizon assume ainsi cette fonction de *clôture* qui, pour la Gestalttheorie[1], est indispensable à la constitution d'une « bonne forme ». Elle entoure le paysage d'un « cadre » qui l'isole de tout environnement susceptible d'empêcher la perception de son unité interne. A l'intérieur de ce cadre, n'a plus à mettre en relation qu'un nombre limité de formes et de couleurs : l'œil devient artiste, et le paysage « fait tableau[2] ».

Le paysage présenté comme un ensemble homogène, ramène Michel Collot à la notion de fable qu'il a précédemment évoquée :

> « Cette « structure d'horizon » fait du paysage un ensemble pré-symbolique. L'horizon est fabuleux, dans la mesure où, par lui, l'espace est « poétiquement disposé » comme « fable de lui-même », et se prête à l'affabulation poétique. Il permet que s'ébauche, à même le paysage, un sens, mais il empêche que celui-ci se fige en un système clos de significations. Il ne constitue pas un « texte », qu'il suffirait de déchiffrer, mais une « fable » », une énigme à interpréter.[3] »

Sur la base de cette définition analytique du paysage et de son horizon, Michel Collot montre comment le paysage romantique en est la plus proche illustration.

Les horizons du Romantisme.

Le Romantisme, nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, s'est constitué en opposition au Classicisme et à ses règles contraignantes. Michel Collot explique comment la notion d'horizon était vue par les Classiques :

> « L'art classique, rebelle à l'idée d'infini, valorise la limite : dans les tableaux comme dans les jardins, la convergence des perspectives à l'horizon vise à circonscrire une totalité close et harmonieuse. Cette clôture du paysage est à l'image d'une structure sociale strictement fermée sur elle-même, et qui se veut immuable : la littérature s'adresse à un public très limité, qui impose à l'écrivain le respect des règles fixes, ne lui laissant que peu d'initiative, et de valeurs intangibles qui constituent un « horizon d'attente » rigoureusement défini.[4] »

---

1 La Gestaltthéorie ou Théorie de la forme est une théorie qui voit le jour en Allemagne à la fin du XIXème siècle. Elle considère les phénomènes comme des formes structurées. Cette notion sera reprise par Husserl pour sa théorie de la Phénoménologie.

2 *Ibid.,* p. 19.

3 *Ibid.,* p. 21.

4 *Ibid.,* p. 34 – 35.

La Révolution de 1789 détruit la « structure sociale strictement fermée » de l'Ancien Régime ; le mouvement romantique, grâce à la nouvelle conception de la notion d'horizon que nous venons de décrire, va cesser de considérer le paysage comme un espace clos :

> « Le Romantisme assure, tant au niveau du lexique que des représentations de l'horizon, le triomphe de l'infini sur le fini, marquant une rupture profonde et durable avec l'esprit classique.[1] »

L'horizon n'est pas une « clôture », c'est une ligne virtuelle et mouvante qui délimite un en-deçà et un au-delà, le visible et l'invisible, le fini et l'infini… C'est cet au-delà invisible et infini, négligé par les Classiques, qui inspire les Romantiques.

Michel Collot détaille en cinq points les caractéristiques de l'horizon romantique et la manière dont elles sont utilisées par les écrivains :

- l'illimitation de l'horizon :

Au XIXème siècle, la définition du mot « horizon » change de sens par rapport à son acception classique :

> « *Horizon* désigne désormais volontiers la partie du paysage que la ligne d'horizon cache à notre regard, ou qu'on ne peut qu'entrevoir ou deviner vaguement « au-delà ». Ce passage à la limite, ce déplacement du visible à l'invisible est gros de virtualités symboliques que nous allons analyser. Il est encouragé par l'abandon général des représentations géométriques qui faisaient de l'horizon une ligne bien nette, et par la faveur croissante des lointains « vagues et indéfinis », où les jeux de lumière et les écrans atmosphériques dissolvent les contours de la terre et du ciel.[2] »

Les « jeux de lumière et les écrans atmosphériques » que décrit Michel Collot, correspondent à ce que nous avions nommé « le sentiment de la nature » dans le chapitre précédent, quand Jean-Jacques Rousseau et Charles Nodier méditaient au bord d'un lac à la tombée du jour :

> « Comme l'indique ici clairement la transformation des « corps solides » en substance aérienne et lumineuse, ce que le regard cherche ici à surprendre à l'horizon, c'est le point de passage entre le matériel et l'immatériel, l'accès à un « autre côté » qui est un au-delà.[3] »

---

1 *Ibid.,* p. 45.

2 *Ibid.,* p. 48.

3 *Ibid.,* p. 48.

L'infinitude du paysage ouvre au poète une immensité offerte à son imagination, sa créativité, sa subjectivité…

- la métaphysique :

L'homme du XVIIIème siècle cherchait à approfondir son champ de vision en repoussant les frontières du paysage :

> « Pour le sensualisme du XVIIIème siècle, le spectacle de l'immensité naturelle consistait pour l'esprit humain une invitation à explorer l'univers au-delà des frontières que la croyance au surnaturel lui avait jusqu'alors imposées. Il s'agissait, pour la Raison, de s'égaler à l'horizon du monde physique.[1] »

Les Romantiques ont une approche spiritualiste. Plutôt que de chercher à agrandir l'espace, ils s'intéressent à ce que l'horizon leur cache, cet espace surnaturel propice aux méditations métaphysiques :

> « Le Romantisme développe toute une critique du matérialisme hérité du Siècle des Lumières, accusant les esprits positifs de s'enfermer dans les bornes du monde sensible, et d'être incapables de saisir les réalités spirituelles. Cette critique va trouver un support privilégié dans l'image de l'horizon, dont les fonctions limitatrices et délimitatrices sont alors réactualisées pour les besoins de la polémique. Ceux qui tracent une ligne de partage infranchissable entre le visible et l'invisible ne considèrent que la moitié du réel, ils ont un horizon borné, comme celui qui limitait la raison classique ou le monde antique.[2] »

Michel Collot précise quelles sont les intentions métaphysiques des écrivains romantiques du début du XIXème siècle :

> « La seule issue possible hors du « cercle » de l'horizon ne saurait être trouvée que dans l'exercice d'une faculté surnaturelle, qui échappe au domaine des sens et de la raison. Le principe de cette spiritualité transcendante, le Romantisme l'a cherché surtout dans le sentiment religieux et/ou poétique.[3] »

Il illustre, son analyse d'exemples extraits, entre autres, des œuvres de Lamartine (*Méditations poétiques, Jocelyn…)* et Victor Hugo (*Les Châtiments).*

---

1 *Ibid.,* p. 50.

2 *Ibid.,* p. 50.

3 *Ibid.,* p. 52.

- la temporalité :

L'horizon, au XIXème siècle, acquiert une dimension temporelle symbolique. Le destin de l'homme s'inscrit dans une histoire collective à une période qui connaît de grands bouleversements :

> « La mise en mouvement de l'horizon, qui n'a jamais tant « fui » ou « reculé », témoigne de cette sensibilité accrue au devenir, et de l'inquiétude qui saisit la conscience romantique face à cette accélération de l'histoire. Le mot *horizon* s'emploie désormais couramment avec le sens figuré se « situation politique ou sociale[1] ».

Cette instabilité politique, à laquelle s'ajoutent les turbulences de la vie privée, permet aux poètes romantiques la métaphorisation de la notion d'horizon :

> « Beaucoup de Romantiques en effet vivent leur temps comme une époque de transition, prise entre le déclin d'un monde révolu et l'avènement d'un nouvel univers : « tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux ». Ce diagnostic célèbre de Musset recoupe une structure essentielle de la temporalité romantique : « le mal du siècle » est avant tout une maladie du présent, dont le caractère intenable précipite la conscience vers un passé ou vers un futur tout aussi inaccessibles l'un que l'autre.[2] »

L'horizon est la représentation nostalgique d'un « monde révolu », d'un passé qui recule sans fin, devenu inaccessible et que l'on peut idéaliser comme étant un paradis perdu.

Mais la « symbolique temporelle de l'horizon » n'est pas seulement tournée vers le passé. L'homme romantique, désorienté dans un monde en mutation, aspire à un avenir radieux, même incertain :

> « Si l'avenir est horizon, c'est qu'il est essentiellement indéterminé : la vie s'y « perd » comme la vue dans les lointains indécis d'un paysage. L'avenir n'apparaît pas à la conscience romantique au terme d'une perspective tracée d'avance ; il comporte une part d'inconnu qui le rend imprévisible, d'où son analogie avec l'horizon invisible.[3] »

L'approche de l'horizon par les Romantiques valide l'analogie entre l'espace et le temps. La distance à l'horizon correspond au temps pour la parcourir.

- la subjectivité :

Pour une âme romantique qui se plaît à explorer les lointains inaccessibles, l'horizon est également intérieur :

---

1 *Ibid.,* p. 57.

2 *Ibid.,* p. 58.

3 *Ibid.,* p. 61.

> « L'anthropologie romantique comporte une psychologie des profondeurs. En même temps qu'il affirme le moi, le Romantisme en découvre la complexité. Mais au lieu de condamner celle-ci, comme le faisaient les moralistes classiques, le Romantique l'exalte et s'y complait, car elle procure à son narcissisme un inépuisable objet d'investigation. (…) Si le moi peut être comparé à l'horizon, c'est qu'il est comme lui invisible et mobile. (…) Ce n'est pas qu'il soit entièrement fermé à l'introspection ; mais il comporte toujours une part irréductible d'inconnu, le regard intérieur ne saurait découvrir un horizon sans qu'un autre se reforme plus loin.[1] »

Cet horizon interne ne signifie pas le repli du sujet sur lui-même, il est ouvert sur le monde, il est en permanence en dialogue avec l'horizon externe, tel que nous l'avons défini :

> « Cette solidarité entre horizon interne et horizon externe joue à double sens ; elle repose sur un constant échange entre les propriétés objectives des choses et les dispositions affectives du sujet. L'aspect du paysage change selon le point de vue et l'état d'esprit du spectateur.[2] »

Plus qu'aux sens et à l'intellect, le paysage s'adresse à l'affectif du sujet, à ses sentiments. Il représente alors un état d'âme.

- l'esthétique :

Puisque le sujet se projette dans l'horizon, cet espace indéfini devient le siège de l'imagination du poète romantique, le lieu de l'expression de son être au monde :

> « Au-delà de ses propriétés objectives, la chose est porteuses de valeurs subjectives, qu'il appartient à la « magie suggestive » d'évoquer. L'essence même du romantisme et de la modernité consiste, selon Baudelaire, dans ce dépassement du visible vers l'invisible. (…) Si le regard de l'artiste romantique est voué à « se noyer dans les horizons », c'est qu'il ne peut se satisfaire de ce qu'il voit : il « désire » aller « au-delà », « vers l'infini ». C'est cette insatisfaction qui fait de lui un « idéaliste », par opposition à l'artiste classique, « naturaliste » et « matériel ». Ce « sens de l'idéalité », qui est pour Baudelaire « le sens esthétique par excellence », est à comprendre comme la faculté de dépasser le visible par l'acte d'imagination.[3] »

Les moyens formels pour libérer l'imagination et laisser libre cours à la créativité des poètes sont, en premier, le refus des formes fixes qui sont la marque de l'esthétique classique. Egalement, la transgression des spécificités de chaque genre littéraire qui jusqu'alors étaient fortement codifiés. Le roman, qui devient un genre littéraire majeur au XIXème siècle, se prête à la diversification des sources d'inspiration, des modes d'écriture, des points de vue… :

---

1 *Ibid.,* p. 63.

2 *Ibid.,* p. 65.

3 *Ibid.,* p. 67 – 68.

> « Le dépassement de la forme limitée vers l'infini, du sens explicite vers l'implicite, de l'objet présent vers son horizon apprésenté, ne se sépare pas d'une certaine visée métaphysique. La tendance générale de l'art romantique à transgresser toutes les limites ne trouve sa pleine justification que si elle débouche sur un horizon surnaturel ; celui qui « va au-delà » postule l'existence d'un Au-delà.[1] »

L'illimitation de l'horizon, cette ligne lointaine, indéfinie, inaccessible… ouvre à l'écrivain un espace favorable à la méditation métaphysique, source de son inspiration, et qui constitue le ferment de l'esthétique romantique. L'horizon, selon Michel Collot, est fabuleux au sens ou il permet au poète de raconter des fables.

2.1.3. Le paysage sublime et le Romantisme.

Michel Collot s'intéresse à l'horizon, cette zone floue aux marges du paysage. Yvon Le Scanff, lui, se place au cœur même des paysages, pour en définir la nature. Il les classifie en fonction de leurs caractéristiques essentielles et montre l'usage qu'en font les Romantiques.

L'évolution de la notion de sublime.

La lecture des écrivains latins de l'antiquité, principalement Virgile, Ovide, Apulée…, permet de distinguer deux types de paysages :

> « Deux lieux communs extrêmement féconds : le lieu de plaisance ou *locus amoenus* et son contraire le lieu d'horreur ou *locus horridus*. Si le premier lieu commun montre clairement son origine paradisiaque, le second se présente non moins comme son envers infernal, comme une sorte de monde inversé.[2] »

La descente aux enfers d'Orphée dans *Les Géorgiques* de Virgile illustre parfaitement ce second lieu commun.

Yvon Le Scanff s'intéresse plus particulièrement au « lieu hérissé, rugueux » qu'il définit :

---

1 *Ibid.,* p. 71.

2 LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime, op. cit.,* p. 6.

> « Le *locus horridus,* en tant que paysage hérissé, est caractérisé par une hyperbolique verticalité, par une sauvagerie naturelle qui le situe hors la loi, par une noirceur qui se comprend aussi en un sens moral : c'est un lieu banni investi par les réprouvés. Le paysage d'horreur montre ici sa nature (encore) rhétorique : c'est le lieu idéal pour un repaire de brigands. Il représente donc un lieu terrible en rapport analogique avec la conscience morale des personnages, mais aussi un espace dramatisé investi d'une fonction narrative évidente.[1] »

Ce locus horridus, même si à certaines époques il est moins présent, perdure dans la littérature européenne jusqu'au XIXème siècle. On le retrouve notamment dans deux œuvres fameuses : au Moyen-Age, Dante Alighieri l'évoque dans la première partie de la *Divine Comédie* ; à la Renaissance, Shakespeare dans *Macbeth*.

Mais au fil du temps, la notion évolue. Alors qu'à l'origine, chez les auteurs latins, le locus horridus avait le sens de : horrible, effrayant, il devient progressivement un lieu sauvage non aménagé par l'homme. A l'opposition enfer/paradis (qui est le sujet de l'œuvre de Dante), succède l'opposition sauvage/civilisé (le décor de *Macbeth* est une lande désertique). Le locus horridus est toujours un lieu hostile à l'homme, mais il perd en grande partie sa signification métaphysique (la référence à la religion) pour devenir un univers géographique sauvage et chaotique (désert, haute montagne, océan…) et au climat extrême (orage, tempête, sécheresse, grand froid…).

La notion de locus horridus connaît une autre évolution à la fin du XVIIIème siècle. Ce qui était jusqu'alors perçu comme un lieu hostile à l'homme devient, sous la plume des écrivains préromantiques, un lieu de délectation mélancolique :

> « La véritable révolution dans la sensibilité se produit au moment où le lieu d'horreur cesse d'être un paysage pathologique, marginal ou inhumain, réservé au saint, au brigand ou au malade pour devenir le lieu et l'occasion d'un agrément paradoxal, celui de la *belle horreur*, de la beauté de la grande nature sauvage. Ces anti-paysages que sont à l'origine les horreurs naturelles ou les déserts, deviennent des lieux de convenance et l'horreur se présente comme une composante essentielle du caractère mélancolique conçue non plus comme une maladie de l'âme, mais comme délectation morose de l'homme sensible.[2] »

Il se produit donc un renversement radical dans la manière dont est perçu le paysage à l'époque romantique, un renversement qui s'oppose à l'esthétique classique qui privilégiait la représentation du « beau idéal » :

> « Il faut donc un changement de régime esthétique pour que ces espaces effrayants deviennent des paysages, pour que ces lieux d'horreur deviennent des paysages sublimes. Le paysage d'horreur devient donc un paysage privilégié parce qu'il est

1 *Ibid.,* p. 7.

2 *Ibid.,* p. 15.

> réinterprété implicitement ou explicitement par le concept du sublime : si « le sublime est horrible », c'est surtout parce que dorénavant « l'horrible est sublime »[1] .

Yvon Le Scanff évoque le « concept du sublime » pour justifier ce basculement esthétique du Classicisme au Romantisme. Nous allons montrer quelles en sont les principales caractéristiques.

L'esthétique du paysage sublime.

A l'époque classique, la forme primait. Les artistes devaient reproduire le « Beau idéal » à la manière des Anciens. Le paysage était alors perçu comme un ensemble de sensations. Au début du XIXème siècle, à l'époque romantique, il existe comme un sentiment : le sublime s'adresse à la sensibilité du sujet qui observe le paysage et devient, pour les artistes, le critère principal de la composition du paysage. Le paradoxe de cette esthétique est que tous les sites qui étaient négligés par les Classiques parce que ne répondant pas aux critères de beauté, deviennent des paysages sublimes. Les sensations négatives (la laideur, la peur, l'effroi…) participent à l'élaboration du sublime et c'est la puissance de l'émotion qui est déterminante.

> « Le sublime impose l'idée de nature comme force, au risque de l'informe, et non plus comme forme idéale et idéalisée : « si donc c'est cette impression de grande force qui nous survient, nous avons le sentiment du sublime ». Si la nature est sublime, alors le sentiment du sublime possède son expérience privilégiée dans le spectacle de cette nature fondamentalement irrégulière : « c'est plutôt, si seulement grandeur et force s'y manifestent, en son chaos ou en son désordre, en ses ravages les plus sauvages et les plus déréglés, que la nature suscite le mieux les Idées du sublime[2] ».

A l'esthétique classique qui marquait son goût pour les jardins et la campagne ordonnée succède l'esthétique romantique qui exprime sa prédilection pour la « Grande Nature » et ses paysages grandioses.

Selon Yvon Le Scanff, le sublime se manifeste à l'homme à partir de plusieurs références culturelles :

> « Cette surestimation du sombre et du terrible donne naissance à de grands types de références paysagères : le paysage chaotique marqué par l'imaginaire mythologique et biblique réinterprété par Dante et Milton, le paysage terrible issu du roman gothique ou

1 *Ibid.,* p. 18.

2 *Ibid.,* p. 26.

> de références artistiques qui lui sont associées (Piranèse par exemple) et le paysage ossianique.[1] »

Il précise son propos dans la suite de son raisonnement en donnant des exemples concrets :

> « Le paysage chaotique et infernal marqué par les références aux grands poèmes de Dante et de Milton est tout autant désolation (le désert), accumulation chaotique (la montagne comme « enfer de glace » ou le volcan comme « enfer de feu »), que profusion inquiétante (la forêt). L'Enfer de Dante et sa « poésie crépusculaire », comme le dit Gautier, se situent en effet au cœur d'un ensemble de références littéraires et plus généralement artistiques ressortissant au sublime sombre du sensualisme de la fin des Lumières et au satanisme frénétique de l'époque romantique.[2] »

La forêt, le désert, la montagne relèvent du sublime sombre : c'est leur nature même qui les rend hostiles à la vie de l'homme et par là même sublimes aux yeux des poètes romantiques. Les exemples que nous avons cités dans la première partie de ce chapitre et que nous avons classés sous le titre « le sentiment de la nature » : les descriptions faites par Charles Nodier dans la vallée de l'Antre ou au bord du lac de Bonlieu, par Jean-Jacques Rousseau sur une île du lac de Bienne, illustrent parfaitement la définition d'Yvon Le Scanff.

Mais Yvon Le Scanff recense d'autres lieux qui relèvent, eux, du sublime de puissance. Ce sont de grands événements chaotiques et violents qui se produisent de manière intermittente, et échappent complètement au contrôle de l'homme. Ces épisodes géologiques ou géo-climatiques mettent en scène les quatre éléments : la terre, l'eau, l'air et le feu.

> « La notion de force est au cœur de la définition originaire du sublime : depuis Longin, le sublime est représenté analogiquement comme un phénomène dynamique, comme une force de la nature, comme un coup de « foudre ». Il se présente ainsi comme une catégorie esthétique qui dépasse la définition classique de la beauté en tant qu'harmonie, ordre et convenance entre les parties et le tout.[3] »

Yvon Le Scanff détaille quatre sites où le sublime de puissance s'exprime de manière particulièrement spectaculaire :

- le volcan, « la bouche de l'enfer », crache de la lave en fusion à la surface de la terre :

---

1 *Ibid.,* p. 31.

2 *Ibid.,* p. 31 – 32.

3 *Ibid.,* p. 69.

> « La sublime terreur des volcans (…) manifeste le dynamisme chaotique de la nature en dévoilant une énergie non destinée, non finalisée et donc éventuellement hostile à l'homme. C'est un phénomène également sublime en ce sens-là[1] »

- la cataracte, la chute dans le vide d'un fleuve puissant, provoque, au contact de l'eau et du roc, un tourbillon d'écume impressionnant dans un vacarme assourdissant.

> « Ce phénomène est avant tout imposant par ses dimensions (…) et par ses effets de terreur qui sont dus essentiellement aux bruits effrayants d'une inquiétante étrangeté (…) et à la verticalité menaçante et dangereuse du site (…). L'ensemble compose un paysage chaotique transfiguré par le sentiment du sublime.[2] »

- l'orage met en scène, en un seul épisode violent et spectaculaire, les quatre éléments :

> « Avec le thème de l'orage, on passe de l'image des cataractes terrestres à l'idée des cataractes du ciel (…) Déluge d'eau et déluge de feu, l'orage est choc des éléments et immixtion du ciel et de la terre, confondus par l'eau[3] »

- la tempête, ce déchaînement du vent sur l'océan, qui entraine et détruit tout sur son passage :

> « Par force sublime de la tempête marine, tous les éléments semblent déchaînés et confondus, tous ses plans (verticalité, horizontalité), toutes ses dimensions (hauteur, étendue, profondeur) s'en trouvent profondément perturbés. La tempête marine compose véritablement une image emblématique une image emblématique du chaos, elle subsume en elle la fureur des cataractes terrestres et célestes qu'elle complète par l'animation extraordinaire de son étendue liquide.[4] »

Toutes ces manifestations du sublime de puissance sont abondamment utilisés par les écrivains romantiques du XIXème siècle, dans les romans comme dans les récits de voyage. Senancour, Hugo, Sand, Chateaubriand, Mme de Staël … en font les descriptions les plus remarquables.

---

1 *Ibid.,* p. 71.
2 *Ibid.,* p. 75.
3 *Ibid.* p. 78.
4 *Ibid*., p. 84.

L'essai d'Yvon Le Scanff, et particulièrement sa classification en deux catégories des paysages sublimes (sombres et de puissance), appelle à deux commentaires :

- trois des paysages du sublime sombre qu'il cite : la forêt, le désert, la montagne sont ceux-là même qu'André Meynier exclut de sa définition du paysage agraire, comme étant des lieux où la main de l'homme n'intervient pas pour en modifier la végétation[1].
- Les quatre paysages du sublime de puissance sont des événements violents et destructeurs qui sont absolument incompatibles avec la pratique de l'agriculture.

A partir de ces deux observations, nous allons essayer d'expliquer comment le paysage agraire, qui fait son apparition dans la littérature française en pleine période romantique, s'accommode de ces incompatibilités.

[1] MEYNIER, André, *Les paysages agraires*, op. cit. p. 6.

2.2. Le paysage agricole est-il un paysage romantique ?

Nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, la révolution agricole et la révolution romantique sont concomitantes. Toutes deux voient le jour dans le dernier tiers du XVIIIème siècle. Pourtant elles sont antagonistes. La révolution romantique est une contre-révolution culturelle qui s'oppose à la raison des philosophes et des savants ; la révolution agricole est, au contraire, l'expression du rationalisme scientifique. Les écrivains font le choix, dans leurs œuvres, de l'expression de la passion, des états d'âme, des sentiments intimes… ; dans le même temps, bien que le processus soit très lent, les paysans tentent de passer d'un mode de culture empirique à une approche plus scientifique sur les conseils des agronomes.

Par ailleurs, le XIXème siècle littéraire, à l'initiative de Balzac, voit l'apparition d'un nouveau personnage de roman : le paysan. Il est mis en scène dans son cadre de vie et dans l'exercice de sa profession. Le paysage rural est son décor qui est représenté par les écrivains dans leurs romans.

Dans ce chapitre nous allons montrer comment les romanciers résolvent cette contradiction : décrire le paysage agricole, qui est élaboré par les paysans selon la logique scientifique des agronomes du XVIIIème siècle, avec les moyens littéraires des Romantiques.

2.2.1. Nature et culture

Dans l'avant-propos du livre *Histoire du paysage français,* Jean-Robert Pitte, qui inventorie les différents facteurs permettant de définir la notion de paysage, termine son raisonnement par cette conclusion :

> « Pour résumer, le paysage est donc l'expression observable par les sens à la surface de la terre de la combinaison entre la nature, les techniques et la culture des hommes. Il est essentiellement changeant et ne peut être appréhendé que dans sa dynamique, c'est-à-dire dans le cadre de l'histoire qui lui restitue sa quatrième dimension.[1] »

[1] PITTE, Jean-Robert, *Histoire du paysage français de la préhistoire à nos jours,* Paris, Editions Taillandier, 2003, p.19.

Cette citation concerne le paysage en général mais s'applique parfaitement au paysage rural. Jean-Robert Pitte énonce deux états distincts du paysage : la nature et la culture, et désigne l'intervention de l'homme, ce qu'il nomme « techniques », comme étant l'agent qui permet le passage de l'un à l'autre et qui induit une importante évolution de configuration.

Aurélie Gendrat-Claudel, dans son livre *Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman,* développe une thèse proche, elle classifie les paysages ruraux en deux catégories, « paysages de l'oekoumène[1] » et « paysages de l'absolu », qui correspondent à la partition culture - nature que fait Jean-Robert Pitte. C'est donc également pour elle la présence et l'action des hommes qui expliquent la transformation des paysages :

> « Même si l'on admet que tout site observé est susceptible de devenir paysage, on peut cependant conserver une grande dichotomie au sein de différentes typologies, comme le font certains géographes, qui opposent les « paysages de l'oekoumène » aux « paysages de l'absolu », portant une trace faible ou nulle de la présence humaine, avec différentes situations intermédiaires entre ces deux grands pôles.[2] »

Elle apporte néanmoins une notion supplémentaire que ne donnait pas Jean-Robert Pitte, « les situations intermédiaires », qui permettent de nuancer toute une palette de paysages entre les « deux grands pôles ».

Des paysages contrastés.

Les deux extrêmes du paysage, nature et culture, proposés par Jean-Robert Pitte et Aurélie Gendrat-Claudel, présentent des caractéristiques fortement contrastées. Victor Hugo, dans la préface de l'édition de 1826 de *Odes et Ballades,* définit de manière imagée ce qui les différencie :

> « Comparez un moment au jardin royal de Versailles, bien nivelé, bien taillé, bien nettoyé, bien ratissé, bien sablé, tout plein de petites cascades, de petits bassins, de petits bosquets, de tritons de bronze folâtrant en cérémonie sur des océans pompés à grands frais dans la Seine, de faunes de marbre courtisant les dryades allégoriquement renfermées dans une multitude d'ifs coniques, de lauriers cylindriques, d'orangers

---

1 Le dictionnaire Le Robert définit l'oekoumène comme « un espace habitable de la surface de la terre ». Dictionnaires Le Robert, Paris, 1989, p. 1301.

2 GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie, *Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman,* Paris, PUPS, 2007, p. 54.

> sphériques, de myrtes elliptiques, et d'autres arbres dont la forme naturelle, trop triviale sans doute, a été gracieusement corrigée par la serpette du jardinier ; comparez ce jardin si vanté à une forêt primitive du Nouveau-Monde, avec ses arbres géants, ses hautes herbes, sa végétation profonde, ses mille oiseaux de mille couleurs, ses larges avenues où l'ombre et la lumière ne se jouent que sur de la verdure, ses sauvages harmonies, ses grands fleuves qui charrient des îles de fleurs, ses immenses cataractes qui balancent des arcs-en-ciel ! Nous ne dirons pas : Où est la magnificence ? où est la grandeur ? où est la beauté ? mais simplement : Où est l'ordre ? où est le désordre ? Là, des eaux captives ou détournées de leur cours, ne jaillissant que pour croupir ; des dieux pétrifiés ; des arbres transplantés de leur sol natal, arrachés de leur climat, privés même de leur forme, de leurs fruits, et forcés de subir les grotesques caprices de la serpe et du cordeau ; partout enfin l'ordre naturel contrarié, interverti, bouleversé, détruit. Ici, au contraire, tout obéit à une loi invariable ; un Dieu semble vivre de tout. Les gouttes d'eau suivent leur pente et font des fleuves, qui feront des mers ; les semences choisissent leur terrain et produisent une forêt. Chaque plante, chaque arbuste, chaque arbre naît dans sa saison, croît en son lieu, produit son fruit, meurt en son temps. La ronce même y est belle. Nous le demandons encore : Où est l'ordre ?[1] »

Ce texte est écrit au début du XIXème siècle, en pleine querelle des Anciens contre les Modernes, entre les Classiques et les Romantiques. La préface qu'il a rédigée avait pour but de convaincre du bien-fondé de la révolution romantique. Son exemple est schématique, il choisit volontairement deux paysages radicalement opposés pour étayer sa thèse.

La « forêt primitive du Nouveau-Monde », qui est largement décrite par Chateaubriand, représente l'esthétique romantique. Elle appartient aux « paysages de l'absolu ». C'est un espace sauvage, vierge de toute présence humaine, où la végétation se développe naturellement.

Le parc du château de Versailles est un jardin à la française qui illustre l'esthétique classique. Il appartient clairement aux « paysages de l'oekoumène ». Il s'agit du jardin d'agrément du roi, dessiné, à l'aide d'une règle, d'une équerre et d'un compas (les techniques dont parle Jean-Robert Pitte) par André Le Nôtre, le jardinier de Louis XIV. L'ordre naturel est contrarié, la végétation est façonnée par la main de l'homme.

Le curseur qu'introduit Aurélie Gendrat-Claudel entre paysage de l'absolu et paysage de l'oekoumène permet de pondérer l'analyse de Victor Hugo. Le paysage romantique n'est pas nécessairement un « paysage de l'absolu » comme on pourrait conclure hâtivement à la lecture de sa préface. Les exemples que nous avons cités, dans le premier chapitre de cette partie, pour illustrer le sentiment de la nature chez les

[1] HUGO, Victor, *Odes et Ballades, op. cit.,* p. 35.

auteurs préromantiques et romantiques à la charnière du XIXème siècle le montrent. La Suisse où séjourne Jean-Jacques Rousseau et la Franche-Comté que visite Charles Nodier ne sont pas des contrées reculées, vierges de toute présence humaine, comme peut l'être la forêt du Nouveau-Monde.

Et le paysage agricole ?

Le paysage agricole se classe sans conteste dans la catégorie des paysages de « l'oekoumène » : le paysan, comme le jardinier du roi, est l'architecte du paysage qu'il crée, même si l'objet est radicalement différent. L'intention de Le Nôtre est le plaisir esthétique, celle du paysan est la production alimentaire.

Parmi les exemples de notre corpus déjà cités dans les chapitres précédents, plusieurs descriptions proposent, comme la préface de Victor Hugo, l'opposition de deux descriptions de paysages contrastés.

Nous avons relaté le voyage d'Eran, le personnage principal du *Chevrier* de Ferdinand Fabre, du Larzac au Bas-Languedoc pour illustrer l'évolution des méthodes culturales au XIXème siècle. Ce même exemple peut également être utilisé pour montrer les différents paysages qu'induisent deux modes de culture différents : de l'agriculture extensive (le plateau du Larzac, un décor sauvage, faiblement peuplé, est proche des « paysages de l'absolu » : un seul homme suffit à mener un troupeau) à l'agriculture intensive (la plaine du Bas-Languedoc où se pratique la monoculture de la vigne qui nécessite une importante main d'œuvre humaine est un paysage de « l'oekoumène »). Cette métamorphose du paysage, par l'introduction de nouvelles méthodes culturales, nous l'avons également observée dans *Le Curé de village* de Balzac : après la construction du barrage et l'irrigation, la lande inculte de Montégnac devient une plaine fertile.

Le Chevrier, le roman de Ferdinand Fabre, présente deux régions certes voisines, mais très différentes par leur climat, leur relief… *Le Curé de village* de Balzac propose une représentation du même site, mais à quelques années d'écart. L'avantage de l'incipit de *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly[1] est de présenter au regard de l'observateur, dans le même lieu et au même moment, un paysage de Basse-Normandie.

[1] BARBEY D'AUREVILLY, *L'Ensorcelée,* Paris, Gallimard, Folio classique, 1977.

Barbey d'Aurevilly distingue deux zones distinctes qui présentent un « frappant contraste » :

> « La lande de Lessay est une des plus considérables de cette portion de la Normandie qu'on appelle la presqu'île du Cotentin. Pays de culture, de vallées fertiles, d'herbages verdoyants, de rivières poissonneuses, le Cotentin, cette Tempé de la France, cette terre grasse et remuée, a pourtant, comme la Bretagne, sa voisine, la Pauvresse-aux-Genets, de ces parties stériles et nues où l'homme passe et où rien ne vient, sinon une herbe rare et quelques bruyères bientôt desséchées. Ces lacunes de culture, ces places vides de végétation, ces terres chauves pour ainsi dire, forment d'ordinaire un frappant contraste avec les terres qui les environnent. Elles sont à ces pays cultivés des oasis arides, comme il y a dans les sables du désert des oasis de verdure. Elles jettent dans ces paysages frais, riants et féconds, de soudaines interruptions de mélancolie, des airs soucieux, des aspects sévères. Elles les ombrent d'une estompe plus noire…[1] »

La première zone est constituée de terres agricoles identiques à celles que nous avons rencontrées, par exemple, dans les romans de Zola, Bazin, Flaubert… La seconde est la lande de Lessay, une friche inculte qui occupe tout le centre de la presqu'île du Cotentin. L'inventaire des adjectifs utilisés pour caractériser les deux zones suffit à les distinguer :

- stérile, nu, rare, desséché, vide, chauve… pour la lande de Lessay
- fertile, verdoyant, poissonneux, frais, riant, fécond… pour la partie cultivée

Ces deux paysages très différents sont décrits à l'aide de mots appartenant à des registres sémantiques fortement contrastés.

Le rapprochement que nous pouvons également faire entre la préface des *Odes* et les textes des autres auteurs cités précédemment concerne les moyens mis en œuvre pour façonner le paysage. A Versailles, ils sont parfois proches de ceux utilisés par les paysans dans chacune de leur région pour améliorer la productivité de leurs cultures : les « eaux captives ou détournées » font penser au barrage de Montégnac[2] ; les « arbres transplantés de leur sol natal » évoquent les essais de cultures nouvelles du docteur Benassis[3] ; les « ifs coniques », les « lauriers cylindriques », les « orangers sphériques » et les « myrtes elliptiques » dont « la forme naturelle (…) a été gracieusement corrigée par la serpette du jardinier » le sont à l'identique des vignes du Bas-Languedoc[4]. Et quand Victor Hugo décrit « le jardin royal de Versailles » comme un espace « bien

---

1 *Ibid.,* p.36.

2 BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village, op. cit.*

3 BALZAC, Honoré de, *Le Médecin de campagne, op. cit.*

4 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.*

nivelé, bien taillé, bien nettoyé, bien ratissé, bien sablé », on peut croire qu'il aurait pu utiliser les mêmes mots à décrire la plaine de la Beauce.

Dans chacun de ces exemples, ce sont en effet, comme l'écrit Jean-Robert Pitte, les « techniques » adoptées par les hommes qui permettent de transformer les paysages.

La France rurale présente donc, nous venons de le montrer, deux types de paysages fortement différenciés : d'une part des paysages aménagés « frais, riants et féconds » (pour reprendre les mots employés par Barbey d'Aurevilly), comme celui décrit par Zola dans *La Terre* :

> « Dès la seconde semaine du mois d'août, la besogne s'avança. Les faucheurs étaient partis des pièces au nord, descendant vers celles qui bordaient la vallée de l'Aigre ; et, gerbe à gerbe, la masse immense tombait, chaque coup de faux mordait, emportait une entaille ronde. Les insectes grêles, noyés dans ce travail géant, en sortaient victorieux. Derrière leur marche lente, en ligne, la terre rase reparaissait, les chaumes durs, au travers desquels piétinaient les ramasseuses, la taille cassée. C'était l'époque où la grande solitude triste de la Beauce s'égayait le plus, peuplée de monde, animée d'un continuel mouvement de travailleurs, de charrettes et de chevaux. A perte de vue, des équipes manœuvraient du même train oblique, du même balancement des bras, les unes si voisines, qu'on entendait le sifflement du fer, les autres en traînées noires, ainsi que des fourmis, jusqu'au bord du ciel. Et, en tous sens, des trouées s'ouvraient, comme dans une étoffe mangée, cédant de partout.[1] »

Les scènes de moisson et de vendanges, symboles de la fécondité du sol, sont souvent représentées dans les romans agricoles. Elles sont le plus généralement suivies d'une fête villageoise.

Mais, malgré le caractère pittoresque de ces tableaux vivants, ce sont les paysages du second type, ceux qui sont sauvages, empreints de « mélancolie », d' « airs soucieux » et d' « aspects sévères » qui ont la préférence des écrivains romantiques. Barbey d'Aurevilly, entre les terres fertiles cultivées par les paysans du Cotentin et les espaces incultes, choisit la lande de Lessay pour développer l'intrigue de son roman. Et bien plus qu'un décor, il en fait un acteur de son récit.

Dans la préface de *L'Ensorcelée*, Hubert Juin écrit :

> « Le personnage principal de ce conte, c'est la lande de Lessay. Elle est l'alliée de la nuit. A elles deux, la ténèbre au-dessus et la terre morte au-dessous, elles forment un univers clos où les passions se déchaînent. Ce que Barbey entend nous montrer exactement et constamment, c'est « le côté véritablement sinistre de la lande », car, dit-il, « l'imagination continuera d'être, d'ici longtemps, la plus puissante réalité qu'il y ait dans la vie des hommes ». (…) Cela ressemble à des endroits que la foudre a désolés, et

[1] ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 263.

> que la foudre a désertés, faisant place nette non pour le cygne, « ce mol oiseau de la terre qui n'a point sa place dans le ciel chrétien », mais pour l'aigle de l'Evangéliste – « qui allait s'élever vers les Cimes Eternelles, puisqu'il allait mourir » ![1] »

Le paysage de *L'Ensorcelée* a « une fonction narrative très forte » comme le remarque Yvon Le Scanff, « il inscrit l'œuvre dans un genre ou un registre bien particuliers[2] », celui du roman « d'un fantastique nouveau, sinistrement et crânement surnaturel » comme le définit lui-même Barbey dans une lettre à son ami Trébutien[3].

2.2.2. La régularité, l'ordre et le chaos.

Dans la préface de 1826 des *Odes et Ballades*, Victor Hugo invite les lecteurs à comparer les deux paysages qu'il présente : « le jardin royal de Versailles » et « une forêt primitive du Nouveau-Monde » et il poursuit par cette interrogation : « Nous ne dirons pas : Où est la magnificence ? où est la grandeur ? où est la beauté ? mais simplement : Où est l'ordre ? où est le désordre ?[4] » Le bon sens logique voudrait que le lecteur, et particulièrement l'admirateur de l'esthétique classique, réponde que l'ordre est du côté du jardin à la française. Ce n'est pas l'avis de Victor Hugo qui poursuit son questionnement :

> « Choisissez donc du chef-d'œuvre du jardinage ou de l'œuvre de la nature, de ce qui est le beau de convention ou de ce qui est beau sans règles, d'une littérature artificielle ou d'une poésie originale.[5] »

et qui conclut :

> « Il faut bien se garder de confondre l'ordre avec la régularité. La régularité ne s'attache qu'à la forme extérieure ; l'ordre résulte du fond même des choses, de la disposition intelligente des éléments intimes d'un sujet. La régularité est une combinaison matérielle et purement humaine ; l'ordre est pour ainsi dire divin. Ces deux qualités si diverses dans leur essence marchent fréquemment l'une sans l'autre.[6] »

---

1 BARBEY d'AUREVILLY, Jules, *L'Ensorcelée, op. cit.,* p. 20.

2 LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime, op. cit.,* p. 12 – 13.

3 Guillaume-Stanislas Trébutien (1800-1870) est traducteur et éditeur. Il a échangé une importante correspondance avec Barbey d'Aurévilly.
L'extrait de la lettre est cité par Hubert Juin dans la préface de *L'Ensorcelée, op. cit.,* p. 18.

4 HUGO, Victor, *Odes et Ballades, op. cit.,* p. 35.

5 *Ibid.,* p. 35 – 36.

6 *Ibid.,* p. 36.

L'application des méthodes modernes d'exploitation des terres confirme le jugement de Victor Hugo. Sans jamais en atteindre la perfection, le paysage agricole au XIXème siècle se rapproche de l'esthétique de Versailles.

Régularité : agronomie et géométrie

La révolution agricole, initiée au milieu du XVIIIème siècle, peine à imposer ses méthodes nouvelles pour moderniser l'agriculture. Pourtant, peu à peu, les mesures préconisées sont adoptées par les paysans. Les solutions sont d'ordre scientifique : l'agronomie, la chimie, l'hydrologie, la mécanique… ont pour objet d'améliorer les rendements productifs. La rationalisation des modes d'exploitation se retrouve dans la configuration du paysage. A l'éclairage de quelques exemples, nous allons examiner comment les nouveautés scientifiques, qui ont obligé les paysans à modifier leurs méthodes de travail, modifient le paysage rural.

- l'assolement : l'adoption par les paysans de l'assolement triennal ou quadriennal les oblige à réorganiser leurs exploitations et se traduit sur le paysage par une « régularité » qui n'existait pas lorsqu'ils pratiquaient une agriculture empirique.

Cette régularité, nous l'observons après que madame de Mortsauf a entrepris des travaux pour restructurer le domaine de Clochegourde :

> « Après dix ans d'efforts, madame de Mortsauf avait changé la culture de ses terres ; elle les avait *mis en quatre*, expression dont on se sert dans le pays pour expliquer les résultats de la nouvelle méthode selon laquelle les cultivateurs ne sèment le blé que tous les quatre ans, afin de faire rapporter chaque année un produit à le terre. Pour vaincre l'obstination des paysans, il avait fallu résilier des baux, partager ses domaines en quatre grandes métairies, et les avoir *à moitié*, le cheptel particulier à la Touraine et aux pays d'alentour.[1] »

Ces méthodes ont des effets visibles sur le paysage :

> « Les haies qui garantissaient les domaines de toute contestation futures étaient poussées. Les peupliers, les ormes, tout était bien venu. Avec ses nouvelles acquisitions et en introduisant partout le nouveau système d'exploitation, la terre de Clochegourde, divisée en quatre grandes fermes, dont deux restaient à bâtir, était susceptible de rapporter seize mille francs en écus, à raison de quatre mille francs par chaque ferme ; sans compter le clos de vigne, ni les deux cents arpents de bois qui les joignaient, ni la ferme modèle. Les chemins de ses quatre fermes pouvaient tous aboutir à une grande

[1] BALZAC, *Le Lys dans la vallée, op. cit.,* p. 141.

> avenue qui de Clochegourde irait en droite ligne s'embrancher sur la route de Chinon.[1] »

L'organisation nouvelle de Clochegourde dessine un nouveau paysage selon un tracé géométrique. Une « grande avenue (…) en droite ligne » sur laquelle les chemins d'accès aux quatre fermes convergent[2].

- le machinisme agricole : l'apparition des machines agricoles mécaniques à partir du milieu du XVIIIème siècle nécessite également une reconfiguration des terres cultivables. Jusqu'alors le semis se faisait manuellement, comme Zola le décrit dans l'incipit de *La Terre* :

> « Jean, ce matin-là, un semoir de toile bleue noué sur le ventre, en tenait la poche ouverte de la main gauche, et de la droite, tous les trois pas, il y prenait une poignée de blé, que d'un geste, à la volée, il jetait. Ses gros souliers trouaient et emportaient la terre grasse, dans le balancement cadencé de son corps ; tandis que, à chaque jet, au milieu de la semence blonde toujours volante, on voyait luire les deux galons rouges d'une veste d'ordonnance, qu'il achevait d'user. Seul, en avant, il marchait, l'air grandi ; et, derrière, pour enfouir le grain, une herse roulait lentement, attelée à deux chevaux, qu'un charretier poussait à longs coups de fouet réguliers, claquant au dessus de leurs oreilles.[3] »

Hourdequin, le propriétaire du champ, possède un semoir mécanique mais il choisit de ne pas l'utiliser :

> « La parcelle de terre, d'une cinquantaine d'ares à peine, au lieu dit des Cornailles, était si peu importante, que M. Hourdequin, le maître de la Borderie, n'avait pas voulu y envoyer le semoir mécanique, occupé ailleurs.[4] »

Le semoir mécanique est en effet un outil lourd, encombrant et peu maniable, Bouvard et Pécuchet le découvrent avec curiosité lorsqu'ils visitent l'exploitation de leur voisin, le Comte de Faverges :

> « Ils étaient sur la limite d'un champ tout plat, soigneusement ameubli. Un cheval que l'on conduisait à la main traînait un large coffre monté sur trois roues. Sept coutres,

---

1 *Ibid.,* p. 142.

2 Ces exemples montrent que la motivation de la réorganisation du domaine de Clochegourde est la rentabilité économique (un rapport de « seize mille francs en écus »). Madame de Mortsauf veut assurer la pérennité du domaine. La modification du paysage n'est qu'un effet collatéral.
La rationalisation scientifique de l'agriculture se manifeste par le découpage géométrique du domaine de Clochegourde, mais également par l'usage fait par Balzac du vocabulaire arithmétique (*mis en quatre* et *à moitié* sont mis en valeur par l'emploi de caractères italiques). Le nombre d'adjectifs numéraux cardinaux dans ces quinze lignes est important.

3 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 27.

4 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 27.

> disposés en bas, ouvraient parallèlement des raies fines, dans lesquelles le grain tombait par des tuyaux descendant jusqu'au sol.[1] »

Contrairement au « semoir en toile bleue » de Jean, son utilisation nécessite des conditions d'exploitation appropriées : une parcelle de grande superficie et de forme géométrique régulière et un terrain sans grand relief.

Ce qui est vrai du semoir l'est également des autres outils mécaniques : la faneuse, la moissonneuse, la charrue… Un regroupement des parcelles s'impose comme le remarque André Meynier :

> « La mécanisation du labour s'opère difficilement dans des champs trop petits et clos : l'usage du tracteur[2] provoque souvent la destruction des clôtures, la réunion de plusieurs parcelles contigües, l'abattage des arbres fruitiers dressés dans les champs.[3] »

Le regroupement des parcelles est d'autant plus nécessaire qu'un des acquis de la Révolution Française, la suppression du droit d'aînesse et l'obligation pour les parents de partager équitablement leurs biens entre leurs enfants, engendre un morcellement extrême du terroir (le père Fouan partage chacune de ses parcelles en quatre, une pour chacun de ses quatre enfants) qui est incompatible avec la mécanisation de l'agriculture.

Le semoir mécanique a en outre comme caractéristique de semer le grain dans des « raies fines » qui sont tracées par des coutres disposés « parallèlement ». Le semis de blé (ou toute autre céréale) est donc disposé très régulièrement, en ligne, sur le champ, ce qui ne saurait être le cas quand Jean jette le grain « à la volée », même s'il adopte un rythme cadencé.

- l'hydrologie : la construction de barrages permettant d'irriguer les plaines incultes oblige les paysans à creuser des fossés pour acheminer l'eau vers les parcelles cultivables. C'est ce que font les ouvriers engagés par Véronique Graslin dans son entreprise pour fertiliser la plaine de Montégnac :

---

1 FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet, op. cit.,* p. 80.

2 Que le tracteur soit animal ou mécanique ne change en rien l'analyse faite par André Meynier. La difficulté pour l'attelage est de se retourner à l'extrémité du champ. Plus le champ est vaste et allongé (en lanière) moins le nombre d'aller-retour est nécessaire.

3 MEYNIER, André, *Les Paysages agraires, op. cit.,* p. 118.

> « Cinq terrassiers rejetaient les bonnes terres au bord des champs, en déblayant un espace de dix-huit pieds, la largeur de chaque chemin. De chaque côté, quatre hommes, occupés à creuser le fossé, en mettaient aussi la bonne terre sur le champ en forme de berge. Derrière eux, à mesure que cette berge avançait, deux hommes y pratiquaient des trous et y plantaient des arbres. Dans chaque pièce, trente indigents valides, vingt femmes et quarante filles ou enfants, en tout quatre-vingt-dix personnes, ramassaient le pierres que des ouvriers métraient le long des berges afin de constater la quantité produite par chaque groupe. Ainsi tous les travaux marchaient de front et allaient rapidement, avec des ouvriers choisis et pleins d'ardeur.[1] »

Comme à Clochegourde, c'est sur un schéma géométrique qu'est reconfigurée la plaine de Montégnac pour permettre la mise en œuvre des méthodes nouvelles d'exploitation.

Ces quelques exemples montrent que l'adoption des moyens modernes de culture nécessite une réorganisation du terroir. Les mesures prises vont toutes dans le sens d'une rationalisation de l'espace agricole. Entre les deux grands pôles (nature et culture, ordre et régularité) que définissent Victor Hugo, Jean-Robert Pitte ou Aurélie Gendrat-Claudel, le paysage agricole du XIXème siècle, celui qui est travaillé par les moyens de l'agronomie moderne, se rapproche du pôle culture, encore un peu plus que ne le faisait l'agriculture traditionnelle. La « grande avenue » en ligne droite de Clochegourde, les parcelles rectangulaires de la Borderie, les sillons parallèles de l'exploitation du Comte de Faverges, le réseau d'irrigation de la plaine de Montégnac… sont des figures géométriques qui sont totalement absentes de la « forêt primitive du Nouveau-Monde », quand bien même elles ne permettent pas aux sites sur lesquelles elles sont tracées d'atteindre l'épure du « jardin royal de Versailles ».

Victor Hugo parle à propos du parc du château de Versailles de « chef-d'œuvre du jardinage ». Devant un paysage agricole, il aurait pu parler de jardinage à grande échelle, tant les pratiques agronomiques modernes (assolement, machinisme, irrigation…) ont imposé aux paysans une normalisation de la forme des parcelles cultivées : chacune d'entre elle doit correspondre, le plus exactement possible, à une figure géométrique régulière (carré ou rectangle de préférence).

[1] BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village, op. cit.,* p. 271.

Régularité : agriculture et uniformité.

Les machines agricoles modernes n'atteignent leur pleine efficacité que sur des parcelles de grande taille. Elles contraignent les paysans qui les utilisent à remembrer leurs exploitations. Dans certaines régions, où la topographie du terrain le permet, les regroupements peuvent être de grande ampleur. Stendhal l'a observé au cours d'un de ses voyages :

> « Dans les pays de savante culture à moi connus, la basse Ecosse, la Belgique, les riches façons données aux terres, les quarante charrues employées à la fois dans le même champ, suggèrent l'idée d'une belle et grande manufacture, mais pas du tout de la *solitude et du bonheur champêtre.* (…) Rien n'est moins simple qu'une grande exploitation agricole ; c'est une manufacture dont le capital, au lieu d'être en métiers, par exemple, et en laines, comme à Elbeuf, est en prairies et en terres labourables.[1] »

Ce modèle, s'il n'est pas encore généralisé au XIXème siècle, constitue une mutation profonde. Jusqu'alors, hormis les grandes exploitations seigneuriales, l'essentiel du terroir français était composé de très petites fermes. L'utilisation des outils mécaniques n'explique pas seule cette évolution. Une autre innovation technologique joue un rôle important : l'invention du chemin de fer.

Le chemin de fer (couplé à l'amélioration du réseau routier) désenclave les régions et permet une meilleure circulation des produits agricoles. Les agriculteurs, si les conditions spécifiques à leur région le permettent, renoncent alors à l'autarcie et passent d'une économie de subsistance à une économie de marché comme le remarque Jean-Robert Pitte :

> « Quoique beaucoup de paysans continuent à produire tout ce qui leur est nécessaire, l'augmentation des rendements leur laisse la possibilité de consacrer une part grandissante de leurs terres à la spéculation qui rapporte le plus. De là découlent au XIXème siècle les progrès de la spécialisation.[2] »

Dans certaines régions, la spécialisation est poussée jusqu'à la monoculture. Dans le cadre de notre corpus, c'est le cas, dans la seconde moitié du XIXème siècle, du Bas-Languedoc que visite Eran, le chevrier de Ferdinand Fabre. Jean-Robert Pitte :

---

1 STENDHAL, *Voyages en France,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 404.

2 PITTE, Jean-Robert, *Histoire du paysage français, op. cit.,* p. 286.

> « La plaine languedocienne abandonne définitivement la trilogie blé-vigne-olivier pour se tourner exclusivement vers la vigne. La richesse des sols est loin d'être propice à une viticulture de qualité, mais le vin produit est destiné aux populations rurales de l'Ouest et industrielles du Nord et du Nord-Est. Il doit être le plus abondant possible et le moins cher possible. Le chemin de fer permet son expédition aux extrémités du pays aux moindres frais.[1] »

Jean-Robert Pitte évoque aussi la Beauce décrite par Zola :

> « La culture des céréales se concentre sur les terroirs limoneux les plus propices, tels ceux du centre du Bassin parisien, où la disparition de la vaine pâture et de l'assolement réglé sont faits acquis depuis longtemps, déjà. Le parcellaire se rapproche de l'allure mosaïque qui est la sienne aujourd'hui au terme du processus entamé dès le Moyen Age.[2] »

Cette évolution a évidemment des effets sur le paysage. Les régions de monoculture donnent l'impression à ceux qui les observent qu'elles ne sont constituées que d'une seule parcelle. C'est le sentiment d'Eran quand il arrive à Faugères :

> « Pour moi, je contemplais avec ébahissement cette plaine, où, tant loin qu'ils pussent s'égarer, mes yeux ne découvraient que pampres verts et pampres rouges, pampres rouges et pampres verts.[3] »

La marche vers la « spécialisation » des terroirs régionaux, même si elle était engagée depuis longtemps, connaît une intensification au XIXème siècle. Le paysage d'une région de monoculture, dont le mode d'exploitation est entièrement maîtrisé par l'homme, est à l'opposé de celui de la « forêt primitive du Nouveau-Monde » qui se caractérise par une végétation luxuriante et une grande diversité d'espèces végétales.

Ordre : l'agriculture et le sublime sombre

Sur le territoire français, si nous excluons les jardins paysagers, le pôle « culture » est figuré par les terres agricoles exploitées par les paysans, le pôle « nature » essentiellement par la forêt, les landes, les marais, les zones de montagne…

Yvon Le Scanff partage, avec les autres critiques que nous avons cités, cette idée de la bipartition du territoire. Il dit de la forêt, qu'il choisit en exemple pour illustrer sa pensée : « Elle est le contraire du jardin, espace cultivé et mesuré par l'homme, soumis

---

1 *Ibid.,* p. 287.

2 *Ibid.,* p. 287.

3 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p. 148.

à sa maîtrise et source de son plaisir.[1] » Mais il pousse plus loin le raisonnement. La ligne de partage entre la forêt et les zones cultivées n'est pas seulement géographique (la lisière), elle est aussi une frontière entre deux mondes aux fonctions sociales différentes.

Yvon Le Scanff, qui cite Jacques Le Goff et Paul Zumthor, définit la forêt comme :

> « Un espace purement et dangereusement naturel, anomique, anti-social : c'est un « univers de la solitude » qui ignore la culture et l' « univers des hommes en groupes ». Plus que la mer, c'est la forêt qui va incarner le lieu de la sauvagerie : « la forêt c'est l'extérieur absolu, c'est le non-lieu de l'ermite et du brigand, du boisilleur et du serf en rupture de ban.[2] »

La forêt que décrivent Le Goff et Zumthor est celle du Moyen-Age, pourtant, même si sa superficie est moindre, elle a gardé au XIXème siècle la même fonction de lieu de refuge pour les exclus et les rebelles à l'ordre social. Nous en trouvons des exemples dans les romans de notre corpus.

Martissou le Croquant, le père de Jacquou, après avoir tué d'un coup de fusil Laborie, le régisseur du marquis de Nansac, « prend ses souliers, son gros bonnet de laine, passe le havresac en sautoir, met dedans un morceau de pain, sa corne à poudre, son sac à grenaille, m'embrasse, sort, son fusil à la main, et tire vers la forêt.[3] ». Il vit « couché dans une cabane abandonnée, au plus épais du bois, dans un fond plein de ronces et d'ajoncs, entre la Foucaudie et le Lac-Viel, où le diable n'irait pas le chercher.[4] ». Un mois plus tard, Jacquou et sa mère sont chassés de la métairie de Combenègre. Ils trouvent également refuge dans une tuilière abandonnée au milieu de la forêt.

La forêt est aussi le refuge de Inot, le Bouscassié, lorsqu'il se fait renvoyer de Sainte-Livrade. Après une année passée au service de Rouma, il retrouve sa pauvre cabane construite « avec un peu de glaise et des branchages (…) sur un massif communal qu'on appelait la Crête des chênes[5] »

---

1 LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime,* Seyssel, Editions Champ Vallon, 2007, p.9.

2 *Ibid.,* p.9.

3 LE ROY, Eugène, *Jacquou le Croquant, op. cit.,* p. 86 – 87.

4 *Ibid.,* p. 88 – 89.

5 CLADEL, Léon, *Le Bouscassié, op. cit.,* p. 20.

Dans *Les Paysans* de Balzac, la forêt exerce une autre fonction. Elle est le lieu des activités occultes des paysans. Dans la forêt de La-Ville-aux-Fayes, les habitants de la vallée des Aigues braconnent, maraudent et pratiquent la rapine.

La lecture de ces exemples montre que l'espace rural est partagé en deux. D'une part, les terres agricoles mesurées, organisées, cultivées par l'homme sont un espace économique de mieux en mieux structuré. De l'autre, la forêt, même si elle est également exploitée par l'homme (le bois, le gibier, les fruits sauvages…), n'est pas « mesurée, organisée, cultivée » comme le sont les terres agricoles. C'est un milieu touffu et sombre, dans lequel il est difficile de s'orienter, où l'on peut se cacher facilement. C'est dans la forêt que se réfugient les citoyens exclus par la société paysanne, comme Jacquou et ses parents, Inot le bouscassié. La forêt peut aussi être un lieu discret pour exercer des pratiques prohibées.

Chaos : l'agriculture et le sublime de puissance.

Malgré ses progrès récents, il est un domaine sur lequel l'agronomie n'exerce que peu d'influence, c'est le climat. Il n'existe aucune méthode scientifique pour faire la pluie et le beau temps. Simplement peut-elle conseiller aux paysans de cultiver les plantes nourricières les mieux adaptées aux conditions locales. Mais les sciences agronomiques sont notamment impuissantes face aux conditions climatiques extrêmes comme la canicule, les grands gels… ou aux épisodes violents. C'est le cas de l'orage de grêle tel celui que subissent les habitants de Rognes dans *La Terre* de Zola :

> « La porte sur la cour était restée ouverte, un grand souffle entra, éteignit les lumières, à droite et à gauche du mort. Cela les terrifia toutes, et comme elles rallumaient les chandelles, le souffle de tempête revint, plus terrible, tandis qu'un hurlement prolongé montait, grandissait, des profondeurs noires de la campagne. On aurait dit le galop d'une armée dévastatrice qui approchait, au craquement des branches, au gémissement des champs éventrés. Elles avaient couru sur le seuil, elles virent une nuée de cuivre voler et se tordre dans le ciel livide. Et soudain, il y eut un crépitement de mousqueterie, une pluie de balles s'abattaient, cinglantes, rebondissantes, à leurs pieds.[1] »

Alors qu'une âme romantique aurait été exaltée par un tel spectacle, les paysans de la Beauce sont accablés par les dégâts causés par l'orage :

[1] ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 136.

> « Ah ! quel ravage désolait ce coin de terre ! quelle lamentation montait du désastre, entrevu aux lueurs vacillantes des lanternes ! Lise et Françoise promenaient la leur, si trempée de pluie, que les vitres éclairaient à peine ; et elles l'approchaient des planches, elles distinguaient confusément, dans le cercle étroit de la lumière, les haricots et les pois rasés au pied, les salades tranchées, hachées, sans que l'on pût songer seulement à en utiliser les feuilles. Mais les arbres surtout avaient souffert : les menues branches, les fruits, en étaient coupés comme avec des couteaux ; les troncs eux-mêmes, meurtris, perdaient leur sève par les trous de l'écorce. Et plus loin, dans les vignes, c'était pis, les lanternes pullulaient, sautaient, s'enrageaient, au milieu de gémissements et de jurons. Les ceps semblaient fauchés, les grappes en fleur jonchaient le sol, avec des débris de bois et de pampres ; non seulement la récolte de l'année était perdue, mais les souches, dépouillées, allaient végéter et mourir. (…) Peu à peu, tous s'emportaient : était-ce possible de perdre, en un quart d'heure, le fruit d'un an de travail ? Qu'avaient-ils fait pour être punis de la sorte ? Ni sécurité, ni justice, des fléaux sans raison, des caprices qui tuaient le monde. Brusquement, la Grande, furibonde, ramassa des cailloux, les lança en l'air pour crever le ciel, qu'on ne distinguait pas. Et elle gueulait : « Sacré cochon, là-haut ! Tu ne peux donc pas nous foutre la paix ?[1] »

Dans *Atala* de Chateaubriand[2], dans les mêmes circonstances d'un orage violent, Atala et Chactas ont une attitude radicalement différente :

> « Les lieux levés vers le ciel, à la lueur des éclairs, je tenais mon épouse dans mes bras, en présence de l'Eternel. Pompe nuptiale, digne de nos malheurs et de la grandeur de nos amours : superbes forêts qui agitiez vos lianes et vos dômes comme les rideaux et le ciel de notre couche, pins embrasés qui formiez les flambeaux de notre hymen, fleuve débordé, montagnes mugissantes, affreuse et sublime nature, n'étiez-vous donc qu'un appareil préparé pour nous tromper, et ne pûtes-vous cacher un moment dans vos mystérieuses horreurs la félicité d'un homme !
> Atala n'offrait plus qu'une faible résistance ; je touchais au moment du bonheur, quand tout à coup un impétueux éclair, suivi d'un éclat de la foudre, sillonne l'épaisseur des ombres, remplit la forêt de souffre et de lumière, et brise un arbre à nos pieds. Nous fuyons.[3] »

L'orage de Rognes est une catastrophe naturelle qui ruine la récolte de l'année et plonge les paysans dans l'affliction ; pour Atala et Chactas, c'est un épisode climatique qui exalte les sens et inspire des sentiments supérieurs. Les mots utilisés pour désigner Dieu dans ces deux textes sont significatifs : La Grande dans le roman de Zola invective le « sacré cochon, là-haut » ; alors que les personnages de Chateaubriand invoquent la présence de « l'Eternel ».

A ce stade de notre analyse, nous pouvons dire que l'espace agricole qui, par son organisation rationnelle se différencie radicalement des espaces naturels, ne se prête pas

---

1 *Ibid.,* p. 139 – 140.

2 CHATEAUBRIAND, François-René de, *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencerage,* Paris, Gallimard, Folio classique, 1971.

3 *Ibid.,* p. 82 – 83.

à une description romantique qui affectionne le désordre, les zones troubles et les conditions climatiques difficiles.

Seuls les sites de moyenne montagne comme le plateau du Larzac, tout en restant des zones exploitées, résistent à la révolution agricole. La topographie, qui permet difficilement l'application des méthodes modernes préconisées par les agronomes, impose aux paysans de poursuivre la pratique de l'agriculture extensive. Le paysage du Larzac est proche d'un « paysage de l'absolu ».

2.2.3. L'infini, le fini et l'indéfini.

Yvon Le Scanff aborde la question du paysage romantique en évoquant la nature et plus particulièrement les forces de la nature (le sublime, le chaos…). Son analyse exclut de fait la plupart des paysages agricoles du champ romantique.

Michel Collot s'intéresse, pour sa part, à la structure d'horizon. Dans son essai *L'Horizon fabuleux,* il écrit :

> « Si le regard de l'artiste romantique est voué à « se noyer dans les horizons », c'est qu'il ne peut se satisfaire de ce « qu'il voit » : il « désire » aller « au-delà », « vers l'infini ». C'est cette insatisfaction qui fait de lui un « idéaliste », par opposition à l'artiste classique, « naturaliste » et « matériel ». Ce « sens de l'idéalité », qui est pour Baudelaire « le sens esthétique par excellence », est à comprendre comme la faculté de dépasser le visible par l'acte de l'imagination. Il ne s'agit pas de reproduire l'objet mais de le recréer, de l' « inventer » grâce à l'intervention de la « fantaisie » et des « rêves profonds ». Le Romantisme peint non ce qu'il voit, mais ce qu'il rêve.[1] »

Nous allons montrer que l'analyse de Michel Collot, même si elle ne tient jamais compte de la spécificité du paysage agricole peut, dans certaines conditions particulières, concerner tous les types de paysages.

Dans le premier chapitre de son roman *La Terre,* Emile Zola décrit le décor qui sera le lieu dans lequel se déroulera le récit. Il présente Jean Macquard, le valet d'Alexandre Hourdequin, semant du blé sur une parcelle de la Borderie :

> « Jean, qui remontait la pièce du midi au nord, avait justement devant lui, à deux kilomètres, les bâtiments de la ferme. Arrivé au bout du sillon, il leva les yeux, regarda sans voir, en soufflant une minute. (…)

[1] COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux, tome I, op. cit.,* p. 68.

> Sous le ciel vaste, un ciel couvert de la fin d'octobre, dix lieues de cultures étalaient en cette saison les terres nues, jaunes et fortes, des grands carrés de labour, qui alternaient avec des nappes vertes des luzernes et des trèfles ; et cela sans un coteau, sans un arbre, à perte de vue, se confondant, s'abaissant, derrière la ligne d'horizon, nette et ronde comme une mer. Du côté de l'ouest, un petit bois bordait seul le ciel d'une bande roussie. Au milieu, une route, la route de Châteaudun à Orléans, d'une blancheur de craie, s'en allait toute droite pendant quatre lieues, déroulant le défilé géométrique des poteaux du télégraphe. Et rien d'autre, que trois ou quatre moulins de bois, sur leur pied de charpente, les ailes immobiles. Des villages faisaient des îlots de pierre, un clocher au loin émergeait d'un pli de terrain, sans qu'on vît l'église, dans les molles ondulations de cette du blé.
>
> Mais Jean se retourna, et il repartit, du nord au midi, avec son balancement, la main gauche tenant le semoir, la droite fouettant l'air d'un vol continu de semence. Maintenant, il avait devant lui, tout proche, coupant la plaine ainsi qu'un fossé, l'étroit vallon de l'Aigre, après lequel recommençait la Beauce, immense, jusqu'à Orléans. On ne devinait les prairies et les ombrages qu'à une ligne de grands peupliers, dont les cimes jaunies dépassaient le trou, pareilles, au ras des bords, à de courts buissons. Du petit village de Rognes, bâti sur la pente, quelques toitures seules étaient en vue, au pied de l'église, qui dressait en haut son clocher de pierres grises, habité par des familles de corbeaux très vieilles. Et, du côté de l'est, au delà de la vallée du Loir, où se cachait à deux lieues Cloyes, le chef-lieu du canton, se profilaient les lointains coteaux du Perche, violâtres sous le jour ardoisé. On se trouvait là dans l'ancien Dunois, devenu aujourd'hui l'arrondissement de Châteaudun, entre le Perche et la Beauce, et à la lisière même de celle-ci, à cet endroit où les terres moins fertiles lui font donner le nom de Beauce pouilleuse. Lorsque Jean fut au bout du champ, il s'arrêta encore, jeta un coup d'œil en bas, le long du ruisseau de l'Aigre, vif et clair à travers les herbages, et que suivait la route de Cloyes, sillonnée ce samedi-là par les carrioles des paysans allant au marché. Puis, il remonta.
>
> Et toujours, et du même pas, avec le même geste, il allait au nord, il revenait au midi, enveloppé dans la poussière vivante du grain ; pendant que, derrière, la herse, sous les claquements du fouet, enterrait les germes, du même train doux et comme réfléchi.[1] »

Comme Barbey d'Aurevilly, quand il décrit la lande de Lessay, Zola distingue dans le même paysage deux espaces différents. Dans *L'Ensorcelée,* les terres cultivées et les terres sauvages sont juxtaposées, dans *La Terre* l'espace agricole proche et précisément délimité est imbriqué dans un espace plus lointain et illimité. L'extrait que nous venons de citer propose la description de ces deux paysages d'un point de vue subjectif : celui de Jean, qui observe l'espace environnant selon deux statuts distincts. Jean « le paysan » ne s'intéresse qu'aux terres d'Alexandre Hourdequin pour lequel il travaille ; Jean « l'homme » laisse vagabonder son regard et son esprit à l'horizon lointain de la Beauce.

[1] ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 27 – 29.

L'espace agricole est limité.

Quand Jean, occupé à semer le blé sur une parcelle d'Alexandre Hourdequin, marque une pause et lève les yeux, son regard s'arrête sur les murs des « bâtiments de la ferme » situés « à deux kilomètres ». L'espace de l'agriculteur est circonscrit par un mur, un fossé, une clôture, une haie… ou tout simplement par les limites de la propriété ou de la parcelle, même si elles ne sont pas matérialisées. Dans le cas de Jean, ce sont les allers et retours répétés « du midi au nord » puis du « nord au midi »… jusqu'à la fin de la journée qui définissent les bords du champ qu'il arpente. « Et toujours, et du même pas, avec le même geste, il allait au nord, il revenait au midi, enveloppé dans la poussière vivante du grain. »

Dans cette description de Zola, nous retrouvons le vocabulaire de la géométrie dont nous avons montré dans le chapitre précédent qu'il était le signe lexicographique de ce que Victor Hugo appelle la « régularité » dans le paysage. Les champs de la Beauce sont des « grands carrés », la route de Châteaudun à Orléans est « toute droite (…) déroulant le défilé géométrique des poteaux du télégraphe », les peupliers qui bordent les prairies forment « une ligne »… Toutes ces figures géométriques sont mesurées : la parcelle qu'ensemence Jean a une superficie d'une « cinquantaine d'ares » ; les distances sont chiffrées : la route de Châteaudun à Orléans est « toute droite pendant quatre lieues », « Cloyes, le chef-lieu de canton » est à deux lieues…

L'autre fait remarquable dans cette description est que les lieux sont nommés. L'exploitation agricole de Hourdequin s'appelle la « Borderie », la terre sur laquelle travaille Jean est située « au lieu dit des Cornailles », les villages ont pour nom : Rognes, Cloyes…, « l'Aigre » est la rivière qui traverse cette partie de la Beauce… Que les lieux soient baptisés leur donne une existence administrative. Cela signifie aussi qu'ils sont délimités, même si ce n'est que de manière virtuelle, par une ligne sur un plan ou sur une carte.

Dans ce premier chapitre de *La Terre*, Zola donne l'exemple d'un paysage agricole parfaitement défini, mesuré. En cela, il entre parfaitement dans la catégorie des « paysages de l'oekoumène ». Ce sont les hommes qui nomment les lieux, construisent

les routes qui les relient, posent des bornes, creusent des fossés, plantent des haies, et les inscrivent au registre du cadastre.

Le paysage de la Beauce est infini.

Le regard de Jean « le paysan » s'arrête aux limites de la propriété d'Alexandre Hourdequin ou, peut-être un peu plus loin, aux frontières de la commune de Rognes, c'est à dire qu'il est restreint à son espace professionnel. Celui de Jean « l'homme » aime se perdre à l'horizon lointain.

Au delà des deux kilomètres qui le sépare du corps de ferme, Jean observe « sous le ciel vaste, un ciel couvert de la fin d'octobre, dix lieues[1] de culture (…) et cela sans un coteau, sans un arbre, à perte de vue, se confondant, s'abaissant, derrière la ligne d'horizon, nette et ronde comme sur une mer. ». Les terres sont cultivées exactement de la même façon qu'à Rognes, elles appartiennent clairement au « paysage de l'oekoumène », pourtant cette courte description relève de l'esthétique romantique.

Il est étonnant, à la lecture de cet extrait du roman de Zola, d'observer qu'un même site, la plaine de Beauce, permette, au même auteur, dans le même paragraphe, la description de deux paysages contrastés qui obéissent aux critères de composition de deux esthétiques opposées. Cette citation de Michel Collot donne les outils pour résoudre l'énigme que représente cette double description :

> « Le Romantisme assure, tant au niveau du lexique que des représentations de l'horizon, le triomphe de l'infini sur le fini, marquant une rupture profonde et durable avec l'esprit classique.[2] »

Même si l'on ne peut pas dire que la représentation faite par Zola du paysage agricole beauceron relève de « l'esprit classique », les moyens lexicographiques (le vocabulaire de la géométrie) utilisés l'identifient comme un paysage « fini » ; à l'encontre, les « représentations de l'horizon » s'apparentent aux paysages de l' « infini ».

---

1 La lieue est une ancienne mesure de distance qui correspond à environ quatre kilomètres.

2 COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux,* tome I, *op. cit.,* p. 45.

Pour comprendre comment deux paysages identiques, l'un fini, l'autre infini peuvent cohabiter dans une même description littéraire, il est nécessaire de faire appel à quelques notions de géographie.

La Beauce est une plaine du centre-ouest de la France d'une superficie d'environ six mille kilomètres carrés. Elle est dénuée de tout relief et est dédiée depuis plusieurs siècles à la monoculture des céréales. La presque totalité des terres est cultivée, les massifs boisés sont rares et de taille modeste. La couverture végétale de la plaine est donc agricole et uniforme : des champs de céréales (ou des terres nues à l'automne) ponctués de parcelle de plantes fourragères[1].

L'absence de relief et l'uniformité permettent à Zola de filer la métaphore maritime : les « grands carrés de labour » et les « nappes vertes des luzernes (…) sans un coteau, sans un arbre, à perte de vue, se confondant, s'abaissant, derrière la ligne d'horizon, nette et ronde comme une mer » sur laquelle les « villages faisaient des îlots de pierre ».

En 1913, dans *La Tapisserie de Notre-Dame*, Charles Péguy reprend la métaphore maritime quand il traverse la Beauce en route pour la cathédrale de Chartres :

> « Etoile de la mer voici la lourde nappe
> Et la profonde houle et l'océan des blés
> Et la mouvante écume et nos greniers comblés,
> Voici votre regard sur cette immense chape (…)
>
> Etoile du matin, inaccessible reine,
> Voici que nous marchons vers votre illustre cour,
> Et voici le plateau de notre pauvre amour,
> Et voici l'océan de notre immense peine.
>
> Un sanglot rôde et court par-delà l'horizon.
> A peine quelques toits font comme un archipel.
> Du vieux clocher retombe une sorte d'appel.
> L'épaisse église semble une basse maison.[2] »

Mais l'absence de relief oblige également Zola à dédoubler sa description en deux parties. Pour expliquer ce fait, Michel Collot, substitue aux notions de fini et d'infini, celles de visible et d'invisible :

---

[1] Les plantes fourragères relèvent de la pratique de l'assolement introduite par les agronomes dans l'agriculture au XVIIIème siècle.

[2] PEGUY, Charles, *Les Tapisseries, Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres*, Paris, Gallimard, Poésie, 1968, p. 106.

> « *Horizon* désigne (…) la partie du paysage que la ligne d'horizon cache à notre regard, ou qu'on ne peut qu'entrevoir ou deviner vaguement « au-delà ». Ce passage à la limite, ce déplacement du visible à l'invisible est gros de virtualités symboliques (…). Il est encouragé par l'abandon général des représentations géométriques qui faisaient de l'horizon une ligne bien nette, et par la faveur croissante des lointains « vagues et indéfinis », où les jeux de lumière et les écrans atmosphériques dissolvent les contours de la terre et du ciel.[1] »

La distance explique que deux sites scrupuleusement identiques si on les observe de près soient l'objet de deux représentations différentes. Les « représentations géométriques » du premier plan, ces « grands carrés de labour, qui alternaient avec les nappes vertes des luzernes et des trèfles » se transforment au regard de Jean « par la ferveur croissante des lointains « vagues et indéfinis » en des « coteaux (…) violâtres sous le jour ardoisé. »

Le Chevrier de Ferdinand Fabre offre également une double description d'un même site. Quand Eran quitte Faugères, où il a participé aux vendanges, pour rejoindre Cette, il observe le paysage que propose la plaine du Bas Languedoc :

> « Encore que je marchasse d'un bon pas, la mer n'apparaissait aucunement devant moi. Toujours des vignes et des oliviers, des oliviers et des vignes, quelquefois des mûriers et des micocouliers. Enfin, vers le soir, je vis là-bas une grande ligne bleue. En même temps, un air frais et salé me monta au nez et me raviva la poitrine. Je me mis à courir, curieux de contempler au plus tôt la mer. Malheureusement je dus m'arrêter : je n'en pouvais plus. Sis sur une borne du chemin, je laissai errer ma vue dans l'espace uni. C'est en ce moment qu'au lointain, en la brume qui s'épaississait avec la chute du jour, je distinguai comme des maisons échelonnées tout au long d'une montagne. Là était Cette sans doute.[2] »

Le premier plan est composé d'un alignement régulier de pieds de vigne et d'oliviers, puis, quand il lève la tête, il aperçoit à l'horizon, « dans l'espace uni », « une grande ligne bleue », la mer Méditerranée.

Si on le compare à la description faite par Zola de la plaine de Beauce, le paysage de la plaine du Bas Languedoc par Fabre introduit des critères nouveaux pour caractériser les différences entre les deux regards, l'un de proximité, l'autre d'éloignement : ce sont les conditions atmosphériques. Eran aperçoit au loin la ville de Cette « en la brume qui s'épaissit avec la chute du jour ».

---

1 *Ibid.,* p. 48.

2 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p. 152.

Les facteurs climatiques et atmosphériques

La distance, l'éloignement du sujet regardant le paysage n'expliquent pas seuls qu'un site parfaitement délimité puisse devenir vague et indéfini. Les conditions climatiques, la lumière particulière à chaque période de la journée, à chaque saison… floutent également les images perçues. Dans *La Terre,* Buteau, quand il prend possession des parcelles dont il a hérité de ses parents, observe ses terres avec « jouissance » :

> « Le matin, par les beaux temps, un brouillard rose s'envolait. A mesure que montait le soleil, dans l'air limpide, une brise soufflait par grandes haleines régulières, creusant les champs d'une houle, qui partait de l'horizon, se prolongeait, allait mourir à l'autre bout. Un vacillement pâlissait les teintes, des moires de vieil or couraient le long des blés, les avoines bleuissaient, tandis que les seigles frémissants avaient des reflets violâtres. Continuellement, une ondulation succédait à une autre, l'éternel flux battait sous le vent du large. Quand le soir tombait, des façades lointaines, vivement éclairées, étaient comme des voiles blanches, des clochers émergeant plantaient des mâts, derrière des plis de terrain. Il faisait froid, les ténèbres élargissaient cette sensation humide et murmurante de pleine mer, un bois lointain s'évanouissait, pareil à la tache perdue d'un continent.[1] »

Du lever du soleil à la tombée de la nuit, les variations de la lumière (brouillard rose, air limpide, ténèbres…) aux différentes heures de la journée (le matin, le soir, la nuit…) et les effets d'un vent léger sur les champs de céréales composent une mosaïque aux couleurs changeantes. Ce spectacle procure à Buteau un sentiment d'orgueil, « une grande passion satisfaite, la joie brutale de la possession[2] »[3]

Dans *Adolphe* de Benjamin Constant, alors que les travaux des champs sont terminés, les « ombres de la nuit », qui estompent les formes et les limites, subliment les sentiments d'Adolphe :

> « Le jour s'affaiblissait : le ciel était serein ; la campagne devenait déserte ; les travaux des hommes avaient cessé, ils abandonnaient la nature à elle-même. Mes pensées prirent graduellement une teinte plus grave et plus imposante. Les ombres de la nuit qui s'épaississaient à chaque instant, le vaste silence qui m'environnait et qui n'était interrompu que par des bruits rares et lointains, firent succéder à mon agitation un sentiment plus calme et plus solennel. Je promenais mes regards sur l'horizon grisâtre dont je n'apercevais plus les limites, et qui par là même me donnait, en quelque sorte, la sensation de l'immensité.[4] »

---

1 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.*, p. 223.

2 *Ibid.,* p. 221.

3 Zola utilise une nouvelle fois la métaphore de la « pleine mer » : les façades des maisons sont des « voiles blanches », les clochers des églises des « mâts », et le « vent du large » provoque un mouvement de « houle » à la surface des champs de céréales.

4 CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2005, p. 100.

Adolphe, engagé dans une relation amoureuse douloureuse avec Ellénore trouve, grâce à « la sensation de l'immensité » qu'il éprouve, un apaisement à ses angoisses.

Ces deux descriptions montrent que l'éloignement n'est pas la seule condition pour transformer un paysage fini aux frontières régulières et aux couleurs franches en un paysage au contour indéfini et aux teintes grisâtres. Les impressions « vagues et indéfinies » ne s'appliquent qu'aux horizons lointains tels que les définit Michel Collot. Dans les deux exemples que nous avons cités, elles concernent des lieux proches : les parcelles que Buteau possède, quelques arpents, vues de la fenêtre de la cuisine de sa ferme ; la campagne dans laquelle Adolphe se promène le soir après un rendez-vous avec Ellénore. C'est alors la nature de la lumière, dépendante du cycle des saisons, des moments de la journée, des conditions climatiques particulières… qui transforme le paysage.

Cette manière d'utiliser les effets variables de la lumière est utilisée par les écrivains romantiques, même quand ils ne décrivent pas un paysage agricole. Nous l'avons remarqué dans le premier chapitre de cette partie. Charles Nodier, quand il voyage dans « la vallée d'Antre » parle de « la situation de l'atmosphère » qui favorise l'impression de solitude[1]. Jean-Jacques Rousseau attend que le soir approche pour méditer sur les rives du lac de Bienne[2]. Dans ces exemples, le choix de la qualité particulière de la lumière fait par les écrivains altère la vue et transforme les paysages réels quels qu'ils soient : un lac de montagne ou un champ de céréales…

Le paysage agricole peut être un paysage romantique.

Nous posions la question en tête de ce chapitre, de savoir si le paysage agricole pouvait être qualifié de paysage romantique ? Nous avons montré que dans deux cas particuliers, les conditions géo-climatiques le permettent :

Cet extrait est cité par Yvon Le Scanff in *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime, op. cit.,* p. 56.

1 NODIER, Charles, *Voyages pittoresques dans l'Ancienne France, op. cit.,* p. 71.

2 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire, op. cit.,* p. 99.

- si le cadre dans lequel le récit se déroule est un paysage proche des « paysages de l'absolu » sur lequel l'agriculture extensive est pratiquée. Nous avons cité l'exemple de la moyenne montagne avec le plateau du Larzac,
- quand la distance ou la qualité de la lumière brouillent la définition des sites agricoles observés. C'est le cas, par exemple, de la Beauce de Jean Macquart et de Buteau Fouan.

Mais les conditions géo-climatiques ne sont pas les seuls critères à prendre en compte. Nous allons analyser, dans le chapitre suivant, comment le choix du genre littéraire (récit de voyage ou roman) favorise également l'expression romantique du paysage agricole.

2.2.4. Les écrivains romantiques et le paysage agricole.

Dans un article à la revue *Compar(a)ison*[1], Alain Guyot aborde la question du paysage sous un angle différent de celui choisi par Yvon Le Scanff et Michel Collot. Il propose une « confrontation poétique et stylistique des descriptions de nature » :

> « La représentation de la nature dans le champ littéraire est-elle sujette à des contraintes spécifiques en fonction du genre dans lequel elle s'inscrit ? Existe-t-il un « cahier des charges » propre au roman, à la poésie, à l'essai, à l'autobiographie, entre autres exemples, qui entraînerait des variations dans la représentation des paysages référentiellement proches, voire identiques, en particulier chez le même auteur ?[2] »

C'est également l'approche d'Aurélie Gendrat-Claudel dans sa thèse consacrée à la littérature de l'Italie romantique. Elle prend le parti de s'intéresser à la « structure textuelle », plutôt qu'à l'inspiration de l'auteur :

---

1 GUYOT, Alain, « Le Paysage au miroir des genres. Pour une confrontation poétique et stylistique des descriptions de nature », in *Compar(a)ison*, I/1998, Berne, Peter Lang, 1999.
Alain Guyot est l'auteur d'une thèse : *Une certaine manière de voir. La description entre récit de voyage et récit de fiction chez Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et Théophile Gautier. Essai de confrontation stylistique,* Thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 1996.

2 *Ibid.,* p. 57 – 58.

> « Le paysage gagne à être pensé comme une *composition* de l'espace naturel, par le texte plus encore que par le regard ou le « sujet » : telle est l'hypothèse formulée ici, qui permet d'envisager plusieurs restrictions, théoriques et historiques. Nous proposons ici d'articuler une définition de l'objet choisi (le paysage comme *structure du regard*) avec une recherche de type poétique (le descriptif comme *structure textuelle*, comme code rhétorique et compositionnel).[1]

Alain Guyot développe sa théorie des genres en comparant les « structures textuelles » respectives des romans et des récits de voyage :

> « Les récits de fiction examinés apparaissent (…) comme des discours fortement contraints, sinon pressés, dans leur relation à la description : la soumission du dispositif narratif tout entier à l'intrigue, la dramatisation de l'action, indispensables pour soutenir l'intérêt de la lecture, imposent le recours à une structure narrative forte et à un principe d'économie et de rentabilité qui laissent généralement peu de place à la digression ou au détail insignifiant.[2] »

Les contraintes propres aux romans à s'insérer dans une trame narrative se relâchent quand il s'agit de récits de voyage qui

> « (…) font preuve en revanche d'une moindre consistance narrative, accueillant, sans nécessairement les unifier, des formes de discours aussi variées qu'hétérogènes, et fondant leur intérêt sur une certaine attitude à l'égard du réel approché. »

En mettant en évidence, comme le fait Alain Guyot, « les contraintes spécifiques » de deux genres littéraires différents, le roman et le récit de voyage, nous essayerons de montrer comment les écrivains du XIXème siècle, pour décrire les paysages agraires, se sont accommodés de spécificités qui étaient pourtant défavorables aux modes d'expression littéraire du Romantisme.

Paysage et genre littéraire : le récit de voyage.

Les livres de notre corpus principal sont tous des romans. D'Honoré de Balzac à Eugène Le Roy, ils couvrent le champ de l'histoire agricole et de l'histoire littéraire de la France au XIXème siècle. Mais nous nous sommes également donné la liberté, en définissant un corpus secondaire, de consulter d'autres textes en prose, notamment les guides et les récits de voyage[3].

---

1 GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie, *Le Paysage « fenêtre ouverte » sur le roman, op. cit.,* p. 16.

2 GUYOT, Alain, *Le Paysage au miroir des genres, op. cit.,* p. 63.

3 Nous avons cité précédemment : *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Charles Nodier et Justin Taylor, *Voyages en France* de Stendhal. Aucun de ces livres n'est une œuvre de fiction.

Par les champs et par les grèves de Gustave Flaubert et de Maxime Du Camp appartient à cette catégorie, c'est le récit d'un voyage d'agrément dans l'ouest de la France (Loire, Bretagne, Normandie) :

> « Le 1er mai 1847, à huit heures et demie du matin, les deux monades dont l'agglomération va servir à barbouiller de noir le papier subséquent sortirent de Paris dans le but d'aller respirer à l'aise au milieu des bruyères et des genêts, ou au bord des flots sur les grandes plages de sable.[1] »

Leur parcours n'a pas de but précis, il partent « sac au dos, souliers ferrés aux pieds, gourdin en main, fumée aux lèvres et fantaisie en tête, courir les champs pour coucher dans les auberges dans de grands lits à baldaquin[2] ». Le récit qu'ils en rapportent est une suite de descriptions des sites visités et d'impressions de voyage. Contrairement à ce que le titre du livre pouvait laisse entendre, la description des paysages agraires est rare. Pourtant, quand ils parcourent la campagne entre Saint-Pol-de-Léon et Roscoff, Flaubert et Du Camp traversent une plaine cultivée que Flaubert décrit :

> « Je remarque que les bons pays sont généralement les plus laids, ils ressemblent aux femmes vertueuses ; on les estime, mais on passe outre pour en trouver d'autres. Voici, certes, le coin le plus fertile de la Bretagne ; les paysans semblent moins pauvres, les champs mieux cultivés, les colzas magnifiques, les routes bien entretenues, et c'est ennuyeux à périr.
> Des choux, des navets, beaucoup de betteraves et démesurément de pommes de terres, tous, régulièrement enclos dans des fossés, couvrent la campagne, depuis Saint-Pol-de-Léon jusqu'à Roscoff. On en expédie à Brest, à Rennes, jusqu'au Havre ; c'est l'industrie du pays ; il s'en fait un commerce considérable. Mais qu'est-ce que cela me fait à moi ? croyez-vous que ça m'amuse ?[3] »

Puis en arrivant à Roscoff, le paysage change radicalement :

> « A Roscoff on voit la mer, elle découvre devant les maisons sa grève vaseuse, se courbe ensuite dans un golfe étroit, et au large est toute tachetée d'îlots noirs, bombés comme des dos de tortue.[4] »

Cet exemple illustre parfaitement l'analyse de Michel Collot en apposant, comme l'a fait Barbey d'Aurevilly, paysage « naturaliste » et paysage « idéaliste » dans la même description. Quand il traverse une plaine agricole, Flaubert « ne peut se satisfaire de ce « qu'il voit ». L'alignement des légumes ne l'inspire pas. Mais dès qu'il arrive sur la

---

1 FLAUBERT, Gustave, DU CAMP, Maxime, *Par les champs et par les grèves,* Genève, Droz, 1987, p. 81.

2 *Ibid.,* p. 82.

3 *Ibid.,* p. 524 – 525.
Comme Stendhal dans *Voyages en France*, Flaubert déplore l'industrialisation de l'agriculture.

4 *Ibid.,* p. 525.

côte, son imagination romantique s'éveille et il peint « ce qu'il rêve ». Les îlots qu'il aperçoit au large de la côte deviennent des « dos de tortue ».

Quand ils voyagent en Bretagne, Flaubert et Du Camp sont des journalistes. Ils notent « au jour le jour » leurs impressions de voyage. Le récit qu'ils en rapportent est morcelé, composé de textes courts, chaque chapitre compte environ une cinquantaine de pages. Et comme ils écrivent chacun à leur tour, l'ensemble n'a pas d'unité de style. C'est le trajet du voyage, qui sert de fil conducteur au récit. La question du décor ne se pose pas, ils décrivent ce qu'ils voient au gré de leurs déplacements. Le choix du parcours, qu'il soit volontaire ou aléatoire, décide des sites traversés.

Pour autant le journaliste n'est pas un simple observateur objectif, il s'autorise des jugements et des critiques. Quand il traverse la plaine de Roscoff, Flaubert qualifie le paysage d' « ennuyeux à périr ». Stendhal de même, quand il évoque l'Ecosse et la Belgique dans *Voyages en France,* déplore le développement de l'agriculture industrielle.

Flaubert se permet également quelques échappées littéraires quand il imagine voir des « dos de tortue » au large de Roscoff.

Dans chacun de ces exemples, les auteurs s'expriment en leur nom propre et les descriptions qu'ils proposent, malgré quelques écarts d'écriture, sont toujours très proches de la réalité observée.

Paysage et genre littéraire : le roman.

Quand le récit de voyage juxtapose des textes écrits au jour le jour qui constituent un ensemble hétéroclite[1], le roman est une œuvre composée homogène dont tous les éléments contribuent au sens général, comme le remarque Alain Guyot :

> « Dans ce cadre, les descriptions de paysage apparaissent comme des textes travaillés, motivés et asservis. Travaillés comme le montrent les procédés destinés à les insérer dans le récit, en les intégrant par exemple à sa syntaxe – souvent par le biais d'une pure et simple narrativisation – ou, au contraire, à les en démarquer – et, dans ce cas, s'efforcer de naturaliser cette démarcation, d'effacer les sutures qui risqueraient non plus de mettre en valeur, mais d'isoler la description au sein du récit : combien de

[1] Dans le cas du livre de Flaubert et Du Camp, l'impression est renforcée par le fait que les deux amis écrivent chacun leur tour un chapitre.

personnages de roman mis en position de descripteurs potentiels par les nécessités de la narration ?[1] »

Contrairement au récit de voyage, la fiction romanesque impose à son auteur de respecter l'unité d'action et l'unité de style. Les descriptions de paysage ne sont plus des fragments juxtaposés, elles doivent, comme le dit Alain Guyot, soit s'intégrer harmonieusement à l'ensemble du récit, soit s'en « démarquer » pour mieux être mises en valeur.

La description faite par Félix[2] dans *Le Lys dans la vallée* du domaine agricole de Clochegourde illustre parfaitement l'analyse d'Alain Guyot. Par son caractère technique, elle se démarque totalement du reste du récit dont les paysages sont d'inspiration romantique, et par là même atteste de l'importance qu'accorde Balzac à la révolution agricole.

Mais cette contrainte de conformité à l'ensemble de l'œuvre s'accompagne d'une plus grande liberté faite aux auteurs. La première est qu'ils sont libérés de l'obligation de réalisme qui caractérise l'écriture du journal. Le site qu'ils décrivent n'est pas soumis au principe de ressemblance. La description de paysage devient alors un exercice d'écriture poétique.

L'autre différence que relève Alain Guyot est que la description n'est pas prise en charge par l'auteur, mais par le narrateur ou par un ou plusieurs personnages du roman. Cette caractéristique permet de nombreuses possibilités de descriptions : un même paysage peut être vu par des personnages différents, d'un point de vue différent, dans des circonstances différentes si le déroulement du récit le nécessite.

L'art du Réalisme repose sur l'observation méthodique et objective du monde, pourtant, dans *La Terre,* Zola transgresse le dogme pour « dépasser le visible », selon l'expression de Michel Collot : certaines de ses descriptions de la plaine de la Beauce relèvent, comme nous l'avons vu, de l'esthétique romantique.

La Beauce est une plaine sans aucun relief sur laquelle les agriculteurs pratiquent la monoculture des céréales. Les paysages sont donc tous quasiment identiques. C'est le point de vue du sujet qui permet de démarquer les descriptions. Hourdequin est un agriculteur entrepreneur qui regarde ses terres comme un outil de production ; Buteau, après avoir hérité de ses parents, exprime sa « jouissance » en

---

1 GUYOT, Alain, *Le Paysage au miroir des genres, op. cit.,* p. 64.

2 Felix de Vandenesse est le narrateur du roman de Balzac.

décrivant sa propriété nouvelle à la manière d'un tableau impressionniste. Comme dans le récit de voyage la représentation est subjective, mais dans le roman le sujet est un être de fiction. La palette des variations est large et permet à l'auteur, selon les circonstances du récit, à les « insérer dans le récit » ou « au contraire, à les en démarquer ».

2.3. La fabrique du paysage.

Nous avons terminé le chapitre précédent par un petit exercice de littérature comparée entre récit de voyage et roman. Proposé par Alain Guyot, il permet de mettre en évidence quelques-unes des caractéristiques de la description des paysages dans la prose romanesque. Les conclusions que nous en avons tirées vont nous servir de base de réflexion pour expliquer comment les écrivains procèdent à la genèse du paysage littéraire.

Parmi les critiques qui s'intéressent à la question du paysage en littérature, nombreux sont ceux (nous l'avons remarqué à propos de l'essai de Michel Collot) qui commencent leur exposé par une analyse historique (la première occurrence) et étymologique du mot. Catherine Franceschi[1] remonte jusqu'au XVème siècle et sa première apparition en néerlandais et en allemand. Pour notre part, nous nous satisferons, pour l'instant, de la simple citation d'un dictionnaire contemporain comme le fait Anne Videau dans un article qu'elle consacre à la représentation du paysage dans la littérature latine :

> « La notion contemporaine, occidentale, de « paysage » définie par un dictionnaire courant comme le Petit Robert se présente en deux volets : la « partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde » ou le « tableau représentant une certaine étendue de « pays », où la nature tient le premier rôle[2] ».

La fabrique du paysage est une entreprise de production d'images. La première d'entre elles est une image mentale, celle que l'œil de celui qui observe un site perçoit. Anne Videau explique :

> « La première définition vise l'expérience réelle d'un individu, indéfini (…) elle impose la notion de découpe et de prélèvement (la « *partie* d'un pays ») et celle de point de vue (« l'œil qui regarde »), la découpe étant celle du point de vue.[3] »

---

1 FRANCESCHI, Catherine, « Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes », in *Les Enjeux du paysage »,* sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 1997.

2 VIDEAU, Anne, « Fonctions et représentations du paysage dans la littérature latine » in *Les Enjeux du paysage », op. cit.,* p. 32.

3 *Ibid.,* p. 32.

La seconde image produite est la représentation de cette image mentale comme le précise Anne Videau :

> « La seconde (définition est) la transposition artistique, au sens strict picturale, d'un objet du réel. La personnification de l'objet, la nature, y est ou sous-jacente ou explicite : celle-ci « *présente* une certaine étendue de « pays » », elle « tient le premier rôle » ; elle est ainsi identifiée à un personnage (de théâtre) en action. (…) Elle suppose aussi une découpe, celle d'« une certaine étendue », mais ce qui la borne est le « tableau », c'est-à-dire l'exécution. Dans ce terme ne sont pas distingués l'angle de vision qui oriente la représentation et la délimitation de ses bords[1] ».

Plutôt que de considérer ces deux définitions comme « deux volets » distincts, nous allons dire qu'il s'agit de deux étapes dans le processus d'artialisation. C'est la démarche qu'adopte Anne-Marie Perrin-Naffakh dans un article de la revue Eidelôn consacré aux *Paysages Romantiques*[2]. L'article qui s'intitule « Paysages agrestes dans *La Terre* de Zola : cadre ou reflet ? » est composé de trois parties: « Paysages perçus », « Paysages interprétés » et « Paysages transfigurés », qui constituent, selon elle, les trois grades de la fabrique du paysage.

Pour définir les paysages, les dictionnaires que cite Anne Videau évoquent, entre autres, les notions de « pays » et de « point de vue ». Dans le dernier chapitre de cette partie, nous allons, dans un premier temps, montrer ce qui différencie le « pays » du « paysage » et expliquer comment le premier permet de définir le second. Nous nous intéresserons à l'artialisation dans la dernière partie de notre travail.

2.3.1. Pays et paysage.

Selon la première définition du dictionnaire Le Robert que nous venons de citer, le paysage est la représentation de « la partie d'un pays ». Augustin Berque, dans l'introduction de *Cinq propositions pour une théorie du paysage,* un ouvrage collectif dont il a dirigé la composition, approfondit cette définition en précisant ce qu'il entend par « pays » :

---

1 *Ibid.,* p. 32.

2 PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, *Paysages agrestes dans La Terre de Zola : cadre ou reflet,* in *Paysages Romantiques,* sous la direction de Gérard Peylet, Talence, Eidelôn n° 54, 2000.

> « (Le paysage) se rapporte à des objets concrets, lesquels existent réellement autour de nous. Ce n'est ni un rêve ni une hallucination ; car si ce qu'il représente ou évoque peut être imaginaire, il exige toujours un support objectif. L'étude paysagère est donc autre chose qu'une psychologie du regard.[1] »

Dans le cadre de notre recherche sur le paysage agricole, le « support objectif » des paysages littéraires sont les sites exploités par les agriculteurs : la plaine céréalière de la Beauce dans *La Terre* de Zola, la monoculture de la vigne dans *Le Chevrier,* le roman de Ferdinand Fabre, l'aménagement de la plaine de Montégnac dans *Le Curé de village* de Balzac…

Et si « l'étude paysagère » n'est pas une « psychologie du regard », la constitution du paysage nécessite néanmoins l'existence d'un « sujet » observant et ressentant le « pays », autrement dit d'un « œil qui regarde » selon la première définition du Robert citée par Anne Videau.

Les deux définitions du Robert concernent le paysage « en général », elles ne tiennent pas compte de deux des spécificités du paysage agricole :
- contrairement à ce qu'énonce le dictionnaire, le paysage agricole n'est pas une représentation de la nature, mais de la nature façonnée par l'agriculteur.
- dans les romans agricoles, le personnage qui observe le pays est, le plus souvent, celui-là même qui a participé à sa composition,

L'agriculteur, architecte et jardinier[2]

Dans *La Pensée-paysage,* un essai sur le thème du paysage sous plusieurs de ses expressions (littérature, peinture, photo, vidéo…), Michel Collot consacre un chapitre au parc du Sausset, un parc paysager de 200 hectares, créé en 1980 à Villepinte, dans la banlieue nord de Paris, par Claire et Michel Corajoud. Michel Collot compare le travail des paysagistes à celui des paysans :

> « Le paysagiste, avec d'autres moyens et d'autres finalités, prend le relais du paysan. Michel Corajoud trouve dans l'agriculture traditionnelle un modèle et une source d'inspiration ; il admire la science instinctive avec laquelle les paysans, à force

---

1 *Cinq propositions pour une théorie du paysage,* sous la direction d'Augustin BERQUE, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 5.

2 Ce titre est emprunté à Michel Collot, *Le paysagiste, architecte et jardinier de l'horizon,* in *La Pensée-paysage,* Paris, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 187.

> d'attention prêtée aux caractéristiques du sol, du relief, du climat, de l'exposition, ont su tirer parti du coin de terre qui leur est échu, et le mettre en valeur d'une manière à la fois efficace et esthétique. Ils ont imprimé sur la face de la terre l'empreinte du corps et de l'esprit humains. De cette transaction entre le travail de l'homme et les contraintes et ressources du milieu est né le paysage.[1] »

Cette comparaison, qui au premier abord peut paraître saugrenue (le parc paysager est un espace d'agrément, les paysagistes interviennent essentiellement en milieu urbain ; le terroir agricole a une fonction productiviste, les paysans exercent exclusivement en milieu rural), est en fait pertinente. Paysagistes et paysans ont en effet une caractéristique en commun : tous deux conçoivent et aménagent l'espace dont ils ont la charge. Michel Collot poursuit et développe son raisonnement :

> « Que le paysan ait ou non conscience de la beauté du paysage, n'en crée-t-il pas les conditions ? (…) Si le paysage est un art, il ne se limite pas à la sphère des représentations : il commence *in situ*, et à ras de terre, avec la culture du sol et des végétaux. Le paysagiste est à la fois artiste, ingénieur et paysan : un artisan inspiré, un créateur terre à terre. Homme d'atelier et de terrain, il assume tour à tour la conception du projet, sa réalisation et son suivi. Il réinvente à sa manière l'un des sens du mot *art*, qui ne dissocie pas la technique d'une visée esthétique. Il mobilise ainsi une pensée qui n'oublie jamais le concret, pour produire une œuvre à la fois sensible et intelligible, lisible et visible pour l'œil du corps et celui de l'esprit – une pensée-paysage.[2] »

Si le paysan est un artiste malgré lui, il « assume », tout comme le paysagiste, « la conception du projet, sa réalisation et son suivi. ». C'est lui qui décide, en fonction de la nature minérale et organique du sol, de son relief, du climat, de l'exposition des terres… des modes d'agriculture qu'il va entreprendre. Il laboure, il sème et il récolte… il plante des haies, il dresse des clôtures, il creuse des fossés pour garder son troupeau… il est capable également de s'adapter, comme nous l'avons montré dans la première partie, aux nouvelles méthodes d'exploitation des terres initiées à la fin du XVIIIème siècle par les agronomes. Et le paysan va même plus loin que le paysagiste dans le « suivi » du « projet ». Jour après jour, saison après saison, année après année, il modèle patiemment le pays.

Le paysan, personnage de roman.

L'une des spécificités du paysage agricole, même si l'intention artistique est absente, est que le paysan en est le maître d'œuvre. En cela, il se différencie

1 *Ibid.,* p. 191.
2 *Ibid.,* p. 192.

radicalement du paysage « naturel » qui se développe en dehors de toute action de l'homme.

Cette différence est fondamentale. Au moment où, au début du XIXème siècle et à l'initiative de Balzac, la roman agricole fait son apparition dans la littérature française, un nouveau personnage jusqu'alors ignoré par les écrivains voit le jour : le paysan.

Ce personnage dont nous venons de montrer qu'il était l'architecte du terroir, assume également dans le roman le statut « d'œil qui regarde ». Le paysage agricole est perçu et décrit par celui qui l'a conçu. C'est le cas de Buteau quand il observe les parcelles qu'il cultive de la fenêtre de sa cuisine ; celui aussi de Toussaint Lumineau quand il entreprend le labour des terres de la Cailleterie…

Cette remarque permet de distinguer, dans les romans, deux catégories d'observateurs du paysage agricole :

- le paysan qui porte un double regard sur les terres qu'il cultive : un regard scientifique, celui du technicien attentif à la réussite de son exploitation (« Ainsi, la Beauce, devant lui, déroula sa verdure, de novembre à juillet, depuis le moment où les pointes vertes se montrent, jusqu'à celui où les hautes tiges jaunissent.[1] ») ; mais également le regard de l'homme, très attaché à la propriété et à la fécondité de ses terres (« A aucune époque, quand il s'était loué chez les autres, il n'avait fouillé la terre d'un labour si profond : elle était à lui, il voulait la pénétrer, la féconder jusqu'au ventre.[2] »)
- au contraire, l'observateur étranger au monde agricole porte un regard distancié, sensible essentiellement à l'émotion esthétique et à l'expression des sentiments. Nous évoquerons ce statut dans la troisième partie de notre thèse.

2.3.2. Pays et point de vue objectif

Pour développer la notion de paysage, nombreux sont les chercheurs qui ont commencé par consulter les définitions données par les dictionnaires. Curieusement, ils

1 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 222.
2 *Ibid.,* p. 222.

n'adoptent pas la même démarche pour ce qui concerne le mot « point de vue » pour lequel le dictionnaire propose également deux définitions distinctes.

Selon le Petit Robert[1], « point de vue » a soit un sens concret, c'est un lieu géographique : « Endroit où l'on doit se placer pour voir un objet le mieux possible, endroit d'où l'on jouit d'une vue pittoresque » ; soit il a un sens abstrait : « Manière particulière dont une question peut être considérée, opinion particulière ».

Augustin Berque, dans le livre consacré aux théories du paysage, confirme implicitement cette double définition :

> « Le paysage ne se réduit pas aux données visuelles du monde qui nous entoure. Il est toujours spécifié de quelque manière par la subjectivité de l'observateur ; subjectivité qui est davantage qu'un simple point de vue optique. L'étude paysagère est donc autre chose qu'une morphologie de l'environnement.[2] »

Dans ce chapitre nous allons montrer, en l'appliquant à la spécificité du paysage agricole, les différences radicales entre ces deux définitions du « point de vue » : le « simple point de vue optique » et la « subjectivité de l'observateur », et l'importance qu'elles représentent pour l'écriture du paysage littéraire.

Le point de vue objectif.

Le point de vue objectif est donc le lieu duquel le sujet observe le « pays ». Comme le remarque Anne-Marie Perrin-Naffackh, certains sites sont privilégiés par les auteurs et reviennent fréquemment dans les romans :

> « La prise en charge de la perception par les personnages – moyen éprouvé d'intégration de la description au récit – se rencontre en divers points du roman, tout comme la mobilisation des observatoires traditionnellement privilégiés que sont le promontoire, l'embrasure d'une fenêtre, le chemin que l'on parcourt.[3] »

Ces observatoires, nous les retrouvons dans les livres de notre corpus :

---

1 *Le Petit Robert,* Paris, Le Robert, 1988, p. 1470.

2 *Cinq propositions pour une théorie du paysage,* sous la direction d'Augustin Berque, *op. cit.,* p. 5.

3 PERRIN-NAFFAKH Anne-Marie, *Paysages agrestes dans La Terre de Zola : cadre ou reflet, op. cit.,* p. 484.

- Le promontoire

Le promontoire est évidemment le point de vue privilégié pour observer le pays. Il permet un regard d'une grande étendue. C'est le cas dans *Le Chevrier* de Ferdinand Fabre. Eran et son amie Françon qui l'accompagne dans son voyage vers Cette, arrivés sur une hauteur du plateau du Larzac, s'assoient et regardent « le pays » :

> « Françon se sit sur une pierre, et, comme nous étions arrivés à la crête du Larzac, longuement elle considéra le pays. Je jetai un coup d'œil aussi, un coup d'œil tant seulement, car, encore que je fusse en grande excitation d'homme, je n'eusse pu regarder longtemps sans regret tous ces champs de mon enfance et de ma jeunesse.
> - Allons, dis-je, il faut cheminer.
> Un immense pays s'étendait au loin. Après les roches noires de granit, nos pieds foulèrent des terres cultivées ; et, sur le soir, comme nous touchions à l'extrémité du Larzac, se déploya à perte de vue devant nous le plateau inculte de l'Escandorgue.[1] »

Le lendemain, Eran, désormais seul, arrive au « village de Faugères (qui) est à l'entrée du pays bas, bâti sur le dernier mamelon de la haute montagne.[2] » Du haut de ce relief, il a la vue ouverte sur les grandes étendues de vigne qui recouvrent la plaine du Bas-Languedoc, jusqu'à la Méditerranée.

C'est également d'un promontoire que Véronique Graslin, quand elle arrive au village en provenance de Limoges, observe les travaux de fertilisation de la plaine de Montégnac :

> « Le prêtre et madame Graslin s'étaient retournés pour revenir sur leurs pas vers les plaines, et le curé put montrer et le village au bas de la colline, et le château dominant le paysage. Il était quatre heures et demie.[3] »

De la terrasse de son château, ils supervisent le chantier d'irrigation de la plaine :

> « Après le déjeuner, tous allèrent assister à l'ouverture des travaux, que vinrent voir aussi tous les vieux de Montégnac. De la rampe sur laquelle montait l'avenue du château, monsieur Grossetête et monsieur Bonnet, entre lesquels était Véronique, purent apercevoir la disposition des quatre premiers chemins que l'on ouvrit, et qui servirent de dépôt aux pierres ramassées.[4] »

Véronique Graslin, de la terrasse de son château, peut voir la totalité du chantier qu'elle entreprend ; de Faugères, Eran aperçoit les rives de la Méditerranée.

---

1 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p. 143.

2 *Ibid.,* p. 148.

3 BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village, op. cit.,* p. 180.

4 *Ibid.,* p. 271.

Le regard panoramique n'est pas l'exclusivité des promontoires, ces lieux situés en hauteur, comme ceux que nous venons de citer. La plaine de Beauce, par son absence de relief, présente effectivement un cas particulier. Non seulement elle permet au sujet qui observe une profondeur de champ, mais également un regard circulaire. L'incipit de *La Terre* de Zola, que nous avons précédemment cité, en donne l'exemple. Jean Macquard, sème le blé sur la parcelle « au lieu dit des Cornailles ». Il fait des aller et retour du nord au midi et du midi au nord. A chaque extrémité du champ, il lève la tête pour reprendre son souffle et observe la plaine : « dix lieux de cultures » vers Chartres ; « du côté de l'ouest, un petit bois bordait seul le ciel d'une bande rousse » ; « du petit village de Rognes, bâti sur la pente, quelques toitures seules étaient en vue, au pied de l'église » ; « la route de Cloyes, sillonnée ce samedi-là par les carrioles des paysans allant au marché »… Une suite de tableaux juxtaposés qui constituent la description du coin de Beauce qui sert de cadre au roman de Zola.

- L'embrasure d'une fenêtre.

Le pays vu d'une fenêtre, nous en avons donné un exemple dans le chapitre précédent. Celui de Buteau devant les terres récemment acquises grâce à la donation de ses parents :

> « Ainsi, la Beauce, devant lui, déroula sa verdure, de novembre à juillet, depuis le moment où les pointes vertes se montrent, jusqu'à celui où les hautes tiges jaunissent. Sans sortir de sa maison, il la désirait sous ses yeux, il avait débarricadé la fenêtre de la cuisine, celle de derrière qui donnait sur la plaine ; et il se plantait là, il voyait dix lieues de pays, la nappe immense, élargie, toute nue, sous la rondeur du ciel. Pas un arbre, rien que les poteaux télégraphiques de la route de Châteaudun à Orléans, filant droit, à perte de vue.[1] »

C'est l'ouverture de l'angle du champ de vision qui différencie ces deux points de vue (le promontoire et la fenêtre). Le champ visuel du sujet regardant à sa fenêtre est limité par le chambranle. Si sa propriété avait été d'une plus grande superficie, Buteau n'aurait pas pu en appréhender toute l'étendue. Et si, de sa fenêtre, il voit « à perte de vue », comme peut le faire Eran du village de Faugères, c'est uniquement parce que la Beauce est dénuée de tout relief. Cette particularité permet au sujet qui observe une importante profondeur de champ, qui serait impossible dans une région vallonnée ou une zone montagneuse.

---

[1] ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 222.

Zola, dans *La Faute de l'abbé Mouret* donne un autre exemple de fenêtre ouverte sur un paysage agricole :

> « Debout au milieu de la chambre, les deux fenêtres ouvertes, il resta grelottant, pris d'une peur qui lui faisait cacher la tête entre les mains. (…) Et la journée entière entrait par les deux fenêtres ouvertes. C'étaient, au loin, la chaleur des terres rouges, la passion des oliviers poussés dans les pierres, des vignes tordant leurs bras au bord des chemins ; c'étaient, plus près, les sueurs humaines que l'air apportait des Artaud, les senteurs fades du cimetière, les odeurs d'encens de l'église, perverties par des odeurs de filles aux chevelures grasses ; c'étaient encore des vapeurs de fumier, la buée de la basse-cour, les fermentations suffocantes des germes. Et toutes ces haleines affluaient à la fois, en une même bouffée d'asphyxie, si rude, s'enflant avec une telle violence, qu'lle l'étouffait.[1] »

Tourmenté par la tentation, l'abbé Mouret peine à trouver le sommeil et les effluves fétides de la campagne montent jusqu'à sa chambre.

- Le chemin que l'on parcourt

Le voyage est également un des moments privilégiés pour exprimer ses impressions comme le remarque Victor Hugo alors qu'il visite la Suisse :

> « Quand on voyage en plaine, l'intérêt du voyage est au bord de la route ; quand on parcourt un pays de montagnes, il est à l'horizon. Moi, - même avec cette admirable ligne du Jura sous les yeux, - je veux tout voir, et je regarde autant le bord du chemin que le bord du ciel. C'est que le bord de la route est admirable dans cette saison et dans ce pays. Les prés sont piqués de fleurs bleues, blanches, jaunes, violettes, comme au printemps ; de magnifiques ronces égratignent au passage la caisse de la voiture ; çà et là, des talus à pic imitent la forme des montagnes, et des filets d'eau comme le pouce parodient les torrents ; partout les araignées d'automne ont tendu leurs hamacs sur les mille pointes des buissons ; la rosée s'y roule en grosses perles.[2] »

Dès le début de son voyage, dans la Brie, à la sortie de Paris, il observe la plaine qu'il traverse en cabriolet :

> « Le moment est parfait pour voyager. Les campagnes sont pleines de travailleurs. On achève la moisson. On bâtit çà et là de grandes meules qui ressemblent, quand elles sont à moitié faites, à ces pyramides éventrées qu'on retrouve en Syrie. Les blés coupés sont rangés à terre sur le flanc des collines de façon à imiter le dos des zèbres.[3] »

Le voyage s'apparente à un long travelling dans un décor rural qui propose une suite de tableaux : une vallée, des collines cultivées, un hameau, une rivière…

---

1 ZOLA, Emile, *La Faute de l'abbé Mouret, op. cit.,* p. 147.

2 HUGO, Victor, *Voyages,* Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 339.

3 *Ibid.,* p. 12.

> « Tout à l'heure je voyais une charmante vallée. A droite et à gauche de beaux caprices de terrain ; de grandes collines coupées par les cultures et une multitude de carrés amusants à voir ; çà et là, des groupes de chaumières basses dont les toits semblaient toucher le sol ; au fond de la vallée, un cours d'eau marqué à l'œil par une longue ligne de verdure et traversé par un vieux petit pont de pierre rouillée et vermoulue où viennent où viennent se rattacher les deux bouts du grand chemin.[1] »

Nous pouvons également retrouver la description du pays vue d'un véhicule en mouvement dans les œuvres de fiction. C'est le cas dans *La Maison Tellier*, un conte de Maupassant. Madame Tellier, tenancière d'une maison close à Fécamp, décide d'emmener ses « filles » à la première communion de Constance, sa nièce âgée de douze ans. Au cours de leur voyage, elles traversent les régions agricoles de Haute-Normandie :

> « Des deux côtés de la route la campagne verte se déroulait. Les colzas en fleur mettaient de place en place une grande nappe jaune ondulante d'où s'élevait une saine et puissante odeur, une odeur pénétrante et douce, portée très loin par le vent. Dans les seigles déjà grands des bleuets montraient leurs petites têtes azurées que les femmes voulaient cueillir, mais Rivet refusa d'arrêter. Puis parfois, un champ tout entier semblait arrosé de sang tant les coquelicots l'avaient envahi. Et au milieu de ces plaines colorées ainsi par les fleurs de la terre, la carriole, qui paraissait porter elle-même un bouquet de fleurs aux teintes plus ardentes, passait au trop du cheval blanc, disparaissait derrière les grands arbres d'une ferme, pour reparaître au bout du feuillage et promener de nouveau à travers les récoltes jaunes et vertes, piquées de rouge et de bleu, cette éclatante charretée de femmes qui fuyait sous le soleil.[2] »

Cette description offre les mêmes caractéristiques que le récit de voyage de Victor Hugo. Les « filles » de « madame » Tellier, comme Victor Hugo, observent le pays « des deux côtés de la route », « à droite et à gauche ». Leur description procède en une suite de plans apposés.

Point de vue fixe, sujet mobile.

Les trois points de vue que nous venons de citer et d'illustrer ont une caractéristique commune, celle d'être des lieux fixes. Dans *L'Horizon fabuleux,* Michel Collot, qui cite Abraham Moles, énumère les trois paramètres qui définissent le point de vue paysager :

---

1 *Ibid.,* p. 12.

2 MAUPASSANT, Guy de, *La Maison Tellier,* in *La maison Tellier, Une partie de campagne,* Paris, Garnier-Flammarion, 1980, p. 53.

> « La configuration des lieux, la forme des objets, les lignes du relief varient selon la position du spectateur, en fonction de ce point « Moi-Ici-Maintenant » dont parle Abraham Moles. La ligne d'horizon est la marque exemplaire de cette alliance entre le paysage et le sujet qui regarde. Que celui-ci vienne à bouger, et c'est la limite même du paysage qui se déplace : « aussi loin que nous puissions avancer, l'horizon avance avec nous.[1] »

Parmi ces trois paramètres, « moi », « ici » et « maintenant », seul le point de vue (le « ici ») est fixe. Et ce lieu fixe peut prendre plusieurs formes. Contrairement à ce que le mot pourrait laisser penser, le point de vue objectif n'est pas nécessairement un point. Il peut également être une ligne ou un plan comme l'ont montré les exemples que nous avons cités :

- la fenêtre de laquelle Buteau observe ses parcelles cultivées, le rocher sur lequel s'assoient Françon et Eran quand ils atteignent la crête du Larzac, sont des points,
- la route qu'emprunte Victor Hugo lors de son voyage en Suisse, celle que parcourent les « filles » de Madame Tellier en Haute-Normandie, sont des lignes,
- la terrasse du château de Véronique Graslin, la parcelle que Jean Macquard ensemence sont des plans.

Ce qui différencie tous ces points de vue fixes, c'est l'autonomie qu'ils laissent au sujet qui regarde.

Michel Collot déclare : « le cercle de l'horizon est défini par (le) rayon d'action en même temps que par (le) rayon visuel.[2] » Dans le cas du point, le sujet a un « rayon d'action » nul et seul le « rayon visuel » lui permet d'appréhender le pays. Eran, de la crête du Larzac où il s'assied avec Françon, voit « à perte de vue (…) le plateau inculte de l'Escandorgue », et quand il se retourne, il aperçoit les rives de la Méditerranée. Pour Buteau, le « rayon visuel » est limité par le cadre de la fenêtre, mais de sa cuisine il perçoit également la plaine de Beauce « à perte de vue ».

Si le point impose au sujet la fixité, la ligne et le plan lui permettent la mobilité. Victor Hugo lors de son voyage en Suisse ou les personnages de Maupassant dans leur périple entre Fécamp et Virville, profitent des propriétés simultanées du « rayon d'action » et du « rayon visuel » pour observer le pays qu'ils parcourent. Ils tournent la tête « à droite et à gauche », des « deux côtés de la route », pour saisir le pays qui défile

---

1 COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux, op. cit.,* p.12.

2 *Ibid.,* p. 12.

à leurs yeux. Egalement Jean Macquard, quand il sème le blé aux Cornailles, fait des va-et-vient du « nord au midi » et retour ce qui lui permet une vision d'ensemble sur la plaine de Rognes.

Le point de vue objectif est donc un lieu fixe et si le sujet se déplace dans cet espace, il évolue également dans le temps. Le « maintenant » que définit Abraham Moles n'est pas nécessairement un instant, il peut être également une durée. La description faite par Buteau de la fenêtre de sa cuisine en est l'illustration : « La Beauce, devant lui, déroula sa verdure, de novembre à juillet, depuis le moment où les pointes vertes se montrent, jusqu'à celui où les hautes tiges jaunissent. » D'un seul regard, dans une description d'à peine une page, Buteau assiste au cycle végétatif d'une saison de culture des céréales.

2.3.3. Pays et point de vue subjectif.

Tous les arguments que nous venons de développer et concernant le point de vue objectif, s'appliquent à l'environnement rural en général, et non à l'environnement agricole en particulier. Il n'en est pas de même du point de vue subjectif qui permet de distinguer deux catégories de sujets et donc de différencier le paysage rural du paysage agricole.

Acteur et spectateur.

Les romans de notre corpus ont tous en commun d'aborder le thème de l'agriculture et les personnages principaux sont des acteurs, directs ou indirects, de la valorisation et de l'exploitation des terroirs. En cela ils se distinguent du roman « en général » où les personnages ne sont que de simples spectateurs.

L'analyse comparative de deux descriptions du même auteur, Emile Zola, va nous permettre de montrer en quoi le regard du sujet peut varier en fonction de sa qualité.

La première description est extraite de *La Faute de l'abbé Mouret.* L'abbé Mouret, le curé des Artaud, observe, du perron de l'église, « le pays » qui s'offre à son regard :

> « Le pays s'étendait à deux lieues, fermé par un mur de collines jaunes, que des bois de pins tachaient de noir ; pays terrible de landes séchées, aux arêtes rocheuses déchirant le sol. Les quelques coins de terre labourable étalaient des mares saignantes, des champs rouges, où s'alignaient des files d'amandiers maigres, des têtes grises d'olivier, des traînées de vignes, rayant la campagne de leurs souches brunes. On aurait dit qu'un immense incendie avait passé par là, semant sur les hauteurs les cendres des forêts, brûlant les prairies, laissant son éclat et sa chaleur de fournaise dans les creux. A peine, de loin en loin, le vert pâle d'un carré de blé mettait-il une note tendre. L'horizon restait farouche, sans un filet d'eau, mourant de soif, s'envolant par grandes poussières aux moindres haleines. Et, tout au bout, par un coin écroulé des collines de l'horizon, on apercevait un lointain de verdures humides, une échappée de la vallée voisine, que fécondait la Viorne, une rivière descendue des gorges de la Seille.[1] »

La seconde description, nous l'avons déjà partiellement citée, est celle faite (dans *La Terre*) par Buteau de la fenêtre de sa cuisine :

> « Dans les grands carrés de terre brune, au ras du sol, il n'y eu qu'une ombre verdâtre, à peine sensible. Puis, ce vert tendre s'accentua, des pans de velours vert, d'un ton presque uniforme. Puis les brins montèrent et s'épaissirent, chaque plante prit sa nuance, il distingua de loin le vert jaune du blé, le vert bleu de l'avoine, le vert gris du seigle, de pièces à l'infini, étalées dans tous les sens, parmi les plaques rouges des trèfles incarnat. C'était l'époque où la Beauce est belle de sa jeunesse, ainsi vêtue de printemps, unie et fraîche à l'œil, en sa monotonie. Les tiges grandirent encore, et ce fut la mer, la mer des céréales, roulante, profonde, sans bornes.[2] »

Ces deux descriptions procèdent de la même technique de composition : un mosaïque de carrés de couleur, chacun correspondant à une parcelle cultivée différente. Et étonnamment, alors que ces deux citations concernent deux régions dont les caractéristiques climatiques sont fortement contrastées, le climat méditerranéen et les terres arides pour la Provence de l'abbé Mouret, le climat océanique et les terres fertiles pour la Beauce de Buteau, les palettes de couleurs utilisées sont très proches. Le rouge, le jaune, le vert, le gris et le brun sont les couleurs dominantes dans chacune de ces deux descriptions.

Pourtant, au-delà des points communs, ces deux textes présentent une différence fondamentale. L'abbé Mouret ne s'intéresse qu'à l'aspect esthétique du « pays » qui fait face au porche de l'église des Artaud. Et si le plaisir esthétique n'est pas absent de la partie de terroir que Buteau perçoit de sa fenêtre, c'est bien l'évolution du cycle

---

1 ZOLA, Emile, *La Faute de l'abbé Mouret,* Paris, Gallimard, Folio, 1991, p.48.

2 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 222 – 223.

végétatif des champs de céréales qui capte son attention et sert de fil narratif au court extrait que nous avons cité. Les « grands carrés de terre brune » se teintent d'abord d'une « ombre verdâtre » quand les graines germent, puis « les brins » montent et s'épaississent et enfin « les tiges » grandissent encore jusqu'à former une « mer de céréales, roulante, profonde, sans bornes ».

La qualité de « l'œil qui regarde » explique les différences que l'on observe entre ces deux descriptions : un curé de village ne reconnaît pas une colline provençale comme étant un paysage agricole. Ce que sans doute aurait fait Buteau s'il s'était retrouvé face au même site.

Maître d'œuvre, maître d'ouvrage.

Parmi les acteurs de l'aménagement du territoire agricole, si nous nous référons aux romans de notre corpus, nous pouvons distinguer deux catégories :

- les paysans qui sont les maîtres d'œuvre des terres qu'ils cultivent. Si Buteau porte un regard de technicien, c'est qu'il est l'architecte de la partie de Beauce qu'il perçoit de sa fenêtre. Il a labouré puis ensemencé la terre qu'il observe aujourd'hui avec fierté et « jouissance ».
- les maîtres d'ouvrage qui conçoivent un projet d'aménagement d'un terroir, mais ne sont jamais des acteurs de leur réalisation.

  C'est le cas de Véronique Graslin qui a commandé à Gérard d'entreprendre les travaux nécessaires à l'irrigation de la plaine de Montégnac. Dans un premier temps, elle détaille avec précision, de son promontoire, les travaux de terrassement en cours :

> « Cinq terrassiers rejetaient les bonnes terres au bord des champs, en déblayant un espace de dix-huit pieds, la largeur de chaque chemin. De chaque côté, quatre hommes, occupés à creuser le fossé, en mettaient aussi la bonne terre sur le champ en forme de berge. Derrière eux, à mesure que la berge avançait, deux hommes y pratiquaient des trous et y plantaient des arbres. Dans chaque pièce, trente indigents valides, vingt femmes et quarante filles ou enfants, en tout quatre-vingt-dix personnes, ramassaient les pierres que des ouvriers métraient le long des berges afin de constater la quantité produite par chaque groupe.[1] »

[1] BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village, op. cit.,* p. 271.

Puis, quelques années plus tard, alors que la plaine de Montégnac atteint son plein rendement productif, elle décrit une scène de fenaison :

> « Les hommes, les femmes, les enfants achevaient les plus jolis travaux de la campagne, ceux de la fenaison. L'air du soir, animé par la subite fraîcheur des orages, apportait les nourrissantes senteurs des herbes coupées et des bottes de foin faites. Les moindres accidents de ce beau panorama se voyaient parfaitement : et ceux qui, craignant l'orage, achevaient en toute hâte des meules autour desquelles les faneuses accouraient avec des fourches chargées, et ceux qui remplissaient les charrettes au milieu des botteleurs, et ceux qui, dans le lointain, fauchaient encore, et celles qui retournaient les longues lignes d'herbes abattues comme des hachures sur les prés pour les faner, et celles qui se pressaient de les mettre en maquets.[1] »

Ce tableau énumère les différentes étapes de la récolte du foin. Véronique Graslin, bien qu'elle n'ait aucune compétence en techniques agricoles, se montre attentive au déroulement des travaux. Les différentes étapes de la fenaison sont citées avec précision, notamment les fonctions des personnes effectuant chacune de ces tâches : les faucheurs, les faneuses, les botteleurs… comme l'aurait sans doute fait Buteau dans la même situation. Elle est concernée bien plus que ne le serait un simple spectateur.

Paysages agraires, paysages agrestes.

De ce partage en deux catégories de personnages, nous pouvons déduire deux catégories de paysages. Dans l'article qu'elle consacre à *La Terre* de Zola, Anne-Marie Perrin-Naffakh différencie paysages agraires et paysages agrestes. Par paysages agraires elle entend :

> « Ces paysages modulés suivant les labeurs saisonniers ou les phénomènes atmosphériques (qui) illustrent deux repères majeurs de l'existence paysanne, le temps de faire et le temps qu'il fait. »

Pour l'adjectif « agreste », nous nous référons au dictionnaire Le Robert qui le définit par deux adjectifs : « champêtre, rustique[2] »

Parmi les extraits que nous avons cités, il est clair que les descriptions faites par Buteau, Véronique Graslin et Eran, montrent que le point de vue de l'agriculteur, le point de vue subjectif, est celui d'un professionnel attentif à l'exercice de sa profession.

---

1 *Ibid.,* p. 291 – 292.

2 Le Petit Robert, *op. cit.,* p. 39.

Il s'intéresse à ce qui fait le cœur de son métier : l'aménagement des terres cultivables, le développement végétal, le travail des hommes, les techniques de récolte et les rendements productifs… Nous pouvons donc classer ces descriptions parmi les paysages agraires.

A l'encontre, la description, par l'abbé Mouret, du « pays » qui fait face à l'église des Arnaud ne mentionne la présence d'aucun agriculteur et ne comporte aucune référence aux pratiques culturales. Nous pouvons donc le ranger au registre des paysages agrestes. C'est également le cas de la description de la campagne de Haute-Normandie par les « filles » de Madame Tellier que nous avons citée précédemment dans ce chapitre.

Selon que l' « œil qui regarde » la « partie d'un pays » est celui d'un agriculteur ou celui d'un autre personnage, la transposition littéraire qui en est faite sera rangée au registre des paysages agraires ou à celui des paysages agrestes.

Progressistes, réalistes et conservateurs.

Le XIXème siècle est, en France, un siècle de grande mutation. Une révolution institutionnelle et politique (abolition de l'Ancien Régime, accession à la propriété pour tous les citoyens…) et une révolution agricole (machinisme agricole, engrais chimiques, assolements…), toutes deux initiées à la fin du XVIIIème siècle, surviennent concomitamment et bousculent l'économie du monde rural. Un changement d'une telle importance ne peut pas se faire sans résistances. Certains agriculteurs sont favorables au maintien des méthodes ancestrales, d'autres aux moyens modernes d'exploitation des terres.

Les romans de notre corpus rendent compte de cette querelle des anciens contre les modernes :

- Balzac représente la tendance progressiste : *Le Médecin de campagne, Le Curé de village* et *Le Lys dans la vallée* proposent la représentation de la mise en œuvre des méthodes agronomiques modernes. L'irrigation de la plaine de Montégnac en est l'illustration.

- *La Terre* de Zola est un roman réaliste[1]. Un siècle après le début de la révolution agricole, il dresse le tableau de l'évolution des méthodes culturales dans la plaine de la Beauce.

- Nous n'avons pas cité, dans ce chapitre, d'exemples pour illustrer la tendance conservatrice. Les bœufs, employés pour réaliser les travaux agricoles, sont, dans la littérature française du XIXème siècle, le symbole d'une pratique ancestrale. Dès 1836, au tout début de la période rustique, Lamartine décrit, dans *Jocelyn*, un chantier de labour :

> « Déjà, tout près de moi, j'entendais par moments
> Monter des pas, des voix et des mugissements :
> C'était le paysan de la haute chaumine
> Qui venait labourer son morceau de colline,
> Avec son soc plaintif traîné par ses bœufs blancs,
> Et son mulet portant sa femme et ses enfants ;
> Et je pus, en lisant ma Bible ou la nature,
> Voir tout le jour la scène et l'écrire à la mesure.
> Sous mon crayon distrait le feuillet devint noir.
> O nature, on t'adore encor dans ton miroir ![2] »

Parmi les livres de notre corpus principal, cette sensibilité archaïque est représentée dans les romans champêtres de George Sand. Dans le second chapitre de *La Mare au diable* :

> « A l'autre extrémité de la plaine labourable, un jeune homme de bonne mine conduisait un attelage magnifique : quatre paires de jeunes animaux à robe sombre mêlée de noir fauve à reflets de feu, avec ces têtes courtes et frisées qui sentent encore le taureau sauvage, ces gros yeux farouches, ces mouvements brusques, ce travail nerveux et saccadé qui s'irrite encore du joug et de l'aiguillon et n'obéit qu'en frémissant de colère à la domination nouvellement imposée. C'est ce qu'on appelle des bœufs fraichement liés. L'homme qui les gouvernait avait à défricher un coin naguère abandonné au pâturage et rempli de souches séculaires, travail d'athlète auquel suffisait à peine son énergie, sa jeunesse et ses huit animaux quasi domptés.[3] »

Landry Barbeau, dans *La Petite Fadette* de George Sand, pratique également, pour le compte du père Caillaud, un important exploitant du village, le « labourage »

---

1 Deux essais détaillent les repérages et la documentation effectués par Zola :
- LE BLOND, Maurice, *La Publication de La Terre,* Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1937.
- ROBERT, GUY, *La Terre d'Emile Zola,* Paris, Les Belles Lettres, 1952.

2 LAMARTINE, Alphonse de, *Jocelyn*, Paris, Garnier, 1960, p. 205.

3 SAND, George, *La Mare au diable, op. cit.,* p. 42 – 43.

avec les « grands bœufs » (…) qui étaient les mieux tenus, les mieux nourris et les plus forts de race de tout le pays[1] ».

Cette scène de labour traditionnel, nous la retrouvons dans le roman de René Bazin, *La Terre qui meurt.* Toussaint Lumineau, le régisseur de la Fromentière, regrette le temps où le Marquis gérait le domaine et déplore le départ de ses enfants pour la ville. Il continue de cultiver les terres selon les méthodes ancestrales :

> « Un coup de fouet fit plier les reins à la jument de flèche ; les quatre bœufs baissèrent les cornes et tendirent les jarrets ; le soc, avec un bruit de faux qu'on aiguise, s'enfonça ; la terre s'ouvrit, brune, formant un haut remblai qui se brisait en montant et croulait sur lui-même, comme les eaux divisées par l'étrave d'un navire. Les bonnes bêtes allaient droit et sagement. Sous leur peau plissée d'un frémissement régulier, les muscles se mouvaient sans plus de travail apparent que si elles eussent tiré une charrette vide sur une route unie. Les herbes se couchaient, déracinées : trèfles, folles avoines, plantains, phléoles, pimprenelles, lotiers à fleurs jaunes déjà mêlées de gousses brunes, fougères qui s'appuyaient sur leurs palmes pliées, comme de jeunes chênes abattus. Une vapeur sortait du sol frais surpris par la chaleur du jour. En avant, sous le pied des animaux, une poussière s'élevait. L'attelage s'avançait dans une auréole rousse que traversaient les mouches. Et Mathurin, à l'ombre du cormier, regardait descendre avec envie le père, le frère, la jument grise, et les quatre bœufs de chez lui dont la croupe diminuait sur la pente.[2] »

La situation d'Eran est un peu différente. Il est effectivement agriculteur dans une région, le Larzac où l'agriculture se pratique toujours de manière traditionnelle, également à l'aide de bœufs :

> « Des beuglements. Je reconnus les bœufs de Cancalon. En effet, au détour du chemin, là-haut, en la fente d'un rocher plus gros à lui seul que vingt maisons ensemble, parurent ces bêtes magnifiques. (…) Ah ! c'est que les bœufs du Mas-Bernat valaient bien la peine d'être regardés ! Non, jamais, au Larzac, peut-être aux monts Garrigues, ne s'était vu couple plus fringant et plus beau.[3] »

Et c'est en tant que travailleur saisonnier qu'il participe aux vendanges à Faugères, dans une région aux pratiques culturales progressistes. Il décrit sa première journée de travail :

> « Enfin les mulets s'arrêtèrent, et apparut la vigne que nous devions vendanger. Elle était immense. Chacun de nous, tenant un lourd panier d'osier d'une main, de l'autre une serpette, franchit la haie et attaque la besogne. Quelle joie ! tout le monde chantait, et moi avec tout le monde. Vrai est que jamais je n'avais rien vu de plus beau. Il y avait des raisins qu'une seule main ne suffisait pas à ramasser. Ils étaient là tout brillants de rosée, couchés, comme endormis sous les feuilles épaisses. Je les regardais longuement

---

1 SAND, George, *La Petite Fadette, op. cit.,* p. 56.

2 BAZIN, René, *La Terre qui meurt, op. cit.,* p. 94 – 95.

3 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p. 134.

> avant de les détacher du sarment, et cette Françon n'eût été près de moi, que volontiers je fusse tombé à genoux pour remercier le ciel de ses dons.[1] »

Eran, avec son regard novice, est surtout émerveillé par la richesse des récoltes : « Quand on a vécu au Larzac, trimant à nos terres maigres, on a besoin de voir cette fécondité du ciel pour y croire.[2] »

Ces prises de positions politiques, qui relèvent de la subjectivité des agriculteurs, produisent des paysages fortement contrastés. Les champs du nord de l'Europe que visite Stendhal et labourés par une batterie de quarante charrues n'ont que peu de points de ressemblance avec la parcelle de Toussaint Lumineau dont la terre est retournée par un soc tiré par quatre bœufs.

2.3.4. Pays et perception sensorielle

En introduction de ce chapitre, nous avons énoncé les deux définitions du mot « paysage » proposées par le dictionnaire Le Petit Robert. Toutes deux se réfèrent au sens de la vue comme le remarque Anne Videau[3]. La première est « la partie d'un pays (qui se) présente à l'œil qui le regarde ». La seconde en est « la transposition artistique, au sens strict picturale » de ce pays perçu. Ces deux définitions ne sont pas nouvelles. Elles trouvent leur origine, à quelques nuances près, dans toutes les langues européennes majeures, dès le XVème siècle.

Nous avons également relevé que la plupart des critiques qui abordent la question du paysage, débutent leur analyse sous l'angle historique et étymologique du mot.

Cette approche restrictive explique peut-être que la recherche sur le concept de paysage est le plus souvent réduite à la simple perception visuelle.
Michel Collot, dans son essai *La Pensée-paysage,* donne cette définition :

---

1 *Ibid.,* p. 150.
2 *Ibid.,* p. 148.
3 VIDEAU, Anne, « Fonctions et représentations du paysage dans la littérature latine », *op. cit.,* p. 32.

> « (Le paysage) est, par définition, un espace perçu, lié à un point de vue : c'est une étendue de pays qui s'offre au regard d'un observateur. (…) En fait, la notion de paysage fait intervenir au moins trois composantes, unies dans une relation complexe : un site, un regard, une image.[1] »

Alain Guyot débute son article par cette phrase :

> « Examiner la notion de paysage en littérature amène très évidemment à s'interroger sur le rapport qui peut exister entre langage et perception visuelle, ainsi que sur les questions de transposition sémiotique et esthétique qui lui sont intrinsèquement liées.[2] »

Charles Avocat nuance quand il écrit que le paysage est « ce que l'on voit (accessoirement ce que l'on entend ou sent) et nous l'appréhendons essentiellement par le regard[3] ». Et nous pourrions multiplier les citations du même ordre

Pourtant cet « accessoire » que cite Charles Avocat, c'est à dire les autres données sensorielles, peut prendre beaucoup d'importance dans les descriptions paysagères. C'est le cas dans cet extrait de *La Faute de l'abbé Mouret* :

> « Serge s'était arrêté à une trouée jaune qu'une large allée faisait devant lui, au milieu d'une masse épaisse de feuillage ; tout au bout, au levant, des prairies trempées d'or semblaient le champ de lumière où descendait le soleil ; et il attendait que le matin prît cette allée pour couler jusqu'à lui. Il le sentait venir dans un souffle tiède, très faible d'abord, à peine effleurant sa peau, puis s'enflant peu à peu, si vif qu'il en tressaillait tout entier. Il le goûtait venir, d'une saveur de plus en plus nette, lui apportant l'amertume saine du grand air, mettant à ses lèvres le régal des aromates sucrés, des fruits acides, des bois laiteux. Il le respirait venir avec les parfums qu'il cueillait dans sa course, l'odeur de la terre, l'odeur des bois ombreux, l'odeur des plantes chaudes, l'odeur des bêtes vivantes, tout un bouquet d'odeurs, dont la violence allait jusqu'au vertige. Il l'entendait venir, du vol léger d'un oiseau, rasant l'herbe, tirant du silence le jardin entier, donnant des voix à ce qu'il touchait, lui faisant sonner aux oreilles la musique des choses et des êtres. Il le voyait venir, du fond de l'allée, des prairies trempées d'or, l'air rose, si gai, qu'il éclairait son chemin d'un sourire, au loin gros comme une tache de jour, devenu en quelques bonds la splendeur même du soleil. Et le matin vint battre le mûrier contre lequel Serge s'adossait. Serge naquit dans l'enfance du matin.[4] »

De manière peut-être un peu méthodique, Emile Zola énumère, sans les citer, les cinq sens et décrit les impressions que Serge, son personnage, perçoit :

- le toucher : « il le sentait venir dans un souffle tiède, très faible d'abord, à peine effleurant sa peau, puis s'enflant peu à peu, si vif qu'il en tressaillait tout entier. »

---

1 COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage,* Paris, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 17.

2 GUYOT, Alain, « Le Paysage au miroir des genres », *op. cit.,* p. 57.

3 AVOCAT, Charles, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages » in *Lire le paysage, lire les paysages, …..*

4 ZOLA, Emile, *La Faute de l'abbé Mouret, op. cit.* p. 176.

- le goût : « Il le goûtait venir, d'une saveur de plus en plus nette, lui apportant l'amertume saine du grand air, mettant à ses lèvres le régal des aromates sucrés, des fruits acides, des bois laiteux. »
- l'odorat : « Il le respirait venir avec les parfums qu'il cueillait dans sa course, l'odeur de la terre, l'odeur des bois ombreux, l'odeur des plantes chaudes, l'odeur des bêtes vivantes, tout un bouquet d'odeurs, dont la violence allait jusqu'au vertige. »
- l'ouïe : « Il l'entendait venir, du vol léger d'un oiseau, rasant l'herbe, tirant du silence le jardin entier, donnant des voix à ce qu'il touchait, lui faisant sonner aux oreilles la musique des choses et des êtres. »
- la vue : « Il le voyait venir, du fond de l'allée, des prairies trempées d'or, l'air rose, si gai, qu'il éclairait son chemin d'un sourire, au loin gros comme une tache de jour, devenu en quelques bonds la splendeur même du soleil. »

Cet extrait contredit Charles Avocat qui considère « accessoirement » les sens autres que la vue. Si une description peut uniquement faire appel aux sensations visuelles, nous pouvons également imaginer un paysage littéraire uniquement composé d'impressions auditives, olfactives, tactiles…

Le plus souvent évidemment, les impressions sont mêlées. C'est le cas dans cette description de Balzac :

> « La matinée était une matinée de septembre. Le bleu foncé du ciel éclatait par places au milieu des nuages pommelés qui semblaient le fond, et l'éther ne paraissait que l'accident ; il y avait de longues lignes d'outre-mer à l'horizon, mais par couches qui alternaient avec d'autres nuages à grains de sable ; ces tons changeaient et verdissaient au-dessus des forêts. La terre, sous cette couverture, était tiède comme une femme à son lever, elle exhalait des odeurs suaves et chaudes, mais sauvages ; l'odeur des cultures était mêlée à l'odeur des forêts. L'*Angelus* sonnait à Blangy, et les sons de la cloche, se mêlant au bizarre concert des bois, donnaient de l'harmonie au silence.[1] »

La première partie de cette citation, qui est consacrée à la description du ciel, est purement visuelle : des couleurs (bleu foncé, outre-mer…) et des formes (nuages pommelés, longues lignes, nuages à grains de sable…). Mais quand « l'œil qui regarde » descend vers le sol les sensations diffèrent. Ce sont désormais le toucher (la terre était tiède), l'odorat (elle exhalait des odeurs suaves et tièdes, l'odeur des cultures

[1] BALZAC, Honoré de, *Les Paysans, op. cit.,* p. 403.

était mêlée à l'odeur des forêts) et l'ouïe (les sons de la cloche, l'harmonie du silence) qui constituent la trame de la description.

Il est remarquable que le premier mot de la seconde partie de la description soit « la terre ». La terre minérale et organique est la matière première de l'agriculteur. C'est le substrat qu'il travaille (qu'il laboure, qu'il herse, qu'il sème…) et sur lequel il pratique sa récolte. Il est donc intéressant de comprendre pourquoi la description du paysage agricole sollicite l'ensemble des sens plus que ne le fait le paysage « en général ».

Dans un chapitre précédent, nous avons défini deux types de personnages dans les romans agricoles : les spectateurs et les acteurs. Nous allons montrer comment la place que chacun occupe dans le roman justifie le recours à des émotions sensorielles différentes.

L'« œil qui regarde » est extérieur au paysage.

Le spectateur est sur les gradins. Il assiste au spectacle à distance. Comme le fait remarquer Anne-Marie Perrin-Naffackh, il préfère s'installer sur un site favorable qui lui permet un point de vue privilégié : le promontoire, la fenêtre ou le chemin.

C'est le cas de l'abbé Mouret qui observe, du parvis de son église, le paysage des Artaud. Sa description fait appel presque uniquement à des sensations visuelles : des touches de couleur (que nous avons citées) et des formes. Felix de Vandenesse fait une description similaire, faite uniquement d'observations visuelles, quand il arrive pour la première fois à Clochegourde, la propriété du comte de Mortsauf :

> « A droite et à gauche, les clos de vignes, les vergers et quelques pièces de terres labourables plantées de noyers, descendent rapidement, enveloppent la maison de leurs massifs, et atteignent les bords de l'Indre, que garnissent en cet endroit des touffes d'arbres dont les verts ont été nuancés par la nature elle-même.[1] »

De tous les sens, la vue est celui qui a la plus longue portée. Le goût et le toucher nécessitent la proximité immédiate. L'ouïe et l'odorat ne peuvent avoir une longue portée qu'en cas d'épisodes de grande amplitude ou si les conditions atmosphériques, comme un vent favorable, le permettent. Il est donc naturel que pour

[1] BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée, op. cit.,* p. 47.

« l'œil qui regarde » à distance, le paysage soit essentiellement composé de données visuelles.

Denise Brahimi, dans une communication au colloque de Cerisy, qualifie ces paysages de contemplatifs. Ils se caractérisent par l'« implication de l'écrivain dans sa description » et « le rapport personnel qui est postulé entre le descripteur et l'objet décrit.[1] » Mais pour le spectateur, l'« implication » n'est pas physique, charnelle. Le paysage a pour lui une dimension métaphysique, il est « l'évocation d'une expérience existentielle[2] »

Le paysan est inclus dans le paysage.

Au contraire, l'acteur est sur la scène, au cœur de l'action qui se déroule. Les descriptions qui en découlent ne sont plus métaphysiques, comme c'est le cas pour un observateur éloigné, mais concrètes. Denise Brahimi les qualifie de « sinon techniques, du moins matérielles[3] ». Cette seconde catégorie de paysages correspond parfaitement au paysage agricole. L'agriculteur est représenté au travail sur le site décrit. Il est donc inclus dans le paysage. Cette position de proximité lui permet, pour la perception du paysage, d'utiliser tous les sens dont on a vu qu'ils devenaient progressivement inopérants plus la distance avec le site concerné était importante.

La saison d'une exploitation agricole est rythmé par les grands travaux : le labour, les semailles, la fenaison, la moisson, les vendanges… Epandre le fumier, retourner la terre, faucher les blés mûrs… toutes ces activités sont riches en émissions sensorielles.

Le cycle cultural commence en automne par l'épandage du fumier que les agriculteurs sortent des étables avant l'hiver :

---

1 *Le Paysage et ses grilles,* Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (1992), organisé par Françoise Chenet et Jean-Claude Wieber, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 103.
2 *Ibid.,* p. 106.
3 *Ibid.,* p. 101.

> « Avant les labours d'hiver, la Beauce, à perte de vue, se couvrait de fumier, sous les ciels pâlis de septembre. Du matin au soir, un charriage lent s'en allait par les chemins de campagne, des charrettes débordantes de vieille paille consommée, qui fumaient, d'une grosse vapeur, comme si elles eussent porté de la chaleur à la terre. Partout, les pièces se bossuaient de petits tas, la mer houleuse et montante des litières d'étable et d'écurie ; tandis que, dans certains champs, on venait d'étendre les tas, dont le flot répandu, ombrait au loin le sol d'une salissure noirâtre. C'était la poussée du printemps futur qui coulait avec cette fermentation des purins ; la matière décomposée retournait à la matrice commune, la mort allait refaire de la vie ; et d'un bout à l'autre de la plaine immense, une odeur montait, l'odeur puissante de ces fientes, nourrices du pain des hommes.[1] »

Cette étape précède le labour qui consiste à retourner la terre et donc à enfouir le fumier qui viendra enrichir le sol pour les récoltes futures :

> « Les labours d'hiver tiraient à leur fin, et par cette après-midi de février, sombre et froide, Jean, avec sa charrue, venait d'arriver à sa grande pièce des Cornailles, où il lui restait à faire deux bonnes heures de besogne. (…) Des pluies battantes, après de grands soleils, avaient durci l'argile du sol, si profondément, que le soc et le coutre détachaient avec peine la bande qu'ils tranchaient, dans ce labour à plein fer. On entendait la motte épaisse grincer contre le versoir qui la retournait, enfouissant au fond le fumier, dont une couche étalée couvrait le champ.[2] »

Ce cycle de travaux d'automne et d'hiver (fumure, labour) se termine par les semailles dont nous avons précédemment cité un long extrait. Puis viennent le printemps et l'été et un nouveau cycle commence, celui des récoltes, et d'abord le fauchage de l'herbe des prairies :

> « Depuis la veille, Jean conduisait la faucheuse mécanique, dans les quelques arpents de pré qui dépendaient de la Borderie, au bord de l'Aigre. De l'aube à la nuit, on avait entendu le claquement régulier des lames ; et, ce matin-là, il finissait, les derniers andains tombaient, s'alignaient derrière les roues, en une couche de tiges fines, d'un vert tendre. (…) Françoise, en robe de toile grise, avait noué sur sa tête un mouchoir bleu, dont un côté battait sa nuque, tandis que deux coins flottaient librement sur ses joues, lui protégeant le visage de l'éclat du soleil. Et, d'un balancement de sa fourche, elle prenait l'herbe, la jetait dans le vent, qui en emportait comme une poussière blonde. Les brins volaient, une odeur s'en dégageait, pénétrante et forte, l'odeur des herbes coupées, des fleurs fanées. Elle avait très chaud, en s'avançant au milieu de cet envolement continu, qui l'égayait.[3] »

Et ensuite le temps de la fenaison :

> « Les hommes, les femmes, les enfants achevaient les plus jolis travaux de la campagne, ceux de la fenaison. L'air du soir animé par la subite fraîcheur des orages, apportait les nourrissantes senteurs des herbes coupées et des bottes de foin faites. Les moindres accidents de ce beau panorama se voyaient parfaitement : et ceux qui craignant l'orage, achevaient en toute hâte des meules autour desquelles les faneuses accouraient avec des

---

1 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 431.

2 *Ibid.,* p. 463.

3 *Ibid.,* p. 155 – 156.

> fourches chargées, et ceux qui remplissaient les charrettes au milieu des botteleurs, et ceux qui, dans le lointain, fauchaient encore, et celles qui retournaient les longues lignes d'herbes abattues comme des hachures sur les prés pour les faner, et celles qui se pressaient de les mettre en maquets. On entendait les rires de ceux qui jouaient, mêlés aux cris des enfants qui se poussaient sur les tas de foin.[1] »

L'été se termine par les deux récoltes les plus emblématiques et symboliques de la profession d'agriculteur, tout d'abord la moisson :

> « Le grand soleil d'août montait dès cinq heures à l'horizon, et la Beauce déroulait ses blés mûrs, sous le ciel de flamme. Depuis les dernières averses de l'été, la nappe verte toujours grandissante, avait peu à peu jauni. C'était maintenant une mer blonde, incendiée, qui semblait refléter le flamboiement de l'air, une mer roulant sa houle de feu, au moindre souffle. Rien que du blé, sans qu'on aperçût ni une maison ni un arbre, l'infini du blé ! Parfois, dans la chaleur, un calme de blé endormait les épis, une odeur de fécondité fumait et s'exhalait de la terre. Les couches s'achevaient, on sentait la semence gonflée jaillir de la matrice commune, en grains tièdes et lourds. Et, devant cette plaine, cette moisson géante, une inquiétude venait, celle que l'homme n'en vit jamais le bout, avec son corps d'insecte, si petit dans cette immensité.[2] »

Dans les régions viticoles, la saison se clôture par les vendanges.

> « Déjà les monts Guarrigues laissés derrière nous à Dio, moi, traversant le hameau de Fos, j'avais, sur les coteaux, avisé beaux ceps montrant jolis fruits sous leurs feuilles, et je m'étais émerveillé d'un si doux spectacle ; mais je restais bouche béante devant les richesses agrestes de Faugères et de Roquesels. Imaginez cela, monsieur, les raisins étaient en telle abondance aux vignes, que, les sarments robustes grimpant par dessus les clôtures, de magnifiques grappes pendaient jusque sur les fossés de la route . Les vendangeurs altérés par la marche ne se faisaient faute, cheminant, de porter la main aux grains les mieux gonflés, et ne s'employaient les derniers au pillage Baduel et cette Françon. Pour moi, je contemplais avec ébahissement cette plaine, où, tant loin qu'ils pussent s'égarer, mes yeux ne découvraient que pampres verts et pampres rouges, pampres rouges et pampres verts. Quel Paradis Terrestre, mon Dieu ![3] »

Si nous avons pris la peine de citer tous ces extraits, c'est pour mettre en évidence deux caractéristiques communes à toutes ces situations dont la réalisation couvre toute la durée d'une saison agricole et qui concernent des spécialités très différentes comme la culture des céréales ou la viticulture :

- l'agriculteur est présent dans chacune de ces descriptions et il participe activement à l'élaboration du paysage.
- les paysages décrits ne sont pas composés uniquement d'images visuelles, mais font appel aux autres sens.

---

1 BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village, op. cit.,* p. 291 – 292.

2 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 260 – 261.

3 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p. 148.

C'est la présence de l'agriculteur au cœur du paysage qui permet la diversification des impressions sensorielles. Les données visuelles sont les plus nombreuses, mais l'odorat occupe une place importante dans chacune de ces descriptions : (« l'odeur puissante » de la « fermentation des purins » ; « les brins volaient, une odeur s'en dégageait, pénétrante et forte, l'odeur des herbes coupées, des fleurs fanées » ; « les nourrissantes senteurs des herbes coupées et des bottes de foin faites » ; « une odeur de fécondité fumait et s'exhalait de la terre, les couches s'achevaient, on sentait la semence gonflée jaillir de la matrice commune, en grains tièdes et lourds »…). L'ouïe également : (« on entendait la motte épaisse grincer contre le versoir qui la retournait » ; « de l'aube à la nuit on avait entendu le claquement régulier des lames » de la faucheuse mécanique ; « on entendait les rires de ceux qui jouaient, mêlés aux cris des enfants qui se poussaient sur les tas de foin » …).

L'agriculture est une activité fortement dépendante des aléas climatiques, le sens du toucher est donc essentiellement utilisé par les paysans pour évaluer si les conditions sont requises pour la bonne tenue des travaux : que les « pluies battantes » de l'automne aient raffermi l'argile pour effectuer un labour efficace ; que le soleil et la sécheresse permettent un déroulement satisfaisant de la fenaison et de la moisson… Le toucher, on le retrouve également dans la scène de vendange, quand les saisonniers « altérés par la marche » portent « la main aux grains les mieux gonflés ».

La phénoménologie et le paysage agricole.

Cette énumération de textes montre clairement qu'un paysage n'est pas une simple description technique, mais fait appel à la sensibilité du sujet qui observe, en l'occurrence l'agriculteur (par l'intercession du romancier), comme Augustin Berque le précise :

> « Le paysage ne réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes. Ce rapport, qui met en jeu diverses échelles de temps et d'espace, n'implique pas moins l'institution mentale de la réalité que la constitution matérielle des choses. Et c'est à la complexité même de ce croisement que s'attache l'étude paysagère.[1] »

[1] *Ibid.,* p. 5.

Michel Collot ne dit pas autre chose de l'intrication de l'objet et du sujet dans la constitution du paysage :

> « La relation qu'établit l'expérience du paysage entre une étendue de pays et celui qui l'observe est une modalité spécifiquement humaine du lien qui unit tout être vivant à son milieu. Un environnement n'est susceptible de devenir un paysage qu'à partir du moment où il est perçu par un sujet.[1] »

Il poursuit son analyse en citant Jacob von Uexküll :

> « Tout sujet tisse des relations comme autant de fils d'araignée avec certaines caractéristiques des choses et les entrelace pour faire un réseau qui porte son existence.[2] »

Michel Collot et Jacob von Uexküll conceptualisent cette notion du paysage, comme étant une toile d'araignée qui sollicite les sens de l'individu pour créer une représentation multisensorielle, en évoquant les enseignements de la phénoménologie :

> « La phénoménologie existentielle (définit) la conscience humaine comme « être au monde » ; l'*ek-sistant,* à ses yeux, n'est ni sujet ni objet, mais projet ou trajet. A la limite, « l'être-là » n'est que le là de l'être ; « il est le sensible lui-même venant à soi », et « en retour le sensible est à ses yeux comme son double[3] ».

Concrètement, il définit le paysage :

> « Le sens d'un paysage ne résulte pas d'une analyse intellectuelle des éléments qui la composent, mais d'une appréhension synthétique des rapports qui les unissent. (…) La perception n'est pas la simple addition de données sensorielles auxquelles serait conférée par association de telle ou telle signification, mais une construction signifiante par elle-même.[4] »

Cette définition s'applique au paysage « en général ». Dans le chapitre du livre *La Pensée-paysage* qu'il consacre à l'opposition « nature/culture[5] », il affine son analyse pour l'appliquer, entre autre, au paysage agricole :

> « (L')interaction entre nature et culture est encore plus évidente si l'on passe de la perception à la construction du paysage. Celui-ci est façonné à la fois par des agents naturels et par des acteurs humains en interaction constante : c'est donc une co-production de la nature et de la culture dans toutes ses manifestations, depuis les plus matérielles (à commencer par l'agriculture) jusqu'aux plus spirituelles (peinture et poésie comprises).[6] »

---

1 COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage,* Paris, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 20.

2 UEXKÜLL, Jakob von, cité par COLLOT, Michel, in *La Pensée-paysage, ibid.,* p. 20.

3 *Ibid.,* p. 33.

4 *Ibid.,* p. 24 – 25.

5 *Ibid.,* p. 45 – 50.

6 *Ibid.,* p. 48 - 49.

En nous inspirant des travaux de Jean-Robert Pitte et Aurélie Gendrat-Claudel, nous avons montré ce qui différencie nature et culture : pour ces deux chercheurs, c'est l'intervention de l'homme qui permet de distinguer les « deux grands pôles » du paysage. Michel Collot, sans remettre en cause cette partition, pousse le raisonnement plus avant. Dans le processus de construction du paysage, il place l'agriculture au même niveau que la poésie et la peinture. Le paysan, comme le ferait un romancier, compose le paysage agricole en agençant les produits de la nature à ses fins. Là où la nature est ordre, il impose la régularité ; quand la nature est infinie, il lui trace des limites.

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes interrogés pour savoir si le paysage agricole était un paysage romantique. Nous avions répondu que dans certaines conditions climatiques et à certaines heures de la journée, il pouvait effectivement s'apparenter à un paysage romantique.

Le fait qu'il soit placé au cœur du processus de « la construction du paysage », permet à l'agriculteur une perception multisensorielle qui situe la pratique de l'agriculture proche de la peinture et de la poésie, comme le remarque Michel Collot. Parmi les textes de notre corpus, seule la description du projet de réorganisation du domaine de Clochegourde est une « analyse intellectuelle des éléments qui la composent ». Mais cet extrait du *Lys dans la vallée* est également le seul dont le récit est fait par un personnage extérieur à l'exploitation des terres. Pour tous les autres textes que nous avons cités, l'agriculteur est un acteur, ce qui confère au paysage une dimension poétique.

Inspiration romantique, dimension poétique, le paysage agricole, malgré la régularité géométrique qui est la sienne, n'a pas la froideur scientifique qu'on lui prête généralement.

III. De l'usage du paysage.

Nous avons analysé jusqu'alors la fonction de témoin (des révolutions agricole, politiques et littéraire) et la fonction narrative (quelle est sa place et sa fonction dans l'économie du récit ?) du paysage agricole.

Nous allons désormais nous intéresser à sa représentation. Le site agraire écrit par le romancier est une œuvre d'art à part entière, au même titre que le tableau peint auquel il emprunte certaines de ses caractéristiques, mais dont également il se démarque en développant certains modes d'expression qui lui sont propres.

La description du paysage agricole nous renseigne aussi sur l'état de la communauté paysanne partagée entre la tradition familiale passéiste et la promesse progressiste de l'agriculture moderne. Il est également le révélateur des états d'âme et des interrogations métaphysiques des paysans et de l'ensemble des observateurs du paysage agricole.

3.1. La représentation du paysage.

La partie précédente se termine sur une citation de Michel Collot dans laquelle il évoque la peinture comme étant l'une des « manifestations » les « plus spirituelles » de la « construction du paysage ». Pour comprendre cette référence, il faut revenir sur la définition et la première occurrence du mot « paysage ». Cette démarche nous permettra de saisir pourquoi toutes les définitions contemporaines et toutes les analyses faites sur la question paysagère évoquent la peinture.

3.1.1. Paysage peint, paysage écrit : l'artialisation

Les enseignements de la lexicologie sont précieux pour déterminer l'émergence d'un phénomène nouveau. Quand un mot entre dans un dictionnaire, c'est que son usage est suffisamment répandu dans la langue courante pour que les linguistes y prêtent attention.

Le second éclairage que nous apporte la lexicologie est de nous informer sur l'évolution du sens des mots au cours du temps, par la consultation d'éditions successives d'un même dictionnaire ou de dictionnaires d'auteurs différents.

Nous allons débuter cette troisième partie en appliquant la méthodologie lexicologique au mot « paysage » pour en déterminer l'origine, le sens, l'évolution… et déterminer son champ d'existence active dans les domaines de la peinture et de la littérature.

L'apparition du mot « paysage ».

La première occurrence du mot « paysage » dans le sens de « pays représenté » est employé par Albrecht Dürer[1] en 1521. A propos de Joachim Patinier[2], un peintre flamand qu'il rencontre à Anvers[3] et avec qui il se lie d'amitié, il parle affectueusement de « der gute landschaftsmaler[4] » (le bon peintre de paysage). Le mot « landschaft » existait dans la langue allemande depuis le VIIIème siècle, mais il avait le sens de : région, province, contrée… Pour la première fois au XVIème siècle, il entre dans le champ de la représentation, par extension de sens.[5]

---

1 Albrecht Dürer (1471 - 1528) est un peintre allemand de la Renaissance.

2 Joachim Patinier (1483 – 1524) est l'un des premiers peintres en occident à représenter le paysage. Le premier plan de ses tableaux (huile sur panneaux de bois) est occupé par des figures appartenant à la mythologie chrétienne (Saint Christophe, Saint Antoine…). Le second plan, la plus grande partie du tableau, est un paysage de bord de mer en perspective profonde.

3 Anvers était au XVIème siècle la capitale européenne du marché de l'art.

4 Cette expression est extraite de *Journal de voyage aux Pays-Bas : 1520 – 1521*. Il s'agit de la note du 5 mai 1521.

5 Toutes ces informations concernant Dürer et Patinier proviennent d'une communication de Yoshiko Ishikawa, intitulée *Joachim Patinier et le premier « paysage »,* présentée à l'Ecole Nationale des Chartes le 10 décembre 2015 dans le cadre du colloque : *La raison du merveilleux : textes et images.* Les actes de ce colloque n'ont pas encore été publiés à ce jour.

Dans un article intitulé « Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes »[1], Catherine Franceschi, qui ne cite ni Dürer ni Patinier[2], confirme la date de l'apparition du mot « paysage » en Europe au XVIème siècle : landschap (en néerlandais), landschaft (en allemand), landscape (en anglais) pour les langues anglo-saxonnes ; paysage (en français), paesaggio (en italien), paisaje (en espagnol) pour les langues latines. Dans chacune de ces langues, le mot désigne une représentation picturale.

En français, le mot « paysage » n'apparaît pas, comme en allemand, dans la langue par extension de sens, il est créé sur la base du radical « pays » auquel est ajouté un suffixe « -age[3] ».

Catherine Franceschi a consulté les dictionnaires de la langue française du XVIème et du XVIIème siècle pour étayer son raisonnement. L'entrée d'un mot dans le dictionnaire atteste de son usage courant dans la langue. Robert Estienne est le premier à le référencer en 1529 avec pour définition : « Mot commun entre les painctres. ». Catherine Franceschi précise que « cette définition sera reprise *in extenso* dans certains dictionnaires postérieurs (Nicot, 1606, 1614, 1625). Elle sera précisée par Richelet en 1680.[4] » Richelet définit le « paysage » comme : « Un tableau qui représente quelque campagne ».

Pendant plus d'un siècle, à quelques nuances de formulation, la définition du mot « paysage » reste unique et identique à ce qu'elle était au moment de son apparition dans la langue française. Il faut attendre l'année 1690, à la fin du XVIIème siècle, pour que le dictionnaire de Furetière propose une seconde définition du mot, par extension de sens :

- « Aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la veuë peut porter. »
- « Païsage se dit aussi des tableaux où sont représentés quelques veuës de maisons, ou de campagnes.[5] »

Cet article du dictionnaire de Furetière appelle deux commentaires :

---

1 In *Les Enjeux du paysage, op. cit.,* p. 75 – 111.

2 Son article date de 1997, soit vingt ans avant la communication de Yoshiko Ishikawa.

3 Catherine Franceschi émet l'hypothèse que le mot « paysage » serait la contraction des mots « pays » et « image ».

4 FRANCESCHI, Catherine, *op. cit.,* p. 78.

5 *Ibid.,* p. 79.

- Ces deux définitions sont rigoureusement identiques à celles du Petit Robert du XXIème siècle, que nous avons citées dans la seconde partie.[1]
- La définition s'est certes enrichie d'un second sens, mais le sens initial : « tableau qui représente quelque campagne » reste inchangé au fil des siècles. Le mot qui est entré dans le champ de la représentation au XVIème siècle est toujours valide aujourd'hui.

Si le mot est créé (c'est le cas en français), c'est pour désigner une pratique nouvelle : la peinture de paysage, comme le précise Aurélie Gendrat-Claudel :

> « On ne peut pas donner avec certitude la date de la première occurrence, mais les lexicographes s'accordent à la situer au XVème siècle, c'est à dire à un moment où se diffusent dans toute l'Europe[2] les peintures flamandes dans lesquelles on lit une nouvelle attention à la peinture ; la « portion de pays » n'est plus pensée comme un décor qui met en valeur les personnages représentés, elle n'est plus le fond du tableau (…), mais elle est susceptible de devenir l'élément central.[3] »

Jeanne Martinet, que cite Aurélie Gendrat-Claudel, poursuit le raisonnement :

> « Pour que la notion de paysage prenne forme et se développe, ils faut que soient réunies certaines conditions, parmi lesquelles au premier chef, sans doute, l'existence d'une peinture prenant pour sujet la nature – autrement dit, un traitement sémiotique de cette nature.[4] »

La création du mot et son référencement dans les dictionnaires permettent de valider l'existence d'une nouvelle pratique, mais également de développer un concept autour de ce phénomène.

Le paysage agricole dans la peinture.

Parmi les œuvres de la peinture flamande du XVIème siècle, dont nous venons de montrer qu'elles sont fondatrices de la représentation du paysage, un tableau retient

---

1 Le Petit Robert donne comme définitions : (1) « Partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde », (2) « Tableau représentant une certaine étendue de pays ».

2 Dans la première moitié du seizième siècle, des peintres italiens, flamands et français se réunissaient à Fontainebleau autour de François 1er.

3 GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie, *Le paysage « fenêtre ouverte » sur le roman, op. cit.,* p. 38 – 39.

4 Cité par Aurélie Gendrat-Claudel, *ibid.,* p. 39.

particulièrement notre attention : il s'agit de *La Chute d'Icare* de Pieter Brueghel l'Ancien, que les experts datent de 1558[1].

La composition du tableau de Brueghel est identique à celle des tableaux de Patinier. Le premier plan est occupé par trois personnages, trois paysans : un laboureur qui travaille son champ, un berger qui garde un troupeau de moutons et un pêcheur qui tend sa ligne. Le second plan est un paysage marin en perspective qui occupe le reste du tableau… Si le titre fait référence à une scène de la mythologie inspirée par les *Métamorphoses* d'Ovide, la figure d'Icare n'occupe qu'une place secondaire, presque accessoire. Sauf son titre, ce tableau peut être considéré comme représentant un paysage agricole.

Il n'est pas le seul paysage agricole dans l'œuvre de Brueghel. Pour la série *Le Cycle des saisons,* Brueghel a peint en 1565 trois tableaux représentant les travaux saisonniers des agriculteurs : *La Fenaison, La Moisson* et *La Rentrée des troupeaux.*

Au XVIème siècle, la ville d'Anvers est la capitale européenne du marché de l'art. Les maîtres flamands de la « peinture de paysage » connaissent alors un grand succès en Europe, notamment en Italie et en France. Ils exercent évidemment une influence importante sur le monde artistique. Désormais le paysage retrouve une place importante dans la peinture, place qu'il avait perdue depuis le Moyen-Age.

Néanmoins, le paysage représenté dans la peinture aux XVIIème et XVIIIème siècles est plus un paysage rural ou un paysage agreste, qu'un paysage agricole. Et surtout, le paysan au travail, celui qui cultive la terre, qui laboure, qui sème, qui moissonne, qui récolte… est presque totalement absent de la représentation.

Le catalogue de l'exposition *Paysages, paysans, l'art et la terre en Europe du Moyen Age au XXème siècle* organisée en 1994 à la Bibliothèque Nationale de France[2], illustre par l'exemple l'absence du paysan au travail dans la peinture de cette époque. Dans les quatre tableaux de Brueghel que nous avons cités, les paysans occupent le premier rôle (même si *La Chute d'Icare* est inspiré d'un thème de la mythologie grecque) et sont représentés de façons très réalistes. Mais ces tableaux figurent comme

---

1 L'original de ce tableau a été perdu. Il existe deux copies réalisées par le fils de Brueghel l'Ancien, elles sont exposées à Bruxelles.

2 *Paysages, paysans, l'art et la terre en Europe du Moyen-Âge au XXème siècle,* sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Réunion des Musées Nationaux, 1994.

des exceptions, y compris dans l'œuvre de Brueghel. Les scènes de la vie paysanne dans la peinture du XVIème et du XVIIème siècle sont, le plus souvent, réduites à leur dimension folklorique comme le remarque Paul Vandenbroeck :

> « La majorité des scènes paysannes du XVIème et du XVIIème siècle représentaient des fêtes campagnardes : des kermesses, des mariages, des danses… Les œuvres monumentales de Pieter Bruegel le Vieux (1525-1569) suivent aussi cette thématique.[1] »

Ces scènes de « fêtes campagnardes », on les retrouve en nombre dans la peinture flamande, chez Jan Brueghel par exemple : *Danse champêtre en présence des archiducs* ou *Banquet de noces présidé par les archiducs* ; chez Pieter Stevens : *Kermesse rurale*. Nous pourrions citer de nombreux autres exemples…

Dans ces tableaux, les références mythologiques ont complètement disparu comme le remarque Patrick Le Chanu :

> « Avec le XVIIème siècle naît une imagerie moins chargée de références savantes, apparaît un art qui considère le monde rural sans lui demander de renvoyer sans cesse à autre chose qu'à lui-même. L'explosion quantitative va de pair, car les « filons » découverts par le vieux Brueghel sont exploités à satiété par les artistes de sa propre famille ou ses émules plus ou moins proches dont certains, tel Hans Bol à Malines, sont de grands artistes.[2] »

Les artistes peintres français du XVIIème siècle ne suivent pas cette veine d'inspiration festive :

> « La France développe au XVIIème siècle et tout particulièrement avec les frères Le Nain, une vision désormais universellement connue de la paysannerie où se mélangent les joies et surtout les peines dans ce monde d'Ancien Régime dont elle était le pilier.[3] »

Deux tableaux des frères Le Nain, consacrés au monde agricole, illustrent cette remarque de Patrick Le Chaunu :

- *La Charrette* (1641) représente une femme dans une cour de ferme, assise adossée à la roue d'une charrette un jeune enfant dans les bras, sur la charrette quatre enfants déchargent des gerbes de paille, au fond de la cour trois autres jeunes gardent un troupeau de cochons.

---

1 VANDENBROEK, Paul, in *Paysages, paysans, ibid.,* p. 109.

2 LE CHANU, Patrick, in *Paysages, paysans, ibid.,* p. 120.

3 *Ibid.,* p.120.

- *Repas de paysans* (1642) est le tableau d'un pauvre paysan, pieds nus et en haillons, invité à partager un repas (une miche de pain et une cruche de vin) dans la maison plutôt cossue de son maître.

Ces deux tableaux, et d'autres encore, ainsi que les tableaux de fêtes champêtres ne sont pas, à proprement parler des paysages agricoles. Ils représentent des scènes de la vie rurale, des épisodes festifs ou des situations de la vie quotidienne, mais très peu les champs, les cultures et le paysan au travail.

Tous ces tableaux sont également réalistes. Les fêtes champêtres par la profusion des personnages et des détails représentés ; les tableaux de Le Nain pour ce qu'ils nous apprennent de la condition des paysans (*La Charrette,* la pauvreté et l'insalubrité de la cour de ferme ; *Repas de paysans*, les grandes différences de niveau social dans le milieu agricole).

Les peintres du début du XVIIIème siècle ne seront pas les continuateurs de cette veine réaliste. L'esthétique classique règne encore sur le monde culturel et bride l'inspiration des peintres, notamment le respect de la règle de bienséance. L'idéal de beauté et de perfection que doivent observer les peintres, le traitement de sujets nobles empruntés aux thèmes mythologiques, leur interdisent de représenter les paysans dans leur cadre de vie ou dans l'exercice de leur profession, comme l'ont fait, par exemple, les frères Le Nain.

Les paysans dans la peinture du début du XVIIIème siècle ressemblent aux bergers du roman pastoral qui était en vogue en France depuis le XVIème siècle. Le peintre le plus représentatif de cette période est sans doute Antoine Watteau (1684 – 1721). Christian Michel dit de ses paysans :

> « Il représente une paysannerie qui ressemble à l'image que s'en font les Parisiens. On voit dans ses tableaux des paysans vêtus comme les paysans du théâtre, portant d'invraisemblables collerettes et des chapeaux à plumes.[1] »

Le paysan est un personnage précieux. Nous sommes alors très loin de l'agriculteur en haillons qui guide la charrue derrière les bœufs, tel que Holbein le représente dans une gravure que cite George Sand dans l'incipit de *La Mare au Diable*.

---

[1] MICHEL, Christian, *De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture,* in *Paysages, paysans, ibid.* p. 146.

Cette manière est éphémère. Dès le milieu du siècle, sous l'influence des physiocrates dont nous avons vu qu'ils étaient à l'origine de la révolution agricole, le regard que les français portent sur les paysans change. Les paysans étaient considérés jusqu'alors comme des individus laids, vulgaires et grossiers qui vivaient en autarcie et, sauf à les représenter en paysans d'opérette, ils n'intéressaient pas les peintres. Le message des physiocrates permet aux français de comprendre qu'une agriculture raisonnée et bien menée est une source de richesses nourricières renouvelable. Cette nouvelle perception du monde agricole moderne se retrouve dans la peinture de la fin du siècle pour qui la représentation de l'agriculteur aux champs redevient une source d'inspiration :

> « La valeur que désormais les élites accordent à l'agriculture rejaillit naturellement sur l'image du paysan. Assurément, la condition paysanne s'est améliorée en Europe au XVIIIème siècle, mais elle n'est assurément pas aussi idyllique que les œuvres présentes à l'exposition le peuvent montrer. En fait, les artistes sont aussi imprégnés de l'idéologie physiocratique que les hommes de lettres de la seconde moitié du siècle. L'abondance frugale de la campagne est devenue le nouveau mythe urbain, qu'il convient de représenter.[1] »

Loin du réalisme, ces tableaux sont plutôt une figuration symbolique de l'agriculteur dans le nouveau rôle qui lui est assigné : celui de produire des richesses nécessaires à la prospérité du pays.

Le retour de l'agriculteur au travail dans la peinture du XVIIIème siècle est confirmé au XIXème siècle, comme le remarque Geneviève Lacambre : « La nouveauté du XIXème siècle – mais elle ne s'établit que très progressivement – est la représentation du paysan au travail avec des figures grandeur nature.[2] »

Une invention, a priori anodine, les tubes de peinture en étain, vers le milieu du siècle, va faciliter le travail des peintres et leur permettre de sortir de leur atelier pour peintre selon nature. Les scènes rurales, inspirées par la contemplation des décors qu'ils observent, constituent leur inspiration principale.

Le Naturalisme est le mouvement artistique qui réunit tous les peintres dont le but est la reproduction mimétique de la nature. Deux courants principaux voient le jour au XIXème siècle :

---

1 *Ibid.,* p. 151.

2 LACAMBRE, Geneviève, *La Terre, réalité et nostalgie,* in *Paysages, paysans, ibid.,* p. 195.

- L'Ecole de Barbizon est fondée, vers 1825, par Corot, Daubigny, Millet et Rousseau. Ils s'installent dans une auberge de Barbizon à proximité de la forêt de Fontainebleau. Pour ce qui concerne notre sujet, la représentation du paysage agricole, Jean-François Millet est celui qui est le plus inspiré par les scènes champêtres et réalistes de travaux agricoles (*Les Glaneuses, L'Angélus, L'Homme à la houe...*)
- L'Impressionnisme, dans la seconde moitié du siècle, abandonne la représentation réaliste riche en détails concrets, pour privilégier l'inspiration et l'expression des « impressions » du peintre. *Les Meules* de Claude Monet, *La Fenaison en Bretagne* de Paul Gauguin, *La Moisson* de Camille Pissarro… sont quelques-uns des tableaux agricoles les plus représentatifs de cette période.

Cette rapide leçon d'histoire de l'art montre clairement que si le paysan n'a jamais complètement disparu, il n'était que très rarement représenté dans ce qui constitue le cœur de son métier : le travail aux champs. Le mérite du mouvement naturaliste est de l'avoir réhabilité dans son cadre opérationnel : le paysage agricole.

Cette résurgence, dans la peinture, de l'agriculteur au travail intervient au même moment où Honoré de Balzac, dans une déclaration d'intention en préface des *Paysans*, affirme vouloir « mettre en relief les principales figures d'un peuple oublié par tant de plumes. »

Le paysage agricole dans la littérature.

Au XVème siècle, les peintres flamands créent la « peinture de paysage » qui s'impose comme un genre pictural à part entière, au même titre que le portrait, la nature morte, les évocations mythologiques… Ce n'est qu'à la fin du XVIIIème siècle, à l'initiative des écrivains romantiques, que le paysage littéraire dans les romans cesse d'être un décor ou une toile de fond mais devient un des éléments du récit autant que peuvent l'être les personnages, leurs activités professionnelles, leurs vies privées ou l'époque historique dans laquelle ils évoluent…

Que la représentation du paysage ait été un tableau peint avant d'être un texte écrit semble avoir influencé les écrivains et également les critiques littéraires qui analysent les textes. Dans le catalogue de l'exposition *La Fabrique du romantisme,*

Charles Nodier et les Voyages pittoresques[1], Georges Zaragoza cite un extrait du volume 1 des *Voyages pittoresques*. Il s'agit d'une description de la vallée de la Seine à proximité du Havre :

> « Mais comment l'artiste n'aurait-il pas été animé des pensées les plus gracieuses et les plus nobles au milieu de cette nature noble et gracieuse qui réunit à toute la majesté des vues maritimes, à toute l'immensité des grands horizons, le charme des paysages bornés ! Quels objets d'émotion, de surprise, de ravissement n'a-t-elle pas rassemblés avec une étonnante profusion autour de cette magnifique plate-forme d'où l'œil découvre d'un côté de vastes forêts coupées par le cours de la Seine, et la ligne blanche et sinueuse des routes publiques ; à la droite de l'observateur, la mer et les voiles qui la sillonnent ; partout, le fleuve qui se déroule dans l'éloignement comme une large ceinture, et dont le bord méridional se laisse plutôt deviner qu'apercevoir ; tandis que près de vous, c'est une autre merveille (…) des massifs d'arbres pleins de mollesse et de fraîcheur, des îlots coupés dans toutes les directions selon les caprices du flux, des nappes de verdure, des buissons de fleurs, des sentiers ombragés, des retraites délicieuses où vous pouvez marquer du regard l'espace isolé si cher au recueillement dans lequel tout cet horizon va disparaître à votre gré pour ne laisser voir que le feuillage et le ciel, car on a besoin d'oublier un moment l'aspect le plus doux pour en mieux goûter le charme.[2] »

Georges Zaragoza commente cette description :

> « Bien souvent, c'est en artiste que Nodier regarde le paysage qui s'offre à lui. (…) Ce passage est emblématique du travail de Nodier en la matière. Il organise sa description comme un peintre le ferait pour les différents plans de son tableau, sans oublier de donner aux lointains le flou qui permet au regard de rêver aux horizons qui se dérobent.[3] »

Quand Georges Zaragoza dit de Nodier qu'il a un regard d'artiste, il pense à un peintre, comme s'il s'agissait d'une évidence. Il n'envisage pas que l'écriture du paysage puisse être un exercice autonome.

Paule Richard et Jean-Marc Besse avaient, avant Georges Zaragoza, développé cette idée dans un numéro de la Revue des Sciences Humaines intitulé : *Ecrire le paysage*[4].

Dans *Vapeur du ciel,* Jean-Marc Besse analyse le récit du voyage que Goethe effectue en Italie à la fin du XVIIIème siècle[1]. Dans ce récit, Goethe s'intéresse à la perception du paysage naturel :

---

1 *La Fabrique du romantisme, Charles Nodier et les voyages pittoresques,* Paris, Musée de la vie romantique, 11 octobre 2014 – 18 janvier 2015.

2 NODIER, Charles, TAYLOR, Justin, CAILLEUX, Alphonse de, *op. cit., Ancienne Normandie,* vol. 1., p. 100 – 101.

3 *La Fabrique du romantisme, op. cit.,* p. 61.

4 *Revue des Sciences Humaines,* tome LXXX, n° 209, Lille, RSH, 1988.

> « Goethe se promène en Italie et recueille des paysages caractéristiques. (…) Il y a là comme un impératif du pittoresque, indissociable d'une culture du regard l'invitant à rechercher et à apprécier les lieux traversés en fonction de déterminants picturaux. Savoir voir le paysage comme une composition picturale, y retrouver un tableau possible, ou le détacher directement de son contexte, ce sont là des qualités attendues du voyageur, correctement intériorisées par Goethe, qui se donne pour tâche, en Italie, d'y exercer son œil grâce aux conseils de quelques guides éclairés.[2] »

L'image mentale que se fait le voyageur devant un paysage est donc fonction de la culture du sujet qui regarde et plus particulièrement de sa connaissance de l'histoire de l'art pictural :

> « Le paysage naît d'abord là, dans cette posture : un regard intentionnel se pose sur un lieu et découpe de l'ensemble vivant des éléments significatifs qui doivent faire scène, image, ou tableau. Le paysage est représentation incessant de la peinture et de la nature, ou plutôt dans la transposition picturale de la nature.[3] »

Goethe, dans son récit parle du don qu'il a « de voir le monde par les yeux du peintre[4] » ce qui inspire à Jean-Marc Besse cette remarque :

> « La référence picturale contient des fins diverses : elle guide le regard du voyageur sur les lieux qu'il traverse, elle donne la tonalité de ses descriptions, et permet de présenter la physionomie particulière de la contrée en déterminant l'impression qu'y a éprouvée le voyageur.[5] »

Jean-Marc Besse évoque la perception du paysage, mais n'aborde pas la question de sa représentation littéraire, ce que fait Paule Richard dans son article intitulé : *Ut naturae pictura poesis*[6]. Elle part également de l'hypothèse que le paysage pictural, tel qu'il est pratiqué au XIXème siècle et qui révèle une nouvelle façon de regarder, sert de « modèle » au paysage littéraire :

> « Cette nouvelle conception de la nature s'exprime sans aucun doute dans le renouveau de la peinture de paysage, qui s'émancipe, à la fin du XVIIIème siècle, de la tutelle de la peinture historique. Mais la philosophie romantique donne de plus une place privilégiée à la peinture de paysage, « art qui caractérise vraiment les temps modernes », autant dire art par excellence de la nature. La peinture de paysage devient

---

1 Goethe voyage en Italie en 1786 et 1787. Le récit de son voyage ainsi que la correspondance rédigée durant cette période ne paraît qu'en 1816.

2 BESSE, Jean-Marc, *Vapeurs dans le ciel, le paysage italien dans le voyage de Goethe,* in *Ecrire le paysage, ibid.,* p. 106.

3 *Ibid.,* p. 107.

4 Cité par Jean-Marc Besse in *Ecrire le paysage, ibid.,* p. 109.

5 *Ibid.,* p. 110.

6 RICHARD, Paule, *Ut naturae pictura poesis,* Le paysage dans la description littéraire au début du XIXème siècle, in *Ecrire le paysage, ibid.,* p.125.

> ainsi le modèle des autres arts et en particulier de la littérature, pour laquelle elle joue parfois le rôle de métalangage.[1] »

La peinture est un modèle « tant par le sujet dont elle traite que par la façon dont elle le traite[2] ». Le sujet, le nôtre, nous le connaissons : le paysage. La façon de le « traiter » est plus problématique. Paule Richard pose la question : « Comment adapter le langage pictural dans le système – à bien des égards contraignant – du langage écrit pour rendre ce dernier susceptible d'exprimer la nature ?[3] ». La peinture classique, pour la forme, repose sur un dessin aux lignes bien définies. Pour le sens, elle fait appel à la raison, le tableau raconte une histoire. Les Impressionnistes vont transgresser ces règles : à la ligne ils substituent les taches de couleur, et leur peinture s'adresse à la sensibilité. La question qui se pose alors aux écrivains du XIXème siècle est de savoir comment ils vont adapter leur style aux nouveaux modes d'expression. Paule Richard propose une réponse :

> « La disqualification de la ligne au profit de la couleur trouve un écho littéraire dans la critique de la linéarité du langage (…). Comme c'est la syntaxe qui assure la cohérence linéaire du langage, dans le style que nous dirions « pictural » elle devra passer au second plan.[4] »

Pour étayer son raisonnement, elle cite un passage de *Tableau de la France, Histoire de France* de Jules Michelet dont elle propose une analyse stylistique :

> « Les particularités du style de Michelet : la ramification du signifiant et du signifié à partir d'un noyau, d'une racine phonétique et sémantique, le souci d'assurer la cohésion du texte à côté des moyens traditionnels de la grammaire, semble pouvoir se rattacher au désir de trouver un mode d'expression plus « organique ». Le style de Michelet, c'est de créer, à partir de notre langue plutôt analytique, un langage personnel.[5] »

Cette analyse rejoint celle que nous avons faite dans la seconde partie à propos de la querelle des Anciens et des Modernes. L'esthétique classique était très contrainte formellement, les Romantiques se sont employés à assouplir les règles.

Parmi les extraits de romans que nous avons cités dans la seconde partie, deux exemples corroborent cette analyse.

---

1 *Ibid.,* p. 128.
2 *Ibid.,* p. 130.
3 *Ibid.,* p. 130.
4 *Ibid.,* p. 132.
5 *Ibid.,* p. 135.

Le premier est la description, faite par l'abbé Mouret, des Artaud vu du porche de l'église : nous avions utilisé cette citation pour illustrer l'importance de l'identité et de la qualité du sujet qui regarde sur la perception du paysage. Mais nous pouvons également faire une lecture esthétique en signalant la similitude de cette description avec la série de tableaux *La Montagne Sainte-Victoire* peints par Paul Cézanne :

> « Le pays s'étendait à deux lieues, fermé par un mur de collines jaunes, que des bois de pins tachaient de noir ; pays terrible de landes séchées, aux arêtes rocheuses déchirant le sol. Les quelques coins de terre labourable étalaient des mares saignantes, des champs rouges, où s'alignaient des files d'amandiers maigres, des têtes grises d'olivier, des traînées de vignes, rayant la campagne de leurs souches brunes. On aurait dit qu'un immense incendie avait passé par là, semant sur les hauteurs les cendres des forêts, brûlant les prairies, laissant son éclat et sa chaleur de fournaise dans les creux. A peine, de loin en loin, le vert pâle d'un carré de blé mettait-il une note tendre. L'horizon restait farouche, sans un filet d'eau, mourant de soif, s'envolant par grandes poussières aux moindres haleines. Et, tout au bout, par un coin écroulé des collines de l'horizon, on apercevait un lointain de verdures humides, une échappée de la vallée voisine, que fécondait la Viorne, une rivière descendue des gorges de la Seille.[1] »

Cézanne naît à Aix-en-Provence en 1839 ; Zola à Paris en 1840, mais ses parents s'installent à Aix en 1843. C'est en 1853, au collège Bourbon où ils sont scolarisés, qu'ils se rencontrent et deviennent amis. Leur amitié durera toute leur vie comme en témoigne la correspondance qu'ils échangent[2]. Cette amitié n'est pas une simple complicité entre deux hommes, elle est également une communauté de pensée entre deux artistes, un peintre et un écrivain, qui partagent les mêmes convictions, celle de bousculer les académismes et d'inventer de nouveaux modes d'expression.

La Faute de l'abbé Mouret est édité en 1875, Cézanne commence la série des *Sainte-Victoire* à partir de 1885. Il est donc impossible de dire, comme le fait Georges Zaragoza à propos de Nodier, que Zola a décrit les Artaud[3] à la manière dont son ami Cézanne a peint la Sainte-Victoire. Il existe pourtant une parenté entre les deux œuvres, l'une écrite, l'autre peinte. Dans sa description, Zola utilise presque exclusivement les touches de couleurs (collines jaunes, mares saignantes, champs rouges, têtes grises, souches brunes, vert pâle, verdures humides…) et les formes géométriques (files d'amandiers, traînées de vignes rayant la campagne, carré de blé…) qui sont les moyens

---

1 ZOLA, Emile, *La Faute de l'abbé Mouret,* Paris, Gallimard, Folio, 1991, p.48.

2 CEZANNE, Paul, ZOLA, Emile, *Lettres croisées, 1858-1887,* Paris, Gallimard, 2016.

3 Les Artaud est un village proche d'Aix-en Provence, et donc de la Montagne-Sainte-Victoire, qui a servi de modèle à Zola pour l'écriture de son roman.

d'expression privilégiés par les Impressionnistes en général et par Cézanne en particulier dans sa série de tableaux.

Un autre exemple, extrait de *La Maison Tellier* de Maupassant, que nous avons cité pour illustrer les points de vue objectifs sur le paysage (le chemin que l'on parcourt) se prête à la même analyse :

> « Des deux côtés de la route la campagne verte se déroulait. Les colzas en fleur mettaient de place en place une grande nappe jaune ondulante d'où s'élevait une saine et puissante odeur, une odeur pénétrante et douce, portée très loin par le vent. Dans les seigles déjà grands des bleuets montraient leurs petites têtes azurées que les femmes voulaient cueillir, mais Rivet refusa d'arrêter. Puis parfois, un champ tout entier semblait arrosé de sang tant les coquelicots l'avaient envahi. Et au milieu de ces plaines colorées ainsi par les fleurs de la terre, la carriole, qui paraissait porter elle-même un bouquet de fleurs aux teintes plus ardentes, passait au trot du cheval blanc, disparaissait derrière les grands arbres d'une ferme, pour reparaître au bout du feuillage et promener de nouveau à travers les récoltes jaunes et vertes, piquées de rouge et de bleu, cette éclatante charretée de femmes qui fuyait sous le soleil.[1] »

Cette description évoque certains tableaux de Claude Monet, en particulier *Les Coquelicots* peint en 1873. Contrairement à Zola et Cézanne, Monet et Maupassant ne sont pas amis, ils n'ont pas d'affinités particulières, simplement une estime réciproque. Mais ils appartiennent à la même communauté d'artistes de la seconde moitié du XIXème siècle. Ils ont également en commun d'avoir tous deux passé leur jeunesse en Normandie, Maupassant à Etretat, Monet au Havre, avant de « monter » à Paris. Il n'est donc pas surprenant que Maupassant ait pu être influencé par l'œuvre de Monet quand il rédige *La Maison Tellier,* non seulement par un tableau en particulier, mais par la manière du peintre, en général, de représenter le paysage rural.

Un autre passage de *La Terre* de Zola évoque des correspondances avec la peinture impressionniste :

> « A l'horizon, de l'autre côté de la vallée du Loir, le soleil, noyé dans une vapeur, n'épandait plus sur la Beauce qu'une nappe de rayons jaunes, au ras du sol. Tout semblait de ce jaune, de cette dorure des beaux soirs de moisson. Les blés encore debout avaient des aigrettes de flamme rose ; les chaumes hérissaient des brins de vermeil luisant ; et, de toutes parts, à l'infini, bossuant cette mer blonde, les meules moutonnaient, paraissaient grandir démesurément, flambantes d'un côté, déjà noires de l'autre, jetant des ombres qui s'allongeaient, jusqu'aux lointains perdus de la plaine. Une grande sérénité tomba, il n'y eut plus, très haut, qu'un chant d'alouette.[2] »

---

[1] MAUPASSANT, Guy de, *La Maison Tellier,* in *La maison Tellier, Une partie de campagne,* Paris, Garnier-Flammarion, 1980, p. 53.

[2] ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 275 – 276.

Pour les taches de couleur, cette citation emprunte à Cézanne et aux Impressionnistes, pour les meules et les précisions atmosphériques, à Monet.

Parfois la référence à la peinture est explicite. Balzac, par la plume de Blondet, écrit dans le premier chapitre des *Paysans* :

> « D'immenses forêts, posées à l'horizon sur une vaste colline côtoyée par une rivière, dominent cette riche vallée, encadrée au loin par les monts d'une petite Suisse, appelée le Morvan. Ces épaisses forêts appartiennent aux Aigues, au marquis de Ronquerolles et au comte de Soulanges dont les châteaux et les parcs, dont les villages vus de loin et de haut donnent de la vraisemblance aux fantastiques paysages de Brueghel-de-Velours.[1] »

Cette citation inspire à Samuel de Sacy ce commentaire :

> « On remarquera – dans *Les Paysans* comme en général dans toute *La Comédie humaine* – la fréquence des références ou allusions à des œuvres picturales. C'est là un élément singulier de la méthode descriptive de Balzac : il s'agit alors pour lui de dépeindre les objets, les sites, les personnages non pas d'une manière directe, mais par l'intermédiaire d'une interprétation proposée par un autre art.[2] »

Cette remarque confirme l'intuition que nous avons de l'inspiration que les écrivains trouvent dans l'œuvre des peintres.

La démarche de George Sand dans *La Mare au diable* est à l'opposé de celle de Balzac. Son roman débute, dès le premier chapitre, par la description d'une gravure de Holbein[3] qui représente un chantier de labour. Le laboureur mène un attelage de quatre chevaux qui tire l'araire. Le « valet de charrue » qui « pique » les chevaux est un « squelette armé d'un fouet[4].

Cette gravure sert de contre-exemple à George Sand :

> « Nous ne croyons plus ni au néant de la tombe, ni au salut acheté par un renoncement forcé ; nous voulons que la vie soit bonne, parce que nous voulons qu'elle soit féconde.[5] »

La description qu'elle fait, dans la suite de son récit, de la scène de labour à laquelle elle assiste, n'est pas du tout macabre comme peut l'être celle de Holbein.

---

1 BALZAC, Honoré de, *Les Paysans, op. cit.,* p. 36.

2 SACY, Samuel de, in *Les Paysans, ibid.,* note 9, p. 469.

3 Hans Holbein le Jeune (1497 – 1543) est un peintre et graveur allemand. Il peint essentiellement des tableaux religieux et des portraits. La gravure que cite George Sand est extraite d'un recueil intitulé *Simulachres et historiées faces de la mort.*

4 SAND, George, *La Mare au diable, op. cit.,* p.31.

5 *Ibid.,* p. 33.

George Sand, comme Balzac, même si elle n'en fait pas le même usage, cite de nombreuses références picturales dans ses romans.

Ces quelques exemples montrent que l'antériorité de l'apparition du paysage peint par rapport au paysage écrit influence les écrivains jusque dans le style de leur écriture :

> « Passé du domaine de la peinture à celui de l'écriture, ce principe esthétique conduit à accorder la préférence à un style qui privilégie l'association des mots par le biais des images, des sonorités, des champs lexicaux, le déploiement des paradigmes plutôt que l'association purement syntaxique, syntagmatique, visant une écriture dénotative, un style analytique. Les caractéristiques de ce style du « paysage » définissent dira-t-on toute écriture poétique – et, certes, la description de paysage est un espace poétique ouvert dans la trame du récit ou de l'histoire.[1] »

La synergie entre la littérature et la peinture est donc bien réelle au XIXème siècle. Pour la littérature, cette complémentarité s'étend également à d'autres pratiques artistiques émergentes, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

Classicisme, Romantisme, Impressionnisme et Naturalisme.

L'histoire de l'art du XIXème siècle est marqué par deux courants principaux : le Romantisme dans l'espace littéraire et l'Impressionnisme dans le domaine de la peinture.

Le Romantisme littéraire, comme nous l'avons écrit, s'oppose au Classicisme qui, sous l'autorité de l'Académie Française, régit les codes de la composition littéraire à l'imitation des écrivains de l'Antiquité.

De même, l'Impressionnisme, à l'initiative de Monet, Sisley, Pissarro, Cézanne…, s'oppose à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture qui définit les règles du bon goût, que ce soit pour le sujet du tableau ou la manière employée pour le représenter.

Romantisme et impressionnisme procèdent de la même démarche. Ces deux mouvements artistiques rejettent les académismes qui brident l'imagination et contraignent les moyens d'expression. Ils aspirent à laisser les artistes exprimer librement leur sensibilité individuelle.

---

[1] RICHARD, Paule, *Ut naturae pictura poesis, op. cit.,* p. 137.

Les Romantiques, les premiers, au début du XIXème siècle, s'affranchissent des règles du Classicisme. Nous avons développé longuement, dans la seconde partie de notre thèse, la genèse de ce nouveau courant littéraire, qui se singularise, en particulier, par la contemplation méditative du paysage. Georges Gusdorf formule cette nouvelle approche de la représentation du monde : « Le paysage est un état de l'âme en des moments privilégiés où l'âme se projette en forme de monde et se mire en elle-même dans l'univers qui l'environne.[1] »

L'Impressionnisme se révèle au public dans la seconde moitié du XIXème siècle dans des expositions que les peintres organisent eux-mêmes (entre 1874 et 1886) en réponse au refus de l'Académie de les inviter à exposer au Salon de Paris. Les peintres impressionnistes, plutôt que de représenter, comme les Classiques, des scènes historiques ou mythologiques, privilégient les paysages et les situations de la vie quotidienne.

C'est le titre du tableau de Claude Monet : *Impression, soleil levant* qui donne son nom au mouvement. Les Impressionnistes ne cherchent pas la représentation scrupuleuse de la réalité, mais l'expression de leur sensibilité.

Même si les moyens sont différents (des mots sur une page, de la peinture sur une toile), les projets sont très proches. Zola et Cézanne, Maupassant et Monet, au delà des affinités ou de la proximité géographique, partagent un même regard sur le monde qui les entoure. Zola et Maupassant sont certes des écrivains réalistes, dont la doctrine repose sur l'observation du vécu et l'objectivité du rendu, mais la fin du XIXème siècle reste sous l'influence de la révolution romantique et le Réalisme en respecte certaines des techniques d'écritures. Il n'est donc pas étonnant que les écrivains et les peintres de cette époque, même s'ils appartiennent à deux disciplines différentes, se rejoignent.

3.1.2. Littérature, peinture : les spécificités respectives.

A la lecture des quelques exemples que nous avons cités, nous avons mis en évidence les correspondances qui, dans certains cas, existent entre la peinture et la

[1] GUSDORF, Georges, *Le Romantisme, op. cit.,* tome II, p. 92.

littérature pour la représentation du paysage. Mais ce serait une erreur de généraliser tant la littérature et la peinture sont des arts qui utilisent des moyens d'expression différents. Dans ce chapitre, nous allons inventorier les principales particularités de chacune d'elles, ce qui nous permettra de nuancer les conclusions du chapitre précédent sur les rapprochements entre les deux arts.

Le paysage peint.

Les paysages peints au XIXème siècle (en particulier par les Impressionnistes) offrent des caractéristiques qui lui sont propres, et que ne partage donc pas le paysage écrit :

- Le paysage peint, le plus souvent sur une toile ou sur bois, est inséré dans un cadre qui le circonscrit. Ce cadre est fixe et délimite strictement le champ visuel de « l'œil qui regarde ».
- Parmi les cinq sens qu'énumère Zola dans *La Faute de l'abbé Mouret,* le peintre privilégie largement la vue. La peinture est avant tout un art visuel. Tout juste peut elle suggérer les autres sens.
- Le tableau du peintre impressionniste est un « ici et maintenant » Il représente un lieu donné à un moment donné. Alors que les évocations guerrières ou les représentations d'épisodes mythologiques étaient réalisées en atelier par les peintres classiques, les Impressionnistes installent leur chevalet en plein air et peignent ce qu'ils voient : les paysages, les scènes de la vie quotidienne… en fonction des conditions atmosphériques de l'instant (lumière, épisode climatique…) et selon leur sensibilité personnelle. Les Classiques évoquent le passé, les Impressionnistes montrent le présent.

Cette volonté des impressionnistes de représenter un « ici et maintenant », nous la retrouvons dans le titre de certains tableaux. Celui de Monet, peint en 1872, et fondateur du mouvement, a pour titre « *Impression, soleil levant ».* Nous pouvons citer également Alfred Sisley : *La Seine au point du jour* (1877) ; Camille Pissarro : *L'Avant-port du Havre. Matin. Soleil. Marée* (1902) et nous pourrions multiplier les exemples…

Les séries de tableaux représentant un même site relèvent de la même intention d'accorder de l'importance aux conditions atmosphériques de l'instant. Chacune des

quatre-vingt-sept représentations de la Montagne Sainte-Victoire peintes par Cézanne sur une durée d'une vingtaine d'année l'est à des saisons, des moments de la journée, sous des conditions climatiques différentes. Chacun de ces tableaux, bien qu'ayant le même modèle de composition, est différent. C'est également le cas de la série des vingt-cinq *Meules* peintes par Claude Monet[1].

Le paysage écrit.

En reprenant les trois spécificités de la peinture impressionniste que nous venons de développer : le cadre, l'expression sensorielle et l'instantanéité, et en les transposant à la description littéraire, nous allons mettre en évidence les différences des modes d'expression entre peinture et littérature en ce qui concerne le paysage, et plus particulièrement le paysage agricole.

- le cadre :

Nous avons évoqué le cadre en littérature dans le chapitre consacré aux points de vue objectifs. Nous avions illustré le cas par un extrait de *La Terre* de Zola[2] : Buteau, de la fenêtre de sa cuisine, observe les parcelles de son exploitation. Dans cet exemple, le chambranle de la fenêtre joue le même rôle que le cadre du tableau et limite le champ de vision de l'observateur. La seule dimension qui ne soit pas limitée par l'encadrement de la fenêtre est la profondeur : Buteau voit « droit, à perte de vue ». La même profondeur de champ que l'on retrouve, par exemple, dans les tableaux de Patinier ou dans *La Chute d'Icare* de Brueghel.

- l'« ici et maintenant » :

Le même exemple extrait du roman de Zola, s'il illustre la possibilité pour une description littéraire d'être encadrée comme l'est un tableau peint, contredit l'idée que le paysage, comme en peinture, représente un lieu donné à un moment donné. Buteau, quand il observe le paysage de sa fenêtre, voit devant lui la Beauce dérouler « sa

[1] Claude Monet a peint cette série de tableaux impressionnistes en 1890 et 1891. Ils ont tous pour motif un champ de blé après la moisson, mais chacun est peint dans des conditions atmosphériques et météorologiques différentes.

[2] ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 222.

verdure, de novembre à juillet, depuis le moment où les pointes vertes se montrent, jusqu'à celui où les hautes tiges jaunissent. » Quand Cézanne ou Monet ont besoin de peindre plusieurs tableaux pour illustrer les variations saisonnières auxquelles sont soumis les sites, Zola, en une seule page, décrit la totalité du cycle cultural d'un champ de céréales de l'automne à l'été.

- l'expression sensorielle :

La peinture est essentiellement un art visuel, tout juste peut-elle suggérer certaines sensations comme les odeurs, les sons… C'est en cela qu'elle se différencie principalement de la littérature, dont le mode d'expression, les mots et les figures de langage, permettent d'exprimer et de nuancer toutes les sensations perçues. Particulièrement dans le cas du paysage agricole, qui concerne directement notre étude, et dont on a montré qu'il était riche d'émissions sensorielles (odeurs, sons, sensations tactiles…) que la peinture ne pouvait pas exprimer.

En conclusion de cette analyse comparative, nous pouvons dire que les moyens d'expression des écrivains sont supérieurs à celui des peintres.

De l'importance du titre du tableau.

Dans le raisonnement que nous avons développé dans les pages précédentes, nous avons, pour illustrer notre propos, cité des tableaux que nous avons désignés par leurs titres, principalement des tableaux de peintres impressionnistes dont le titre précise les circonstances dans lesquelles l'œuvre a été réalisée. Egalement le titre d'un tableau de Brueghel qui en précise le thème.

Dans chacun de ces exemples, le titre est nécessaire à l'interprétation et à la compréhension du tableau.

- Si l'on s'en tient au simple examen visuel, le tableau de Brueghel devrait avoir pour titre : « Agriculteurs au bord de la mer », ou un titre de ce genre. Le tableau se compose effectivement d'un premier plan occupé par trois personnages : un laboureur qui travaille son champ, un berger qui garde un troupeau de mouton et un pêcheur qui tend

sa ligne. Le second plan est un paysage marin en perspective qui occupe le reste du tableau. En observant plus en détail, on découvre, près d'un bateau, à la surface de la mer, les jambes d'un homme que l'on pourrait prendre pour un baigneur.

Ce n'est qu'à la lecture du titre : *La Chute d'Icare,* que l'interprétation du tableau prend son sens. L'homme dans la mer n'est pas un baigneur, il s'agit d'Icare en train de se noyer. Mais le titre seul ne suffit pas à expliquer le tableau. Qui est Icare ? Pour le comprendre il faut avoir lu *Les Métamorphoses* d'Ovide qui raconte l'histoire d'Icare et dont Brueghel propose l'illustration.

- Un autre tableau représentant un paysage agricole doit beaucoup, pour son interprétation, à son titre. Il s'agit de *L'Angelus* de Jean-François Millet.

Jean-François Millet (1814-1875) est l'un des peintres fondateurs de l'Ecole de Barbizon dont une partie de l'œuvre est consacrée à la représentation réaliste de scènes de la vie paysanne (*Le Semeur, Les Glaneuses, L'Homme à la houe*, *Bergère avec son troupeau…)*. Il peint *L'Angélus* en 1859. Ce tableau représente deux paysans qui, alors qu'ils travaillent aux champs, posent leurs outils pour prier. A l'horizon, on devine le clocher d'une église.

Comme pour Brueghel, le titre est nécessaire à l'interprétation du tableau. A sa lecture, nous comprenons que les cloches de l'église sonnent et qu'alors les deux paysans se recueillent[1]. Mais contrairement au tableau de Brueghel, il n'y a pas de texte référent pour donner plus de détails : s'agit-il d'une prière de dévotion ou formulent-ils des souhaits pour améliorer leur condition ? Quelle activité pratiquent-ils ? Quelle est la nature du climat ?...

- Sur les vingt-cinq *Meules* peints par Monet, quatre seulement ont un titre simple. Pour les vingt et un autres tableaux, au titre *Meules* est apposé une précision de saison (fin de l'été, automne, effet d'hiver…), de moment de la journée (effet du matin, fin du jour, crépuscule…), de condition climatique (effet de neige, soleil dans la brume…), ou de qualité de lumière (grand soleil, temps couvert, soleil couchant…).

[1] L'Angélus est une prière de la religion catholique dédiée à la vierge Marie. Elle est récitée trois fois par jour dans les églises. A cette occasion, les cloches sonnent.

Le titre principal est presque inutile, tant il est évident à quiconque que les tableaux représentent des meules. Par contre, si Monet adjoint un sous-titre, c'est qu'il l'estime nécessaire à la compréhension du tableau. L'ambition des Impressionnistes est de saisir la lumière et la précision des circonstances dans lesquelles les tableaux ont été peints est essentielle.

Les titres, les sous-titres, les références sont des textes écrits, ils sont composés de mots, la matière première de la littérature. En cela, ils se différencient de la peinture qui est un agencement de formes et de couleurs. Et pourtant ils sont nécessaires à l'exégèse de l'œuvre peinte. Cette subordination affirme la supériorité d'expressivité de la littérature par rapport à la peinture.

3.1.3. Le paysage agricole et les arts nouveaux.

Dans le chapitre précédent, nous avons mis en éclairage les correspondances entre la littérature et la peinture en ce qui concerne la représentation du paysage. Le XIXème siècle a été, nous l'avons expliqué dans notre première partie, un siècle de grands changements politiques, mais aussi scientifiques, notamment dans le domaine de l'agronomie. Mais cette période voit également l'invention de deux technologies qui vont exercer une influence importante dans le monde de la création artistique : la photographie et le cinéma.

Le paysage et la photographie.

Même si le principe était connu depuis l'Antiquité, les historiens s'accordent pour attribuer à Joseph Nicéphore Niepce l'invention de la photographie. En 1826, il parvient à fixer sur des plaques d'étain une représentation de sa propriété. Après sa mort en 1833, le procédé est repris et perfectionné par Louis Daguerre.

La photographie a deux caractéristiques :

- elle est la représentation d'un motif (naturel dans le cas d'un paysage rural) dans un cadre fixe,

- à ses débuts, elle est en noir et blanc.

L'invention de la photographie est contemporaine de la fondation de l'Ecole de Barbizon qui regroupait des peintres réalistes peignant d'après nature. La représentation, fidèle à la réalité, des paysages ruraux est l'un de leurs thèmes privilégiés. Leur peinture figurative est donc proche des tirages photographiques.

A ses débuts, la photographie n'est pas encore une pratique artistique, mais simplement un moyen technique. Pour se différencier, les Impressionnistes choisissent de privilégier la vision de l'artiste (les photographes n'avaient alors que l'angle de prise de vue pour exprimer leur regard personnel), l'emploi des couleurs vives (par opposition au noir et blanc) et le jeu avec la lumière (la photographie a alors beaucoup de difficultés à capter la lumière surtout pour les séances de prise de vue en extérieur ; en studio elle utilise un éclairage artificiel).

Dans la seconde partie de notre thèse, nous avons affirmé que tous les points de vue objectifs (promontoire, fenêtre, chemin) étaient des lieux fixes, et que ce qui différenciait les paysages (dans le domaine littéraire) provenait de la possibilité du sujet qui observe et décrit de se déplacer. Dans le cas du rapprochement que nous venons de faire entre photographie et peinture, les sujets qui opèrent sont fixés par les moyens techniques qu'ils utilisent : le photographe derrière le pied de son appareil de prise vue, le peintre derrière celui de son chevalet.

Le paysage et le cinéma.

En 1895, soit soixante-dix ans après l'invention de la photographie, les frères Auguste et Louis Lumière présentent le Cinématographe, un appareil permettant d'enregistrer des vues photographiques sur un film et de les projeter sur un écran. La prise des photographies successives sur le film s'effectue à un rythme très élevé (à l'origine douze images par seconde), leur projection produit un effet de mouvement.

La photographie constitue donc la première étape de l'invention du cinéma, elle est la « matière première » à partir de laquelle les cinéastes vont travailler pour créer un art nouveau. Les frères Lumière, en projetant une suite de photographies, font du cinéma un art du mouvement, ils inscrivent la représentation dans un temps évolutif, quand la photographie n'est qu'un « ici et maintenant ».

La pellicule qu'utilisaient les frères Lumière mesurait vingt mètres, sa projection durait à peine plus d'une minute. Mais très vite les « cinéastes » eurent l'idée de coller plusieurs bobines bout à bout pour obtenir un film de plus longue durée. De cette simple astuce technique naît l'idée du montage. Les films primitifs n'étaient constitués que d'un seul plan séquence : ils montrent ; les films après montage sont composés de plusieurs prises de vues tournées séparément et assemblées : ils racontent.

Au XIXème siècle, les effets de montage se limiteront au collage (d'autres techniques suivront assez rapidement : gros plan, plongée/contre-plongée, champ/contrechamp, travelling, panoramique…). Ce procédé technique est à l'origine de la création d'un langage dont l'usage sera codifié par une grammaire.

Les procédés du cinéma semblent avoir été inspirés par deux modes d'expression artistique que nous avons analysés dans les chapitres précédents : la peinture et la littérature.

La peinture sérielle, telle qu'elle est pratiquée, entre autres, par Cézanne et Monet, est une série d'images instantanées. Un alignement, dans un même lieu, des quatre-vingt-sept *Montagne Sainte-Victoire* de Paul Cézanne ou des vingt-cinq *Meules* de Claude Monet, serait comparable à celui d'une série de photographies sur un film cinématographique. L'apport du cinéma, à la fin du XIXème siècle, est de projeter, sur un écran, cette série, à haute fréquence, pour reproduire le mouvement que la peinture a beaucoup de mal à figurer.

Le film de cinéma est une suite de prises de vues qui sont assemblées dans une suite logique pour faire sens. Les plans successifs s'organisent en récit dont la composition est codifiée par une grammaire qui lui est propre. En cela il adopte un mode d'expression proche de celui du récit littéraire.

Dans la partie précédente, nous avons énuméré la liste non exhaustive, citée par Anne-Marie Perrin-Naffakh, des observatoires les plus fréquemment utilisés par les écrivains pour leurs descriptions paysagères (fenêtre, promontoire, chemin). Pour caractériser chacun de ces exemples, nous avons sciemment employé le vocabulaire du cinéma. Si le paysage vu de la fenêtre, malgré la profondeur de champ qu'il permet,

s'apparente plus à la peinture qu'au cinéma, le promontoire sur lequel on est monté favorise un regard panoramique et une vue en plongée alors que le chemin que l'on parcourt est le lieu idéal du travelling.

Deux des exemples que nous avons cités pour illustrer la représentation littéraire du paysage agricole vu d'un chemin confirment la parenté entre le langage littéraire et le langage cinématographique. La description de la campagne normande vu de la charrette qui transporte les « filles » de Madame Tellier est composée comme une suite de plans successifs accolés. Les « filles » regardent « des deux côtés de la route » et observent successivement un champ de colza en fleurs, puis un champ de seigle, un rideau de grands arbres qui cachent une ferme et enfin, des « récoltes jaunes et vertes, piquées de rouge et de bleu.[1] »

Le voyage de Victor Hugo en Suisse donne lieu à des descriptions de même nature, une suite de plans se succèdent au regard du poète : « à droite et à gauche de beaux caprices de terrains… de grandes collines coupées par les cultures et une multitude de carrés… des groupes de chaumières basses… au fond de la vallée… une longue ligne de verdure…[2] ».

Quand le point de vue d'observation est le chemin, le langage littéraire et le langage cinématographique, chacun avec les moyens d'expression qui lui sont propres (les mots pour la littérature, les images pour le cinéma), se rejoignent pour représenter le paysage.

La spécificité du travail de l'agriculteur.

Nous avons, dans le chapitre consacré au point de vue subjectif, défini deux types d'observateurs du paysage. Les premiers, ce sont les spectateurs, ils occupent les points de vue subjectifs que nous venons d'énumérer (promontoire, chemin, fenêtre). Les seconds sont les acteurs, les agriculteurs eux-mêmes, dont nous avons remarqué qu'ils étaient inclus dans le paysage : l'agriculteur est représenté au travail sur le site décrit.

---

1 MAUPASSANT, Guy de, *La Maison Tellier, op. cit.,* p. 53.

2 HUGO, Victor, *Voyages, op. cit.,* p. 12.

La présence de l'agriculteur au travail dans le paysage conforte l'idée que la représentation du paysage agricole est un art du mouvement. Cette affirmation prend toute son importance quand on sait que le travail des champs est une activité répétitive, faite d'allers et retours. Tous les grands travaux saisonniers, le labour, les semailles, la fenaison, la moisson… imposent à l'agriculteur d'arpenter les parcelles qu'ils cultivent d'une extrémité à l'autre jusqu'à la conclusion du chantier. Cette manière de procéder est accentuée par l'avènement du machinisme agricole. Les outils modernes, la charrue, le semoir, la faucheuse, la moissonneuse… sont des machines encombrantes et peu maniables qui s'accommodent mal des manœuvres.

La meilleure illustration de ce va-et-vient, parmi les romans de notre corpus, nous la trouvons dans le premier chapitre de *La Terre* de Zola. Jean Macquart sème une « parcelle de terre, d'une cinquantaine d'ares » et toute la journée :

> « …du même pas, avec le même geste, il allait au nord, il revenait le midi, enveloppé dans la poussière vivante du grain ; pendant que, derrière, la herse, sous les claquements du fouet, enterrait les germes, du même train doux et comme réfléchi . »

A chaque extrémité de la parcelle, il lève les yeux sur le paysage et vers le nord « c'étaient des murs bas, une tache brune de vieilles ardoises, perdue au seuil de la Beauce, dont la plaine, vers Chartres s'étendait. ». Puis au retour, vers le midi « il avait devant lui, tout proche, coupant la plaine ainsi qu'un fossé, l'étroit vallon de l'Aigre, après lequel recommençait la Beauce, immense, jusqu'à Orléans.[1] ».

Si nous citons cet exemple, ce n'est pas pour illustrer le caractère répétitif du métier, mais pour montrer qu'à chaque extrémité de son champ, quand il relève la tête, l'agriculteur a, sous son regard, un paysage différent, mais qu'il retrouvera à chaque passage. Cette description de la Beauce agricole par le regard de Jean Macquart constitue un champ/contre-champ, qui est un des outils majeurs de la grammaire du cinéma.

[1] ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 27 – 29.

Le paysage littéraire : un art du mouvement.

Dans son essai *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime,* Yvon Le Scanff définit l'artialisation du paysage dans les romans comme étant la transcription littéraire du paysage pictural :

> « Le goût pour la nature sauvage est ainsi le fait de références artistiques qui ont en quelque sorte rendu mythique leur présence par un phénomène qu'Alain Roger, après Charles Lalo, a imposé et généralisé sous le terme d'*artialisation* : « Notre perception esthétique de la nature est toujours médiatisée par une opération artistique. (…) Un site naturel n'est esthétiquement perçu qu'à partir et à travers un Paysage, qui exerce donc, en ce domaine, la fonction d'artialisation ». Au XVIIIème siècle, c'est la catégorie esthétique du pittoresque qui a permis ce qu'Alain Roger appelle la « picturalisation du pays », c'est-à-dire la reconnaissance d'un paysage en tant que tel. Le pittoresque se définit comme un mode de vision de la nature qui privilégie l'art, les associations entre réalité et représentation. Il peut signifier qu'il faut voir la nature comme un peintre, mais le pittoresque consiste essentiellement à relever ce qui est digne de la peinture dans un paysage naturel.[1] »

Le raisonnement que nous venons de mener contredit partiellement cette analyse d'Alain Roger et d'Yvon Le Scanff. Il y a certes des correspondances entre le paysage peint et le paysage écrit, nous l'avons montré à partir des exemples de Cézanne et Zola, également de Monet et Maupassant. Mais le paysage littéraire n'est pas la simple transcription d'un paysage peint préalablement. Les romanciers, pour le représenter, ont développé des modes d'expression spécifiques, ce que les peintres, contraints par le cadre de leur tableau et les conditions de production de leur œuvre, n'avaient pas la possibilité de faire. Les points de vue objectifs (promontoire et chemin principalement) permettent aux spectateurs extérieurs une observation du paysage en mouvement : le promontoire un regard circulaire (panoramique) ; le chemin, un regard linéaire (travelling).

Aujourd'hui encore, le dictionnaire ne propose qu'une seule définition pour caractériser la représentation du paysage : « tableau représentant la nature ». Ce sens restrictif induit peut-être les chercheurs à limiter leur analyse à la simple comparaison littérature/peinture. Pourtant, la description littéraire du paysage utilise des éléments de langage, autres que ceux de la description picturale, qui enrichissent le potentiel d'expressivité de la littérature. Ces éléments de langage seront repris par la grammaire

[1] LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime, op. cit.,* p. 24 – 25.

du cinéma qui voit le jour à la fin du XIXème siècle : le film des frères Lumière est projeté dix ans après la publication de *La Terre* de Zola.

3.2. Paysage agricole et identité collective.

Le paysage a, dans le récit littéraire, une fonction esthétique, nous venons de le montrer. Entre la peinture, une pratique ancestrale, et le cinéma qui voit le jour à la fin du XIXème siècle, il s'est développé à partir de la fin du XVIIIème siècle en s'inspirant des manières artistiques de la première mais également en initiant des modes d'expression spécifiques qui seront repris par le second.

Mais le paysage, et particulièrement le paysage agricole, est le reflet de l'évolution et de l'organisation de la société, en particulier en cette période de changement où l'agriculture passe d'un modèle familial traditionnel à une structure scientifique progressiste.

Le voyage qu'Eran entreprend entre le plateau du Larzac et Cette dans *Le Chevrier* de Ferdinand Fabre illustre cette mutation. Quand Eran arrive à Faugères, il laisse derrière lui le plateau montagneux du Larzac alors que la plaine du Languedoc s'offre à son regard. La frontière n'est pas uniquement géographique. Il s'agit également d'une ligne de partage entre deux conceptions économique et politique de la campagne française.

3.2.1. Le roman rustique et la nostalgie passéiste.

Le Larzac qu'Eran laisse derrière lui est l'un des symboles de l'agriculture traditionnelle. Sous l'Ancien Régime, la famille est la cellule structurante de l'exploitation agricole. C'est le cas, dans *Le Chevrier* de Ferdinand Fabre, de la métairie de Mirande, qui appartient aux Agathon. Toute la famille participe aux tâches : le père

Agathon, Aghatonne sa femme, leur fils Frédéry et Félice leur fille adoptive. Ils sont assistés par Eran, un travailleur saisonnier, qui loue ses services dans les fermes selon les besoins. A la Mirande, il accompagne le troupeau de chèvres dans leur parcours d'été sur le plateau du Larzac.

Nous retrouvons cette organisation familiale dans d'autres romans de notre corpus, et principalement dans les romans rustiques.

Dans *La Terre qui meurt* de René Bazin, Toussaint Lumineau n'est que le métayer du Marquis de la Fromentière, mais c'est en famille, avec ses cinq enfants (Toussaint Lumineau est veuf) qu'il gère l'exploitation.

Les romans de George Sand présentent la même organisation familiale. Le père Maurice et sa femme travaillent avec leur fils et leur gendre dans *La Mare au Diable* ; le père et la mère Barbeau avec leurs cinq enfants dans *La petite Fadette.*

Une transmission familiale.

Si l'exploitation des terres se fait en famille, la transmission l'est également. Jusqu'à la Révolution Française, la transmission des terres était régie par le principe du « droit d'aînesse ». Mais il s'agissait de la transmission foncière qui concernait principalement les propriétaires terriens : les seigneurs laissent le domaine à leur fils aîné. Les paysans qui ne possèdent que d'infimes parcelles ne sont que peu concernés par cette mesure.

Mais la transmission patrimoniale ne se réduit pas à la cession des terres. Elle relève aussi de la connaissance du savoir-faire. Il ne suffit pas d'hériter d'un terroir, encore faut-il savoir le cultiver. Et en ce domaine, les paysans sont les premiers intéressés.

Les enfants de paysans travaillent, selon leurs moyens, très jeunes avec leurs parents à l'exploitation familiale. Au fil des ans, les tâches qui leur sont confiées évoluent et quand ils arrivent à l'âge adulte, ils ont une parfaite connaissance de l'ensemble des composantes du métier d'agriculteur et également une parfaite connaissance de toutes les caractéristiques de l'exploitation (qualité du sol, incidences climatiques, cultures adaptées, productivité…). Le fils aîné est donc l'héritier naturel de son père lorsque celui-ci prend sa retraite.

La transmission familiale n'est pas toujours aussi simple qu'il n'y paraît, comme le montre quelques-uns des exemples que nous avons cités. Mais, selon les circonstances, les paysans trouvent une solution de substitution pour conserver l'exploitation des terres dans la famille.

Dans *Le Chevrier*, Frédéry, le fils unique des Agathon, meurt durant la guerre de colonisation de l'Algérie. Pour assurer la continuité familiale de la Mirande, Eran, le fidèle chevrier, épouse Félice, la fille adoptive des Agathon. Grâce à son travail, la Mirande est devenue « la plus riche métairie du Larzac[1] ».

La Terre qui meurt propose un exemple encore plus édifiant de la volonté des paysans à sauvegarder la continuité familiale. Toussaint a cinq enfants : Mathurin, l'aîné, est invalide à la suite à un accident ; Léonore et François partent travailler à la ville ; André, au retour d'Algérie, rejoint l'Amérique. Pour sauver la Fromentière, il accepte le mariage de sa fille cadette, Rousille, avec Jean Nesmy, son ancien valet de ferme qu'il avait pourtant chassé l'année précédente :

> « - Rousille, reprit le métayer, je n'ai plus de fils, André m'a trahi le dernier. François n'a pas voulu revenir. Il faut pourtant que la Fromentière continue d'être à nous ? (…) J'avais toujours espéré qu'il y aurait un homme de mon nom pour commander après moi. Dieu me l'a refusé. Toi, Rousille, j'aurais aimé te marier avec un Maraichin comme nous, quelqu'un de notre condition et de notre pays. C'était peut-être de l'orgueil. Les choses n'ont pas tourné selon mon goût. Crois-tu que Jean Nesmy reviendrait bien à la Fromentière ?[2] »

Toussaint Lumineau renie tous ses principes, renonce à certaines valeurs familiales qu'il défendait :

> « J'avais renvoyé Jean Nesmy. C'est ma volonté qu'il revienne, pour être mon fils et mon aide, et le maître quand je n'y serai plus. (…) Je veux qu'il revienne le plus vite possible, parce que les meilleurs valets ne font pas prospérer les maisons.[3] »

La transmission de la terre familiale autorise toutes les concessions.

---

1 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p. 217.

2 BAZIN, René, *La Terre qui meurt, op. cit.,* p. 306 – 307.

3 *Ibid.,* p. 308.

La pérennité du paysage

Une des conséquences de cette ténacité à sauvegarder l'exploitation familiale est la pérennité du paysage. Le récit des romans que nous venons de citer se déroule au milieu du XIXème siècle (la guerre coloniale en Algérie est déclarée en 1830), soit plus d'un demi-siècle après la Révolution Française. Pourtant la transmission des terres se fait toujours de la même façon que sous l'Ancien Régime : l'un des enfants, de préférence le fils aîné[1], succède à ses parents. Ce mode de transmission favorise la stabilité : le père qui a formé le fils à l'exploitation de la ferme lui transmet progressivement la responsabilité. La stabilité est organisationnelle et sociale.

L'autre incidence, qui découle directement de la première, est la pérennité du paysage agricole. Puisque le fils perpétue les méthodes culturales de son père, sous la tutelle duquel il reste pendant plusieurs années, l'évolution est très lente et la répartition des terres et leur affectation ne sont pas bouleversées.

La transmission des terres pour les paysans de *La Terre* de Zola se déroule selon les dispositions édictées par la Révolution Française. Le droit d'aînesse est aboli et le patrimoine est partagé équitablement entre tous les enfants. Quand Louis et Rose Fouan décident, pour cause de vieillesse, de renoncer à l'exploitation de leurs terres, ils convoquent leurs enfants chez le notaire qui procède au partage équitable :

> « Maintenant que je connais les conditions, je vais dresser l'acte… De votre côté, faites arpenter, divisez, et dites à l'arpenteur de m'envoyer une note contenant la désignation des lots. Lorsque vous les aurez tirés au sort, nous n'aurons plus qu'à inscrire après le nom de chaque nom le numéro tiré, et nous signerons.[2] »

Chacune des parcelles des neuf hectares et demi qu'exploitent Louis et Rose Fouan sont partagées en trois lots. Alors qu'ils étaient cultivés ensembles par une seule personne, le père Fouan, chacun de ces lots le sera désormais par trois agriculteurs différents qui,

---

1 Dans *La Terre qui meurt,* Mathurin, le fils aîné, bien que gravement handicapé, revendique son droit auprès de auprès du père Lumineau : « Je n'ai donc qu'à souffrir et à faire la volonté des autres, moi qui suis l'aîné, moi qui ai le droit pour moi ? » *Ibid.* p. 319.

2 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 55.

peut-être, implanteront des cultures différentes et emploieront des méthodes culturales différentes. L'incidence sur la configuration du paysage est donc évidente.

La citation de ce contre-exemple permet de mettre en lumière deux conceptions politiques différentes de l'exploitation de l'espace agricole.
- La seconde applique les réformes institutionnelles de 1789. Nous la regarderons dans le prochain chapitre.
- La première est celle héritée de l'Ancien Régime qui privilégiait la cellule familiale. C'est le modèle que respectent les Agathon et Toussaint Lumineau, au prix de quelques concessions si les héritiers naturels sont déficients.

La nostalgie passéiste.

Comme nous venons de le montrer le milieu agricole est un milieu stable, qui évolue très lentement, en grande partie en raison d'un mode de transmission inchangé depuis plusieurs siècles. Les paysans résistent tant qu'ils peuvent aux réformes. Les romans de notre corpus expriment, chacun à leur manière, les difficultés ou les réticences qu'éprouvent les paysans à accepter les mesures nouvelles adoptées à la fin du XVIIIème siècle, qu'elles soient d'ordre agronomique ou d'ordre politique.

Nous allons inventorier les différents titres et montrer comment ils abordent la question agricole :

- René Bazin et le regret de l'Ancien Régime :

Toussaint Lumineau, dès le premier chapitre de *La Terre qui meurt*, réplique au régisseur du Marquis de la Fromentière, qui vient percevoir auprès du métayer le fermage impayé depuis plusieurs mois :

> « Il (ne le) demanderait pas s'il était là, dans sa Fromentière. Je lui ferais entendre raison. Lui et moi étions amis, je peux dire, et son père et le mien. Je lui montrerais le changement qui s'est produit chez moi, depuis les temps. Il comprendrait. Mais voilà : on n'a plus affaire qu'à des gens qui ne sont pas les maîtres. On ne le voit plus, lui, et d'aucuns disent qu'on ne le reverra jamais. Le dommage est grand pour nous.[1] »

[1] BAZIN, René, *La Terre qui meurt, op. cit.,* p.3 – 4.

Toussaint Lumineau emploie des mots forts pour décrire les relations qu'il entretenait avec le Marquis : il parle d'un ami compréhensif. Le seigneur du domaine, sous l'Ancien Régime, était, pour lui, le garant d'une forme de sécurité, de stabilité. La condition des paysans n'était certes pas très florissante, mais le mode de transmission des terres et des charges était une assurance (le père de Toussaint Lumineau entretenait déjà une relation de confiance avec le père du Marquis actuel). Les changements qui s'esquissent avec le départ du Marquis : « on n'a plus affaire qu'à des gens qui ne sont pas des maîtres », inquiètent le métayer de la Fromentière. Son inquiétude est au comble quand il apprend la mise ne vente des meubles du château :

> « - C'est la ruine, dit André. Après les meubles ils vendront la terre, et nous avec !
> Le chef de la Fromentière, successeur de tant de métayers des mêmes maîtres, se trouvait au milieu de la salle. Il leva les paupières fatiguées, jusqu'à ce que ses yeux reçussent l'image du petit crucifix de cuivre pendu à la tête du lit. Puis il les rabaissa, en signe d'acceptation.
> - Ca sera un grand malheur, dit-il ; mais ça n'empêchera pas de travailler !
> Et il sortit, peut-être pour pleurer.[1] »

Toussaint Lumineau pressent un avenir incertain, dont il n'a pas la maîtrise, même s'il essaie de se convaincre qu'il a malgré tout un avenir.

- *Les Paysans* de Balzac et le « nouveau régime ».

L'avenir que Toussaint Lumineau redoute d'affronter, les paysans de Balzac le vivent au quotidien. Ses intuitions étaient bonnes. Les grandes réformes structurelles de la Révolution Française libèrent les paysans du joug féodal, mais l'assujettissent à la bourgeoisie possédante. Pierre Barberis, dans la préface aux *Paysans* qu'il rédige pour l'édition de poche Garnier-Flammarion, cite Karl Marx[2] :

> « Au cours du XIXème siècle, l'usurier de la ville prend la place du seigneur féodal, les hypothèques la place des droits féodaux, et le capital bourgeois la place de la propriété terrienne aristocratique. »

Le roman de Balzac illustre ce propos de Karl Marx. Pierre Barberis l'explique en analysant l'exemple de La-Ville-aux-Fayes :

---

1 *Ibid.,* p. 236 – 237.

2 BARBERIS, Pierre, in BALZAC, Honoré de, *Les Paysans,* Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 43.

> « La-Ville-aux-Fayes est le pur produit par sa puissance, par sa richesse, de la Révolution de 1789. Quadrillée par quelques familles bourgeoises, qui sont toutes alliées entre elles et qui se sont assuré les postes-clés, cette petite métropole qui a doublé de population depuis que la République en a fait une sous-préfecture, vit d'« un grand commerce de laine brute, de vin, de tan, de cuirs, de fourrages et de bestiaux » ; les fortunes s'y sont « triplées par l'acquisition des biens ecclésiastiques *et surtout par l'usure.*[1] »

L'usurier est donc bien le personnage central dans la nouvelle organisation de la campagne française. Il permet aux paysans l'accession à la propriété. Mais sous cette intention généreuse, se cache un personnage cynique et sans scrupules. Dans *Les Paysans,* les usuriers se nomment Rigou, Soudry et Gaubertin :

> « On peut deviner quelle influence ce triumvirat de Rigou, de Soudry, de Gaubertin obtenait aux élections par des électeurs dont la fortune dépendait de leur mansuétude. Haine, intelligence et fortune, tel était le triangle terrible par lequel s'expliquait l'ennemi le plus proche des Aigues, le surveillant du général, en relations constantes avec soixante ou quatre-vingt petits propriétaires, parents ou alliés des paysans, et qui le redoutaient comme on redoute un créancier.[2] »

Nous retrouvons les usuriers dans d'autres romans, par exemple, dans *Le Chevrier* de Ferdinand Fabre. Il s'appelle Malgrison et n'a pas hésité à vendre le troupeau de chèvres des Agathon pour recouvrir son prêt, les laissant sans ressources.

Cette manière d'être, exempte de tout respect pour le travail des paysans, inspire à Pierre Barberis ce commentaire :

> « Quand et comment s'enrichit l'usurier des campagnes, sinon quand le paysan ne dispose pas des sommes nécessaires à l'achat, à l'exploitation ou à l'entretien de la terre ? (…) L'usure ne se développe pas en système purement féodal. Elle n'apparaît et ne prospère qu'avec la multiplication d'illusoires et impuissants propriétaires. Voilà pour le mécanisme originel.[3] »

Cette dernière remarque est intéressante car elle renvoie aux réflexions désabusées de Toussaint Lumineau, quand il regrette la ruine du Marquis de la Fromentière.

Contre ce « nouveau régime », les paysans opposent une résistance passive : plutôt que d'affronter directement les propriétaires bourgeois, ils s'adonnent à des activités clandestines, braconnage, maraude, vol de bois…

---

1 *Ibid.,* p. 26.

2 BALZAC, Honoré de, *Les Paysans, op. cit.,* p. 293.

3 BARBERIS, Pierre, *op. cit.,* p. 27.

- George Sand actualise « le mythe du bon sauvage ».

George Sand publie ses trois romans champêtres entre 1846 et 1849, soit environ un siècle après le début de la révolution agricole et un demi-siècle après la Révolution Française, dont on a expliqué qu'elles avaient profondément bouleversé l'organisation du monde agricole.

Le paysan que représente George Sand est un paysan qui défend les valeurs de la France traditionnelle. Dans *La Mare au Diable,* Germain et la petite Marie entreprennent tous deux un voyage loin du foyer familial. L'un, Germain, est veuf et part à la rencontre d'une femme que son beau père lui a recommandée et qui l'aiderait à élever ses trois enfants ; l'autre, la petite Marie, pour exercer le métier de bergère chez un gros propriétaire qui le lui avait proposé. Tous deux refusent la proposition qui leur est faite. Marie pour fuir les assiduités du fermier des Ormeaux ; Germain parce qu'il n'accepte pas d'être mis en concurrence avec les trois autres « galants » de Catherine, sa promise.

Les personnages des *Paysans* de Balzac mènent le combat sur le terrain politique et social ; ceux de *La Mare au Diable,* sur celui de la morale.

Le « mythe du bon sauvage » trouve son origine au XVIème siècle. Les grands voyageurs qui prennent la mer découvrent des continents, jusqu'alors inconnus, peuplés d'hommes et de femmes qui vivent dans un état de préhistoire agricole, fait pour l'essentiel de pêche, de chasse et de cueillette. A leur retour, ils font le récit de leurs découvertes et décrivent des hommes et des femmes vivant nus et menant une vie simple sans aucune agressivité apparente, que ce soit entre eux ou envers les envahisseurs.

Parmi les philosophes, Montaigne, le premier, s'intéresse à ces sociétés primitives. L'étude qu'il mène sur « l'état de nature » à partir de plusieurs récits d'explorateurs lui permet de faire une comparaison critique avec les organisations politiques des états européens.

Le thème sera repris par les philosophes au XVIIIème siècle : Voltaire, Diderot… Et surtout Jean-Jacques Rousseau qui introduit son raisonnement à partir de

l'affirmation selon laquelle « l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt ». Dans une lettre qu'il adresse à Christophe de Beaumont, il écrit :

> « Le principe de toute morale, sur lequel j'ai raisonné dans tous mes écrits, et que j'ai développé dans ce dernier avec toute la clarté dont j'étais capable, est que l'homme est un être naturellement bon, aimant la justice et l'ordre ; et qu'il n'y a point de perversité originelle dans le cœur humain, et que les premiers mouvements de la nature sont toujours droits. J'ai fait voir que l'unique passion qui naisse avec l'homme, savoir l'amour de soi, est une passion indifférente en elle-même au bien et au mal ; qu'elle ne devient bonne ou mauvaise que par accident et selon les circonstances dans lesquelles elle se développe. J'ai montré que tous les vices qu'on impute au cœur humain ne lui sont pas naturels ; j'ai dit la manière dont ils naissent ; j'en ai, pour ainsi dire, suivi la généalogie, et j'ai fait voir comment, par l'altération successive de leur bonté originelle, les hommes deviennent enfin ce qu'ils sont.[1] »

Rousseau, bien avant George Sand, porte donc, lui aussi, le débat sur le terrain de la morale. C'est le seuil de la civilisation qui marque la frontière entre l'homme bon et l'homme corrompu.

Si l'on transpose le « mythe du bon sauvage » à l'histoire des XVIIIème et XIXème siècles, le seuil de civilisation est la révolution de 1789. Les paysans de George Sand appartiennent à l'évidence à la période pré-civilisationnelle, où la cellule familiale structure le monde agricole :

> « Le plus heureux des hommes serait celui qui, possédant la science de son labeur, et travaillant de ses mains, puisant le bien-être et la liberté dans l'exercice de sa force intelligente, aurait le temps de vivre par le cœur et par le cerveau, de comprendre son œuvre et d'aimer celle de Dieu. (…) Le bonheur serait là où l'esprit, le cœur et les bras, travaillant de concert sous l'œil de la Providence, une sainte harmonie existerait entre la munificence de Dieu et les ravissements de l'âme humaine.[2] »

Le monde que rejettent Germain et la petite Marie est celui postérieur à la Révolution où l'agriculture entre dans une économie libérale concurrentielle et pour lequel les vertus familiales ne sont plus essentielles.

Les romans rustiques de la seconde moitié du XIXème siècle rendent compte de la méfiance, des réserves, parfois fois même du rejet des paysans envers le nouveau modèle d'exploitation des terres et l'évolution des mentalités. Les paysans de Balzac marquent leur opposition aux grands propriétaires bourgeois ; ceux de George Sand

---

[1] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à C. de Beaumont,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome IV, p. 935.

[2] SAND, George, *La Mare au Diable, op. cit.,* p. 39.

privilégient les valeurs familiales ; Toussaint Lumineau regrette la splendeur du Marquis de la Fromentière et la désertion de ses enfants…

3.2.2. Le régionalisme.

Au delà du débat agronomique entre agriculture traditionnelle et agriculture moderne qui divise le monde agricole, au delà du clivage politique qu'il induit, une autre tendance, littéraire cette fois, se dégage dans la seconde moitié du XIXème siècle : le Régionalisme. Elle est initiée par deux écrivains majeurs de la sphère littéraire :

- le premier, Charles Nodier, est un acteur essentiel de la fondation du Romantisme. Il est l'organisateur du Cénacle de l'Arsenal qui rassemble, pendant dix ans, chaque dimanche soir, les jeunes auteurs de cette nouvelle école littéraire : Hugo, Lamartine, Dumas, Balzac, Gautier…

A partir de 1820, il entreprend avec Justin Taylor la rédaction des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, un inventaire des monuments historiques des régions de France. Leur démarche encyclopédique a l'avantage de faire connaître les richesses des provinces, souvent méconnues.

- le second, Honoré de Balzac, écrit dans la préface des *Paysans* vouloir consacrer une partie de son œuvre au « peuple oublié », les paysans. Cette déclaration délocalise de fait le décor des romans dans les régions où la grande majorité de la population est paysanne et où l'agriculture constitue l'essentiel de l'activité économique. Les quatre romans des *Scènes de la vie de campagne* nous font voyager successivement dans les Alpes (*Le Médecin de campagne,* 1833), en Touraine (*Le Lys dans la vallée*, 1836), en Corrèze (*Le Curé de village*, 1841) et enfin en Bourgogne (*Les Paysans,* 1844).

Ces deux initiatives individuelles seront suivies, dans la seconde moitié du XIXème siècle, par une abondante littérature régionaliste que les historiens de la littérature qualifient de « roman rustique » et qui mettent en valeur les particularismes locaux.

Autonomie régionale.

La France de l'Ancien Régime est un Etat fortement centralisé. Toutes les décisions sont prises à Paris. L'instauration lente mais progressive, au XIXème siècle, de la République va permettre une délégation de la prise des décisions à chacun des élus des régions.

Dans son essai *Ecrire la France,* consacré au « mouvement littéraire régionaliste de langue française » Anne-Marie Thiesse décrit et analyse ce phénomène nouveau de développement d'une culture régionale et de son affranchissement du centralisme parisien dont, paradoxalement, Nodier et Balzac sont des acteurs notoires :

> « La fin du XIXème siècle voit naître ce qui, vu de Paris, s'appelle « le Réveil des provinces ». La Province s'est enrichie, le parlementarisme lui donne une animation politique, la presse locale se développe et se diversifie, la jeunesse instruite est assez nombreuse pour former des groupements de talents et d'ambitions. En une ou deux décennies, de multiples associations intellectuelles et artistiques éclosent partout en France : elles se dotent de revues, de maisons d'édition. Très vite, et avec plus ou moins de brutalité, se pose la question cruciale : une production littéraire peut-elle exister en France si elle n'est pas reconnue par Paris, puisque c'est dans la capitale que sont concentrés la critique, le milieu littéraire qui possède et assure la notoriété, les grands éditeurs.[1] »

Le parlementarisme joue en effet un rôle important dans l'émancipation des régions. L'instauration de la République en 1792 s'accompagne de la constitution d'une Assemblée Nationale[2] dont les membres, les députés, sont élus démocratiquement. Elle a pour but de limiter l'autorité du pouvoir central et d'assurer progressivement la souveraineté des citoyens. Chaque région élit son représentant qui porte la parole du peuple. Ce mode de gouvernance nouveau affranchit les habitants de la tutelle parisienne et leur offre un espace d'expression libre. C'est dans cet espace que la littérature rustique se développe.

---

1 THIESSE, Anne-Marie, *Ecrire la France, Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération,* Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 11.

2 L'Assemblée Nationale apparaît sous plusieurs appellations différentes : Chambre des représentants, Corps législatif, Chambre des députés…

Littérature des villes, littérature des champs.

La production de romans rustiques est très abondante dans la seconde moitié du XIXème siècle. Paul Vernois, dans l'essai qu'il leur consacre[1], tente d'en faire l'inventaire mais son recensement est forcément lacunaire. Il permet néanmoins de dégager les grandes tendances qui différencient le roman régionaliste du roman « parisien ».

L'émergence d'un nouveau courant littéraire bouscule la république des lettres et provoque des réactions de la part de la baronnie qui la préside. D'autant que cette littérature est mal identifiée, elle provient de diverses régions dispersées sur tout le territoire français et qui n'ont que peu de rapports entre elles. Elle n'est pas non plus régie par une académie, comme pouvait l'être la littérature à l'époque classique, ni même par un groupe constitué qui énonce un manifeste comme l'a fait, par exemple, le cénacle de l'Arsenal à l'époque romantique. Tout juste existe-t-il des associations locales, comme le Félibrige en Provence qui regroupe les écrivains de langue d'Oc.

Paul Vernois, qui cherche un dénominateur commun entre tous ces auteurs et toutes ces œuvres, propose une définition pour caractériser cette littérature disparate :

> « Peut être qualifié de rustique, en effet, ou de champêtre ou de rural, tout roman qui s'inscrit dans le cadre exclusif de la campagne et dont les protagonistes essentiels sont des paysans. Tout au plus peut-on inclure dans l'horizon des champs le petit village et admettre comme personnages épisodiques l'instituteur, le curé et le médecin.[2] »

L'émergence de ce nouveau genre littéraire provoque des réactions sévères. Paul Vernois cite ce jugement d'Albert Thibaudet[3] :

> « Le roman artiste est toujours un produit fini à Paris, et la psychologie de l'exception apparente qu'est Flaubert le ferait facilement rentrer dans cette règle. Mais il y a tout un roman qui n'est pas très artiste, heureusement pour lui bien souvent, et qui appartient en propre à la province. C'est le roman de pays qui a fini par prendre les noms disgracieux de régional ou de régionaliste. Il a été tellement florissant depuis le dernier quart du

1 VERNOIS, Paul, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz (1860 – 1925),* Paris, Nizet, 1962.

2 *Ibid.,* p. 16.

3 Albert Thibaudet (1874 – 1936) est un critique littéraire français. Il est l'auteur de *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936) dont est extrait cette citation.

> XIXème siècle que rien n'est plus facile que de dresser une carte romanesque de la France, aussi fournie que sa carte gastronomique.[1] »

Les reproches de Thibaudet au roman rustique portent sur deux points : le premier est d'être « produit » en province, le second d'être d'une qualité littéraire médiocre, « peu artiste ».

Paul Vernois propose une autre citation, de Marcel Girard[2], qui complète les critiques de Thibaudet :

> « Malgré son volume considérable, la littérature régionaliste et apparentée ne nous paraît pas revêtir une très grande importance. Son rôle est et restera secondaire. Le propre de la littérature française est de se placer dans l'universel. Toute tendance particulariste ou folklorique n'apparaît au plus grand nombre que comme une curiosité. Les plus grands écrivains visent toujours à peindre le monde et l'homme en général. Avec toute sa couleur locale le cadre n'est qu'une écorce, une coquille et seuls ont des chances de durer ceux qui savent le percer pour toucher à travers lui l'humanité totale.[3] »

Girard reproche au roman rustique d'avoir un caractère anecdotique quand la « grande littérature parisienne » a une dimension « universelle ».

L'institution littéraire est très sévère à l'égard de cette nouvelle littérature. Plutôt que de considérer le roman rustique comme un phénomène nouveau qui enrichit la connaissance de l'Homme et du Monde, elle le condamne au prétexte qu'il n'entre pas dans les grilles de lecture usuelles.

Les romans de notre corpus sont-ils des romans rustiques ?

En annexe de son essai, Paul Vernois propose une « Chronologie des auteurs rustiques[4] ». Son tableau se présente en deux colonnes : à gauche, les romans rustiques principaux ; à droite, les ouvrages partiellement rustiques.

Dans la colonne de gauche, nous trouvons, par ordre chronologique de publication : *Les Paysans* de Balzac, *La Mare au Diable, François le Champi et la Petite Fadette* de George Sand, *Le Chevrier* de Ferdinand Fabre, *Le Bouscassié* de Léon Cladel, *La Terre* de Zola, *La Terre qui meurt* de René Bazin et *Jacquou le Croquant*

---

1 *Ibid.,* p. 13.

2 Marcel Girard (1916 – 2006) est professeur agrégé de Lettres, auteur du *Guide illustré de Littérature française moderne* (1949) dont est extrait cette citation.

3 *Ibid.,* p. 14.

4 *Ibid.,* p. 443 – 450.

d'Eugène Le Roy. Le cadre de tous ces romans est la campagne, ils ont pour personnages principaux des paysans.

Parmi les romans rustiques secondaires, on trouve les deux romans de Balzac : *Le Médecin de campagne* et *Le Curé de village* qui ne consacrent chacun qu'un seul chapitre à la question paysanne. Egalement la totalité des livres du corpus secondaire, comme *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly, *Dominique* de Fromentin, l'ensemble des nouvelles de Maupassant…

La chronologie de Vernois confirme le rôle initiatique de Balzac dans la genèse du roman rustique. *Les Paysans,* qui est le premier roman de la liste, est précédé de la lettre à Gavault qui affirme la volonté de Balzac de s'intéresser à la condition sociale des paysans français au lendemain de la Révolution Française.

Cette remarque nous permet de revenir sur la distinction faite par Albert Thibaudet entre roman « parisien » et roman régionaliste. Les six premiers romans cités par Vernois, concernant la période 1834 – 1860, sont les romans de Balzac et de George Sand, deux écrivains emblématiques de la littérature parisienne. Le premier auteur régionaliste cité est Ferdinand Fabre pour *Les Courbezon* (1862). Zola (*La Terre*, 1887) appartient également, selon Vernois, à la catégorie des écrivains « parisiens » capables d'écrire des romans dont l'action se déroule en province et qui présentent un tableau réaliste de la vie paysanne.

Que nous apprennent les romans régionalistes ?

Pour répondre à Albert Thibaudet et Marcel Girard, qui dénigrent le roman rustique, nous allons en exposer quelques-unes des particularités. Le roman « parisien » se place dans l'« universel », le roman « régional » dans le particulier. Mais ce particulier n'est pas négligeable, il concerne environ quatre-vingt pour cent du territoire et de sa population. Une production littéraire aussi abondante consacrée à un territoire aussi étendu est forcément une mine de renseignements pour les chercheurs qui pour beaucoup méconnaissaient la province.

Albert Thibaudet ironise en écrivant que le roman rustique permet de « dresser une carte romanesque de la France, aussi fournie que sa carte gastronomique ». C'est

justement par l'établissement de la cartographie de la France paysanne que nous allons débuter :

- Le roman rustique est un livre de géographie illustré :

De Balzac (*Les Paysans,* 1844) à Eugène Le Roy (*Jacquou le Croquant*, 1899), les romans rustiques nous font visiter la France rurale. Les écrivains du XIXème siècle voyagent et rendent compte de leurs observations dans des journaux de voyage. Mais leur récit est le plus souvent une photographie, un instantané, une carte postale… Nous avons cité précédemment les impressions de voyage de Victor Hugo, Gustave Flaubert et Maxime du Camp, Stendhal… Il manque à tous ces auteurs un ancrage régional, qui leur donne une connaissance approfondie du territoire et des hommes qui l'habitent.

Michel Collot milite pour la création d'une géographie littéraire[1] qui prendrait en compte (géocritique, géopoétique…) la représentation des espaces en littérature. Il observe une synergie entre les deux disciplines :

> « On assiste à une convergence remarquable entre les deux disciplines, les géographes trouvant dans la littérature la meilleure expression de la relation concrète, affective et symbolique qui unit l'homme aux lieux, et les littéraires se montrant de leur côté de plus en plus attentifs à l'espace où se déploie l'écriture. (…) Les romanciers contemporains ne fournissent pas seulement à la géographie des documents précieux, ils sont eux-mêmes, à leur manière, « géographes » ; il y a une « pensée spatiale » du roman, qui a « une façon propre de faire de la géographie ».[2] »

Michel Collot propose trois angles d'approche : la « géocritique, (…) qui se situerait sur le plan de l'imaginaire et de la thématique » ; la « géopoétique qui étudierait les rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires » ; et la « géographie de la littérature, (…) qui se situerait sur le plan géographique, mais aussi historique, social et culturel.[3] »[4]

---

1 COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire,* Paris, Editions Corti, 2014.
Il anime par ailleurs à l'Université Paris III, avec Julien Knebusch, un séminaire intitulé « Vers une géographie littéraire »

2 COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire,* n° 8, dossier, LHT, 16 mai 2011, p. 2.

3 *Ibid,* p. 3.

4 Sur le même thème, voir également : WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Paris, Editions de Minuit, 2007.

Dans le cadre de notre recherche, c'est cette dernière approche qui nous concerne. Michel Collot s'inspire des travaux d'André Ferré, auteur de deux essais : *Géographie de Marcel Proust* et *Géographie littéraire*[1] :

> « La géographie littéraire se fonde sur ce très général postulat : qu'il existe nécessairement des relations entre toute œuvre humaine et le milieu terrestre où elle se localise, et que même dans ses aspects les plus spirituels et les plus rares, l'activité des hommes ne peut pas ne pas exprimer des relations de cette nature.[2] »

Michel Collot commente les propos d'André Ferré :

> « Les travaux d'André Ferré s'attachent principalement à recenser les lieux où a vécu ou qu'a connus un écrivain et à les comparer avec ceux qui sont évoqués dans son œuvre. Il en résume les résultats sur des « cartes biographiques » qui sont à la géographie littéraire ce que les chronologies sont à l'histoire littéraire.[3] »

Cette méthode de recherche s'applique parfaitement à la littérature régionaliste. Les romans rustiques sont écrits par des auteurs originaires de la région qu'ils décrivent et dont ils ont une connaissance approfondie. Ils permettent donc un inventaire du cadre géographique (topographie, climatologie…) des régions de France.

Tout au long de notre travail, nous nous sommes efforcé de présenter la diversité des reliefs et des climats. A chaque situation, correspondent une solution agronomique adaptée et des pratiques culturales différentes. Les régions de plaine se prêtent à la monoculture, mais le climat ensoleillé du Languedoc permet la culture fruitière de la vigne, alors que la Beauce est une région céréalière. Les reliefs du Larzac, enneigés tout l'hiver, sont favorables à l'élevage extensif des chèvres. Les livres de notre corpus ne représentent qu'un modeste échantillon au regard de l'abondante bibliographie rustique. Un inventaire exhaustif permettrait d'établir une carte détaillée des spécificités régionales.

- Le roman rustique écrit l'histoire de la corporation paysanne :

Le XVIIIème siècle connaît deux révolutions : la première, vers 1750 est une révolution agricole, la seconde est la Révolution Française de 1789. La première

---

1 FERRE, André, *Géographie de Marcel Proust,* Paris, Le Sagittaire, 1939 ; *Géographie littéraire,* Paris, Le Sagittaire, 1946.

2 COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire, op. cit.,* p. 4.

3 *Ibid.,* p. 4.

propose des réformes agronomiques, la seconde des réformes politiques. La campagne française du XIXème siècle est un observatoire idéal pour mesurer la façon dont les mesures nouvelles sont appliquées.

Les historiens écrivent l'histoire depuis Paris. La lecture des romans rustiques permet une analyse moins globalisante qui met en relief les grandes disparités entre les régions, pour des motifs géographiques que nous venons d'évoquer, mais également en raison de choix politiques ou agronomiques.

La Beauce et le Languedoc sont toutes deux des plaines dénuées de tout relief, favorables à la monoculture, pourtant elles profitent inégalement du développement du matériel agricole. Dans la plaine de Cette, les vendanges sont faites manuellement car les machines mécaniques pour le faire n'existent pas au XIXème siècle ; par contre les paysans de Rognes disposent d'une moissonneuse et d'une batteuse pour les récoltes de céréales. Pourtant ils rechignent souvent à l'utiliser. Jean Macquart renonce à utiliser le semoir mécanique jugé trop encombrant[1]. Hourdequin dans une discussion avec M. de Chédeville, le député, exprime le scepticisme des paysans de Rognes envers les méthodes modernes (engrais chimiques, assolements, prairies artificielles…), seule la machine à battre trouve mérite à leurs yeux[2].

En Touraine, une région légèrement vallonnée et au climat clément, Mme de Mortsauf applique au domaine de Clochegourde toutes les techniques récentes de mise en culture des terres (assolement…) ; ces mêmes techniques seraient difficilement applicables sur le plateau du Larzac, une région au relief tourmenté et au climat rude.

La mise en œuvre des technologies agronomiques varie d'une région à l'autre en fonction de leur état de développement, de leur adaptabilité aux spécificités locales et du degré d'adhésion des paysans.

Les mesures adoptées en 1789 (abolition de la féodalité, libre accession à la propriété, suppression du droit d'aînesse) sont également source de disparités.

Si Mme de Morsauf met en œuvre aussi facilement les nouvelles pratiques culturales préconisées par les agronomes qui ont inspiré la révolution agricole, c'est en raison d'un relief et d'un climat favorable, mais également parce que le domaine de

1 ZOLA, Emile, *La Terre, op. cit.,* p. 27.
2 *Ibid.,* p. 173 – 174.

Clochegourde a conservé le même mode d'organisation depuis la fin de l'Ancien Régime. Mme de Morsauf, au nom de son mari, et malgré la perte de nombreux privilèges, en est la propriétaire toute puissante. L'intégrité du domaine de Clochegourde, après des années d'exil, a été reconstituée et les choix de modes d'exploitation sont pris de manière univoque.

Les nobles déchus n'ont pas tous la même fortune : le marquis de la Fromentière a jusqu'alors sauvegardé son domaine, mais l'annonce de la vente des meubles du château laisse planer le doute sur l'avenir. Le marquis est sans doute ruiné et dans ce cas devra vendre également la Fromentière, ce qui remettrait en cause l'exploitation de la ferme et le rôle de Toussaint Lumineau qui n'a pas les moyens d'acheter des terres sans s'endetter auprès d'un usurier.

L'absence de relief de la plaine de Beauce est très favorable à l'application des innovations agronomiques de la révolution agricole. Mais les paysans de cette région appliquent les mesures de 1789, ils respectent notamment la suppression du droit d'aînesse, qui a pour effet le morcellement des terres (le père Fouan partage chaque parcelle de ses dix hectares entre ses trois enfants) La réticence des paysans est liée en partie à ce fait : les outils mécaniques sont lourds et peu maniables, l'assolement est difficile à mettre en place sur des très petites parcelles.

- Le roman rustique est un précis d'organisation sociale

Les paysans, sous l'Ancien Régime, malgré les servitudes auxquelles ils étaient astreints, et malgré l'extrême modestie de leur niveau de vie, jouissaient d'une certaine autonomie et d'une certaine sécurité. Dans son essai consacré au roman rustique, Paul Vernois écrit :

> « En dépit des apparences qui laissent aux villages et aux champs leur tranquille visage se dessine une véritable révolution technique dont l'effet ne peut manquer de se faire sentir sur les mœurs et la mentalité paysannes. Les habitudes ancestrales sont pourtant tenaces. Fait caractéristique : tous les romans rustiques de l'époque sont tournés vers le passé ; pas un seul ne cherche à deviner les prémices d'une vie nouvelle déterminée par les bouleversements économiques liés à l'introduction des machines.[1] »

[1] VERNOIS, Paul, *Le roman rustique de Sand à Ramuz, op. cit.,* p. 122 – 123.

La Révolution fait basculer le monde paysan dans un système économique libéral concurrentiel. Les paysans sont mal préparés, même s'ils les ont souhaités, à des changements aussi radicaux. A la lecture des romans rustiques, on constate que la sauvegarde de leurs « habitudes ancestrales » s'organise selon deux axes :

- le maintien de la cellule familiale qui constitue le cœur de l'organisation de leur économie. Nous l'avons montré plusieurs fois, tous les membres de la famille, des jeunes enfants aux grands parents âgés, tout le monde participe selon ses moyens aux travaux de la ferme. Ce cercle familial constitue une bulle de solidarité pour se protéger des agressions extérieures, celles des grands propriétaires et celles des usuriers. C'est ce que fait, par exemple, la famille Tonsard dans *Les Paysans* de Balzac, parfois par des moyens peu recommandables. En cas de force majeure (une blessure invalidante et la démission de certains enfants dans *La Terre qui meurt* de Bazin ; la mort du fils aîné dans *Le Chevrier* de Fabre), les paysans font des concessions à leurs principes, ils acceptent le mariage de leur fille à un valet de ferme pour sauvegarder l'intégrité et la continuité de l'exploitation familiale.
- L'accession à la propriété est souvent présentée comme un asservissement. Alors qu'ils sont enfin libérés du joug de l'Ancien Régime, les paysans, même les plus pauvres, s'endettent pour acquérir des terres. Mais la dette qu'ils contractent auprès des usuriers est transitoire. Dès la fin du remboursement, ils seront, eux ou leurs fils, propriétaires des terres qu'ils exploitent. Il a fallu une Révolution pour se libérer des contraintes de la féodalité ; à la fin du remboursement de leur dette, les paysans seront naturellement libres de toute dépendance matérielle. Beaucoup de paysans choisissent de se « mettre sur la paille » plutôt que de se séparer de leurs biens fonciers. C'est le cas des Agathon qui préfèrent vendre leur troupeau de chèvres pour rembourser Malgrison que de rendre leurs terres.

  Le cas n'est pas isolé. Paul Vernois cite la statistique de l'évolution du nombre des petites propriétés dans la seconde moitié du XIXème siècle :

> « Les statistiques sont formelles : la tendance générale est à la réduction du nombre des grands propriétaires, à l'accroissement de celui des petits fermiers dispersés et corrélativement à la diminution des journaliers dont le nombre n'excèdera pas 500.000. De 1850 à 1900 les fermes de 100 hectares vont

passer de 33.280 à 29.540 tandis que celles de 1 à 10 hectares s'élèvent de 2.435.000 à 2.523.000.[1] »

Sous le « nouveau régime », les paysans ne se soumettent pas à la puissance des grands propriétaires, mais cherchent à gagner leur autonomie, comme le permet la nouvelle règle sur la libre accession à la propriété, en s'appuyant sur leur savoir-faire qui repose sur la transmission familiale des connaissances.

Les historiens, et particulièrement les historiens de la France rurale, n'utilisent que très peu les romans rustiques pour étayer leurs recherches. Dans leur *Histoire de la France rurale,* Georges Duby et Armand Wallon, consacrent un sous-chapitre de deux pages à la littérature, intitulé « *Le paysan dans la littérature du temps »*[2]*,* dans lequel ils évoquent très rapidement les romans de Balzac, George Sand et Zola.

Pourtant les romans rustiques, par leur abondance et la grande variété des situations qu'ils décrivent, représentent une mine de renseignements. La littérature régionaliste s'intéresse au particulier et surtout épouse le point de vue du paysan, celui qui travaille la terre au quotidien.

3.2.3. Les romans utopistes et le rêve progressiste

Les modes de survie mis en place par les paysans après la Révolution pour acquérir un statut d'exploitants indépendants nuisent à l'application des mesures agronomiques modernes destinées à augmenter les rendements productifs et à améliorer le niveau de vie d'une classe sociale dont les membres, pour une grande majorité, vivent dans la pauvreté.

- La transmission des terres par les parents à l'un de leurs enfants, de préférence le fils aîné, ne favorise pas la curiosité intellectuelle de ces derniers. La transmission ne concerne pas seulement le patrimoine foncier, mais également le « savoir cultiver ». Nous l'avons montré, les enfants participent très jeunes aux

[1] *Ibid.,* p. 124.

[2] DUBY, Georges, WALLON, Armand, *Histoire de la France rurale,* tome III, *op. cit.,* p. 148 - 150.

travaux de la ferme, et ils acquièrent les connaissances culturales de leurs parents.

Initiée par les physiocrates pendant la Révolution, l'idée d'un enseignement agricole n'est validée que vers la moitié du XIXème siècle avec la création de fermes-écoles dans chaque département. Mais elles n'accueillent que peu d'élèves qui sont essentiellement des fils de grands propriétaires. Les enfants des paysans des romans rustiques ne sont pas concernés.

- L'acquisition de terres endette les paysans. L'emprunt qu'ils doivent rembourser aux usuriers les empêche d'investir dans l'acquisition de matériel mécanique ou dans l'achat d'engrais chimiques… Les terres continuent donc à être cultivées selon les méthodes ancestrales.

Les deux modes de fonctionnement mis en place par les paysans pour garantir leur indépendance (accession à la propriété, sauvegarde de la cellule familiale) ne favorisent pas la modernisation de l'agriculture. Le territoire français est, comme le remarque Ronald Hubscher :

> « (composé) d'une poussière d'exploitations marginales : en 1826, les propriétés de 1 à 5 hectares représentent les trois quarts de l'ensemble et seulement 17% en valeur ; la grande propriété, 1% des effectifs, atteint 28% en valeur.[1] »

Dans cette configuration, les innovations scientifiques recommandées par les physiocrates pour moderniser l'agriculture sont très lentes à se mettre en place sur l'ensemble du territoire français.

Agriculture moderne et littérature.

C'est cette France agricole des très petits paysans régionaux, largement majoritaires dans le paysage agricole, que peignent en grande majorité les auteurs des romans rustiques.

Les descriptions des grandes exploitations sont très rares parmi les romans de notre corpus. Nous avons cité et commenté quelques exemples au cours de notre raisonnement, mais toujours les évocations faites sont furtives :

---

[1] HUBSCHER, Ronald, in *Paysages, paysans, op. cit.,* p.183.

- Dans *Les Paysans* de Balzac, l'essentiel du récit tourne autour des petits paysans de la Ville-aux-Fayes, le domaine des Aigues, même s'il est l'enjeu principal, n'apparaît que très peu dans le roman.
- Dans *Le Chevrier,* Eran, en voyage vers Cette, traverse le Bas-Languedoc, une région de plaine consacré à la culture intensive de la vigne. Il n'y reste qu'une journée à participer aux vendanges.
- Dans *La Terre,* Hourdequin est le représentant des grands agriculteurs. Il cultive deux cents hectares, mais éprouve beaucoup de difficultés à appliquer les innovations culturales. Il ne joue qu'un rôle secondaire dans le récit.

La cause de la rareté des descriptions des exploitations agricoles modernes dans les romans n'est pas seulement due au faible nombre d'entre elles. Le motif premier est littéraire, nous l'avons expliqué. La rationalisation scientifique des méthodes culturales s'accommode mal des canons de l'esthétique romantique. Au milieu du XIXème siècle, le Romantisme littéraire est à son apogée et les écrivains sont plutôt inspirés par le destin laborieux des petits paysans que par l'organisation préindustrielle des grandes exploitations.

Agriculture moderne et utopie.

A problème littéraire, solution littéraire. Pour répondre à la difficulté à faire la description d'une exploitation agricole moderne, les romanciers de l'époque Romantique répondent par l'emploi d'un procédé littéraire inattendu : pour exprimer leur opinion sur l'évolution des pratiques agricoles, ils emploient le récit utopique.

L'Utopie est un genre littéraire qui présente, sous la forme d'un récit narratif, une société idéale, libérée de tous les vices inhérents aux systèmes politiques. Elle est toujours l'illustration d'une idéologie, d'une doctrine : concept philosophique, théorie économique, principe moral… Sa finalité est didactique.

Jusqu'au début du XIXème siècle, les récits utopiques étaient rédigés dans un style neutre qui s'apparentait à la rhétorique. Françoise Sylvos, dans un article paru dans

L'Année balzacienne[1], explique comment l'avènement du Romantisme va enrichir le genre utopique des procédés littéraires qui lui sont propres :

> « Entre les contraintes d'une tradition figée, celle de l'utopie classique, et la dissolution moderne des poétiques, l'époque romantique constitue pour le genre abordé un moment d'extraordinaire fécondité, marqué par la fusion de plusieurs formes entre elle ; l'utopie fait alliance avec la fable animalière, les mémoires, le roman, l'histoire, la vision prophétique. »

Le métissage littéraire permet de donner, à ce qui n'était jusqu'alors qu'un procédé rhétorique, une dimension poétique, sans pour autant négliger son fondement idéologique.

Si l'on considère, dans *Le Médecin de campagne*, le chapitre consacré au développement agricole (notre sujet), nous pouvons le considérer comme une fable ou comme une fiction socio-économique, avec, sinon une morale, au moins une leçon ou des enseignements.

Parmi les romans de notre corpus, *La Terre* présente l'état le plus évolué de l'agriculture au XIXème siècle (l'exemple du *Chevrier* est trop bref pour permettre une analyse des méthodes employées). Mais les paysans de Zola constituent un exemple inabouti de l'application des réformes de la révolution agricole et de la Révolution Française. *La Terre* de Zola est un roman réaliste.

Balzac qui souhaite présenter le monde agricole, non pas tel qu'il est, mais tel qu'il pourrait être si les paysans mettaient en pratique l'ensemble des moyens mis à leur disposition, choisit l'utopie. Deux des romans des Scènes de la vie de campagne, *Le Médecin de campagne* et *Le Curé de village,* sont des utopies.

Le Médecin de campagne propose le récit du développement économique d'une vallée des Alpes, enclavée et arriérée. L'aménagement agricole n'est pas au cœur du projet du docteur Benassis. Il s'agit d'un projet global concernant tous les secteurs d'activité économique et sociale :

> « L'œuvre souscrit à l'exigence d'exhaustivité requise par la définition du genre, voué à rendre compte d'une organisation sociale complexe. Balzac détaille les mœurs et les rouages du bourg ressuscité par Benassis : communication, réformes agraires, développement du commerce et de l'artisanat, administration, éducation, religion,

[1] SYLVOS, Françoise, « La poétique de l'utopie dans *Le Médecin de campagne* », *L'Année balzacienne,* 1/2003 (n° 4), p. 101 – 123.

> services font non seulement l'objet d'un exposé mais vient concrètement sous les yeux de Genestas.[1] »

Si l'on s'en tient au seul volet agricole, l'ensemble des méthodes agronomiques modernes sont appliquées pour un résultat probant : défrichement, irrigation, assolements, utilisation d'instruments aratoires, d'engrais chimiques, de semences sélectionnées… Nous sommes donc bien en présence d'une utopie qui présente le processus en marche de la réalisation d'un modèle idéalisé de production agricole.

L'utopie de Balzac est même une utopie romantique, au sens où l'entend Françoise Sylvos. Le récit de l'aménagement de la vallée alpestre de Benassis se fond parfaitement dans le roman, et ses acteurs ne sont pas de simples silhouettes, mais ont une importance réelle dans l'économie du récit :

> « Ils s'incarnent dans des personnages individualisés dotés d'un portrait physique, d'un patronyme et d'un environnement décrit avec précision. Alors que les figurants de l'utopie sont ordinairement des personnages plats, Balzac semble redonner consistance à un genre frappé d'abstraction, tout comme Benassis redonnant chair et vie à sa ville et à sa population.[2] »

Le Curé de village procède du même mode de composition. Les travaux entrepris sont de moindre ampleur, ils se limitent à la seule irrigation de la plaine de Montégnac, mais le résultat est identique : la plaine jugée infertile se transforme en quelques années en une terre d'abondance. Et comme dans *Le Médecin*, les personnages sont incarnés, ils ne sont pas réduits à leur simple fonction. Il y a pourtant une spécificité propre à ce roman, le traitement littéraire de la description du paysage de la plaine pendant le premier chantier de fenaison qui suit l'aménagement hydraulique. Le ballet des paysans sur les champs, les jeux d'ombres et de lumière, la mosaïque des couleurs… apparentent cette représentation à un tableau impressionniste. Pour toutes ces raisons, *Le Curé* comme *Le Médecin* relèvent de l'utopie romantique.

Deux autres courts extraits parmi les romans de notre corpus relèvent également de l'utopie. Le premier, que nous avons précédemment cité et analysé, est l'exposé par Mme de Mortsauf du projet d'aménagement du domaine de Clochegourde[3]. Nous avons remarqué que ce passage était en rupture de style avec le reste du roman. L'utopie du

---

1 *Ibid.,* p. 8.

2 *Ibid.,* p. 8.

3 BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée, op. cit.,* p. 141 – 145.

Lys n'est pas, en effet, une utopie romantique. Le compte-rendu scientifique de Mme de Mortsauf est dénué d'affect : le style est neutre, les éléments du décor sont décrits sobrement, les personnages sont « plats », réduits à leur fonction professionnelle… Tous les moyens mis en œuvre par Mme de Mortsauf, lui offrent des résultats :

> « (…) au-delà de (ses) espérances (…) Ainsi *nos* efforts ont été couronnés par le plus beau succès. Clochegourde, sans les réserves que nous nommons la ferme du château, sans les bois ni le clos, rapportent dix-neuf mille francs, et les plantations nous ont préparé de belles annuités.[1] »

Nous sommes en présence d'une utopie (mise en place d'une système agricole idéal), mais qui ne correspond pas aux critères définis par Françoise Sylvos. La sécheresse de l'exposé de l'aménagement du domaine de Clochegourde en fait une utopie classique, antérieure par sa manière à l'approche romantique, beaucoup plus poétique.

Bouvard et Pécuchet de Flaubert propose également un récit utopique, de nature différente de celles que nous venons d'exposer. Le lendemain de leur arrivée à Chavignolles, les « deux bonshommes » sollicitent de leur voisin, le Comte de Faverges, « l'honneur de visiter son exploitation ».

Comme Clochegourde, le domaine du comte de Faverges est une exploitation agricole idéale. Pourtant la description faite par Flaubert diffère des trois descriptions de Balzac, pour deux raisons principales :

- alors que Balzac décrit la totalité du processus de fertilisation des terres depuis leur état initial aride jusqu'à la première récolte abondante, Flaubert ne présente que le résultat final sans précision des moyens utilisés, celui d'une ferme modèle entièrement équipée des derniers outils modernes et appliquant les méthodes agronomiques récentes.
- Les utopies de Balzac sont des compressions spatio-temporelles. En un temps record (deux ou trois années au maximum), les mesures agronomiques mises en œuvre sur un espace réduit (une vallée des Alpes, la plaine de Montégnac, le domaine de Clochegourde) permettent des récoltes à profusion. L'utopie de Flaubert pousse beaucoup plus loin la compression. Au cours de leur visite chez le comte de Faverges qui ne dure qu'une après-midi, Bouvard et Pécuchet assistent à l'ensemble des grands travaux saisonniers (successivement : la

[1] *Ibid.,* p. 191 – 192.

fenaison, les semailles, la moisson, le labour) qui rythment immanquablement une année de culture.

L'usage de l'utopie dans l'œuvre de Balzac et dans celle de Flaubert appelle à deux commentaires :

- les grandes réformes du XVIIIème siècle tardent à être appliquées par les paysans, comme le montre le roman de Zola. Le poids de la tradition et la force des habitudes activent un instinct de conservation chez les paysans. Parmi les privilèges acquis, le seul qu'ils choisissent d'adopter massivement est le droit à la propriété. Pour cela ils s'endettent, mais cet avantage leur permet d'accéder à une liberté et une autonomie qui leur étaient refusées sous l'Ancien Régime. Les paysans achètent les terres qu'ils exploitaient avant la Révolution pour le compte d'un seigneur, et continuent à les cultiver, pour leur propre compte, selon les mêmes méthodes.

  L'identité collective du monde paysan au XIXème siècle, est celle d'une communauté qui prend des mesures patrimoniales et familiales pour, après s'être libéré du joug féodal, ne pas devenir dépendant des grands propriétaires bourgeois.

  Alors que la grande majorité des paysans est tournée vers le passé, l'utopie représente la voie du futur. Celle vers laquelle doivent tendre les paysans pour optimiser les rendements de leur exploitation et, par conséquence, améliorer leur qualité de vie.

- La conséquence directe du choix politique et collectif d'accéder à la petite propriété est la conservation du paysage. Dans la première partie de notre travail, nous avions souligné que, malgré l'ampleur des réformes engagées au XVIIIème siècle, les effets étaient peu visibles sur le paysage. L'analyse que nous venons de mener corrobore notre intuition. Ronald Hubscher le confirme, le terroir français du XIXème siècle est composé d'une « poussière d'exploitations marginales », comme il l'était au siècle précédent. Les romans réalistes que nous avons présentés (les romans rustiques, *La Terre* de Zola…) corroborent cette thèse et les grandes plaines de monoculture, la Beauce et le Bas-Languedoc, ne constituent pas des exceptions. Cette configuration culturale

date d'avant les grandes réformes agronomiques du XVIIIème siècle, et la monoculture n'empêche pas le morcellement des terres comme démontre Zola.
Les seules représentations de paysages nouveaux sont données dans les romans utopiques, donc dans des œuvres fictionnelles, qui n'ont pas valeur de témoignage historique.

3.3. Paysage agricole et identité individuelle.

Les choix politiques faits par les paysans au XIXème siècle, à la suite des libertés qui leur sont accordées par la Révolution Française sont très homogènes, quelles que soient les régions. Dans leur grande majorité, ils choisissent d'accéder à la propriété, et comme leurs moyens sont faibles, les exploitations qu'ils constituent sont de très petite superficie et, par conséquence, l'ensemble du territoire français est fortement morcelé.

Pour autant, les paysages ne sont pas partout identiques. La première raison, nous l'avons expliqué, est géographique. La topographie et le climat conditionnent le type de cultures pratiqué et les méthodes culturales employées. Le plateau du Larzac ne ressemble pas à la plaine de Beauce.

L'autre raison, nous l'avons très rapidement évoquée, est le regard du sujet qui observe un paysage. Il y a autant de représentations que de personnes qui regardent.

3.3.1. Le paysage agricole, miroir de l'âme.

Dans la seconde partie de notre thèse, au chapitre consacré à l'avènement du romantisme littéraire, nous avons abordé la question du rapport à la nature. La contemplation de la nature joue en effet un rôle important dans l'expression des émotions et des sentiments des poètes romantiques. Nous avions cité Georges Gusdorf :

« Le paysage est un état de l'âme en des moments privilégiés où l'âme se projette en forme de monde et se mire en elle-même dans l'univers qui l'environne.[1] » Aurélie Gendrat-Claudel explique :

> « (Il existe) une extrême porosité entre l'extériorité et l'intériorité, sentiment partagé par toute une communauté d'écrivains au XIXème siècle, qui expriment leur désir d'une équivalence immédiate entre le paysage et l'état d'âme du sujet.[2] »

Elle en conclut que « l'insertion dans le roman d'une description de paysage pose le problème de la fonction *psychologique* qui peut lui être dévolue.[3] »

Sur la base de cette conclusion, nous allons montrer quels sentiments procure la contemplation ou la pratique du paysage. Nous avons précédemment cité Nodier et Rousseau pour illustrer ce qu'est le « sentiment de la nature », mais ces exemples présentaient des paysages ruraux. Nous allons maintenant considérer le paysage agricole, dont nous avons dit qu'il s'accommodait mal de l'esthétique romantique, pour montrer qu'il peut également inspirer des sentiments.

Le paysage agricole et l'amour.

L'amour est le tourment le plus répandu chez les personnages des écrits romantiques. Il engendre toute une palette de sentiments fortement contrastés, de l'immense bonheur au plus profond désespoir.

Lorsque Félix de Vandenesse, secrètement amoureux de Mme de Mortsauf, parvient pour la première fois au domaine de Clochegourde, il découvre le paysage qui encadre le château :

> « Vu de la vallée, le rez-de-chaussée semble être au premier étage ; mais du côté de la cour, il est de plain-pied avec une large allée sablée donnant sur un boulingrin animé par plusieurs corbeilles de fleurs. A droite et à gauche, les clos de vigne, les vergers et quelques pièces de terres labourables plantées de noyers, descendent rapidement, enveloppent la maison de leurs massifs, et atteignent les bords de l'Indre, que garnissent en cet endroit des touffes d'arbres dont les verts ont été nuancés parla nature elle-même. En montant le chemin qui côtoie Clochegourde, j'admirais ces masses si bien disposées, j'y respirais un air chargé de bonheur.[4] »

---

1 GUSDORF, Georges, *Le Romantisme, op. cit.,* tome II, p. 92.

2 GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie, *Le Paysage « fenêtre ouverte » sur le roman, op. cit.* p. 58.

3 *Ibid.,* p. 59.

4 BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée, op. cit.,* p. 47.

La particularité de cette description est que le paysage dépeint n'est ni un jardin d'agrément ni un parc paysager, mais un paysage agricole (vignes, verger, terres labourables). Bien que ce genre de décor ne soit pas propice à la méditation romantique, Félix le décrit comme un ensemble harmonieux : « ces masses si bien disposées », qui lui inspire un sentiment de « bonheur ». Félix développe ses états d'âme dans la suite de sa réflexion :

> « La nature morale a-t-elle donc, comme la nature physique, ses communications électriques et ses rapides changements de température ? Mon cœur palpitait à l'approche des événements secrets qui devaient le modifier à jamais, comme les animaux s'égaient en prévoyant un beau temps. Ce jour si marquant dans ma vie ne fut dénué d'aucune des circonstances qui pouvaient le solenniser. La Nature s'était parée comme une femme allant à la rencontre du bien-aimé, mon âme avait pour la première fois entendu sa voix, mes yeux l'avaient admirée aussi féconde, aussi variée que mon imagination me la représentait dans mes rêves (…).[1] »

Ce jour est le plus important de sa vie, il s'apprête à rencontrer la femme qu'il aime et tout son être en est bouleversé.

Félix (il est le narrateur) fait le lien explicite entre la nature de ses sentiments et la perception qu'il a du paysage. Il parle de « communications électriques » entre la « nature morale » et la « nature physique » de l'homme. Cet exemple illustre parfaitement la définition énoncée quelques années plus tôt par Mme de Staël, qui parle de « l'âme visible (de la nature) qui vient chercher la nôtre en son sein.[2] »

Le paysage agricole, la tentation et la faute.

L'abbé Mouret est un jeune prêtre fraichement sorti du séminaire. Il exerce son ministère aux Artaud, un petit village de Provence. Depuis son arrivée, il continue de mener la vie ascétique qui était la sienne pendant ses études de théologie au couvent du vieux Plassans. Une vie faite de prière et de recueillement. Mais également de mortifications : il s'impose de longues séances de prière agenouillé à même la pavé de l'église.

Un événement imprévu va venir altérer la sérénité austère de l'abbé Mouret. A l'occasion d'une visite à ses paroissiens, il rencontre une adolescente, Albine, qui vit

---

1 *Ibid.,* p. 47.

2 STAËL, Germaine de, *De l'Allemagne, op. cit.,* tome II, p. 296.

isolée dans le parc luxuriant du Paradou avec Jeanbernat, un vieil oncle anarchiste. Le prêtre est troublé par la sensualité de la jeune fille. Sur le chemin qui le ramène à son presbytère, il tente de reprendre ses esprits :

> « Ces champs pierreux le rendaient à son rêve de rudesse, de vie intérieure vécue au désert. Le long chemin creux, les arbres avaient laissé tomber sur sa nuque des fraîcheurs inquiétantes, que maintenant le soleil ardent séchait. Les maigres amandiers, les blés pauvres, les vignes infirmes, aux deux bords de la route, l'apaisaient, le tiraient du trouble où l'avaient jeté les souffles trop gras du Paradou. Et, au milieu de la clarté aveuglante qui coulait du ciel sur cette terre nue, les blasphèmes de Jeanbernat ne mettaient même plus une ombre. Il eut une joie vive, lorsque, en levant la tête, il aperçut à l'horizon la barre immobile du Solitaire, avec la tache des tuiles roses de l'église.[1] »

Le paysage, ce miroir de l'âme, qu'il parcourt est conforme au mode de vie frugal qui est le sien. Le sol « pierreux » et infertile, la végétation malingre et les récoltes sans doute peu abondantes, sont le reflet de cette « vie intérieure vécue au désert » qu'il a choisie. Ce retour conforte ses convictions.

Mais il continue d'être hanté par le souvenir d'Albine. Le désir le tourmente et par une nuit d'insomnie, il ouvre la fenêtre de sa chambre. Le même paysage aride qu'il décrivait quelques jours plus tôt devient, sous son regard, et sous l'effet de la fièvre qui l'envahit, le corps alangui d'une femme dénudée « découvrant des chairs noyées de ténèbres », offerte « déhanchée, tordue, les membres écartés, tandis que de gros soupirs tièdes s'exhalaient d'elle » :

> « En face de lui, la vaste plaine s'étendait, plus tragique sous la pâleur oblique de la lune. Les oliviers, les amandiers, les arbres maigres faisaient des taches grises au milieu du chaos des grandes roches, jusqu'à la ligne sombre des collines de l'horizon. C'étaient de larges pans d'ombre, des arêtes bossuées, des mares de terre sanglantes où les étoiles rouges semblaient se regarder, des blancheurs crayeuses pareilles à des vêtements de femme rejetés, découvrant des chairs noyées de ténèbres, assoupies dans les enfoncements des terrains. La nuit, cette campagne ardente prenait un étrange vautrement de passion. Elle dormait, débraillée, déhanchée, tordue, les membres écartés, tandis que de gros soupirs tièdes s'exhalaient d'elle, des arômes puissants de dormeuse en sueur. On eût dit quelque forte Cybèle tombée sur l'échine, la gorge en avant, le ventre sous la lune, saoule des ardeurs du soleil, et rêvant encore de fécondation. Au loin, le long de ce grand corps, l'abbé Mouret suivait le chemin des Olivettes, un mince ruban pâle qui s'allongeait comme le lacet flottant d'un corset.[2] »

L'abbé Mouret finit par céder à la tentation. Il rejoint Albine au Paradou et commet le péché de chair. Après plusieurs semaines d'égarement, il revient aux Artaud et reprend

---

1 ZOLA, Emile, *La Faute de l'abbé Mouret, op. cit.,* p. 82.

2 *Ibid.,* p. 143 – 144.

son sacerdoce. Mais le souvenir d'Albine est tenace. Il est écartelé entre le désir charnel et le devoir que lui intime sa foi :

> « Alors de très loin, le prêtre entendit un murmure monter de la vallée des Artaud. Autrefois, il ne comprenait pas l'ardent de ces terres brulées, où ne se tordaient que des pieds de vignes noueux, des amandiers décharnés, de vieux oliviers se déhanchant sur leurs membres infirmes. Il passait au milieu de cette passion avec les sérénités de son ignorance. Mais, aujourd'hui, instruit dans la chair, il saisissait jusqu'aux moindres soupirs des feuilles pâmées sous le soleil. Ce furent d'abord, au fond de l'horizon, les collines, chaudes encore de l'adieu du couchant, qui tressaillirent et qui parurent s'ébranler avec le piétinement sourd d'une armée en marche. Puis, les roches éparses, les pierres des chemins, tous les cailloux de la vallée, se levèrent, eux aussi, roulant, ronflant, comme jetés en avant par le besoin de se mouvoir. A leur suite, les mares de terres rouges, les rares champs conquis à coup de pioche, se mirent à couler et à gronder, ainsi que des rivières échappées, charriant dans le flot de leur sang des conceptions de semences, des éclosions de racines, des copulations de plantes. Et bientôt tout fut en mouvement : le souches des vignes rampaient comme de grands insectes ; les blés maigres, les herbes séchées, faisaient des bataillons armés de hautes lances ; les arbres s'échevelaient à courir, étiraient leurs membre, pareils à des lutteurs qui s'apprêtent au combat ; les feuilles tombées marchaient, la poussière des routes marchaient. (…) Du bout de l'horizon, la campagne entière se rua sur l'église : les collines, les cailloux, les terres, les arbres. L'église sous ce premier choc, craqua. Les murs se fendirent, des tuiles s'envolèrent. Mais le grand Christ, secoué, ne tomba pas.[1] »

Dans la préface de *La Faute de l'abbé Mouret,* Jean-Philippe Arrou-Vignot estime que cette description hallucinatoire est :

> « La confrontation de deux systèmes de forces opposées, le heurt de deux dynamiques primordiales. D'une part, la religion, puissance mortifère, qui prône l'abstinence, le détachement des choses du monde, la négation de la chair, de l'instinct, des appétits. De l'autre, la nature, formidable puissance de vie, pure énergie, tout entière dirigée vers sa propre reproduction.[2] »

Cette description illustre le dilemme qui habite l'abbé Mouret dans sa volonté de revenir dans l'orthodoxie que lui confère sa fonction.

Nous sommes donc en présence d'un seul site (la vallée des Artaud), décrit par un même homme (l'abbé Mouret) à trois moments importants de son cheminement spirituel. Les descriptions faites sont fortement contrastées :

- le sacerdoce ascétique : au dénuement volontaire que s'impose l'abbé Mouret, correspond la représentation d'un pays aride et rocailleux.
- la tentation de la chair : pris de fièvre, l'abbé Mouret fait un cauchemar. Il voit en guise de paysage, un corps de femme désarticulé et offert.

---

1 *Ibid.,* p. 365 – 366.

2 *Ibid.,* p. 14.

- la tentative d'expiation : toujours hanté par le souvenir de la faute commise, l'abbé Mouret, victime d'hallucinations, voit le paysage s'animer et s'attaquer au symbole que représente l'église.

Trois états d'âme du prêtre des Artaud pour trois descriptions différentes d'un même site.

Le paysage agricole et les conflits de générations.

A son retour des trois années de service militaire passées en Algérie, André reprend son rôle auprès de son père à l'exploitation des terres de la Fromentière. Toussaint Lumineau attache de l'importance à cette collaboration avec son fils puisque deux de ses enfants viennent de quitter la maison pour travailler à la ville. André constitue pour lui le dernier espoir de perpétuer la transmission familiale.

Ce jour, Toussaint et André arrachent une parcelle de vigne très ancienne devenue improductive. André se remémore ses souvenirs d'enfance, quand il participait aux travaux d'entretien de la vigne et exprime ses états d'âme :

> « Chaque année, depuis qu'il avait conscience des choses, Driot avait taillé la vigne, biné la vigne, cueilli le raisin de la vigne, bu le vin de la vigne. Et elle mourait. Chaque fois que, sur le pivot d'une racine, il donnait le coup de grâce, qui tranchait la vie définitivement, il éprouvait une peine ; chaque fois que, par la chevelure depuis deux ans inculte, il empoignait ce bois inutile et le jetait sur le tas que formaient les autres souches arrachées, il haussait les épaules de dépit et de rage. Mortes les veines cachées par où montait pour tous la joie du vin nouveau ! Mortes les branches mères que le poids des grappes inclinait, dont la pampre ruisselait à terre et traînait comme une robe d'or ! Jamais plus la fleur de la vigne, avec ses étoiles pâles et ses gouttes de miel, n'attirerait les moucherons d'été, et ne répandrait dans la campagne et jusqu'à la Fromentière, son parfum de réséda ! Jamais les enfants de la métairie, ceux qui viendraient, ne passeraient la main par les trous de la haie pour saisir les grappes du bord ! Jamais plus les femmes n'emporteraient les hottées de vendange ! Le vin, d'ici longtemps, serait plus rare à la ferme, et ne serait plus de « chez nous ». Quelque chose de familial, une richesse héréditaire et sacrée périssait avec la vigne, servante ancienne et fidèle des Lumineau.[1] »

André vit ce chantier comme une fin, la fin d'une époque, celle de son enfance. Le mode est déclamatoire : une suite de phrases exclamatives introduites soit par l'adjectif « morte » (mortes les veines cachées… mortes les branches mères), soit par l'adverbe « jamais plus » (jamais plus la fleur de la vigne… jamais les enfants de la métairie… jamais plus les femmes).

[1] BAZIN, René, *La Terre qui meurt, op. cit.,* p. 192 – 193.

Le séjour militaire d'André en Algérie lui a donné des envies d'ailleurs, il rêve d'horizons lointains et projette, sur les conseils d'un camarade de régiment, de partir s'installer en Amérique, là où la pratique de l'agriculture lui semble plus facile. L'arrachage de la vigne marque pour lui l'épilogue des vingt premières années de sa vie et le passage à une aventure au delà de l'océan.

Toussaint est dans un tout autre état d'esprit. Il conçoit l'arrachage de la vigne comme étant une allégorie de la transmission patrimoniale familiale. La vigne meurt le jour où il envisage de se retirer progressivement de la Fromentière ; une autre vigne est replantée qui sera exploitée par son successeur désigné, son fils André :

> « Cependant il y avait une grande différence entre la tristesse du père et celle de l'enfant. Toussaint Lumineau, en arrachant la vigne, pensait déjà au jour où il la replanterait ; il avait vu, dans sa muette et lente méditation, son successeur à la Fromentière cueillant aussi la vendange et buvant le muscadet de son clos renouvelé. Il possédait cet amour fort et éprouvé, qui renaît en espoirs à chaque coup de malheur. Chez André, l'espérance ne parlait pas de même, parce que l'amour avait faibli.[1] »

Ce que Toussaint ne sait pas, à ce moment de sa réflexion, c'est qu'André a décidé de quitter la France. Il l'annonce le soir même à son père.

Nous sommes donc devant un site agricole, qui inspire, au même moment, deux descriptions de la part de deux personnes, un père et son fils, qui projettent sur le paysage leurs états d'âme et ont des interprétations radicalement opposées. Le fils y voit la fin d'une époque révolue, le père une renaissance et l'espérance d'une récolte bonifiée.

Le paysage agricole et l'harmonie contemplative.

Dominique, le personnage éponyme du roman d'Eugène Fromentin (publié en 1863), est un jeune garçon d'une douzaine d'année. Il est orphelin et est élevé de manière très libre par une de ses tantes. C'est un enfant sauvage, qui vit sans contraintes (il ne va pas à l'école) et passe ses journées à flâner dans le domaine familial. Mais contrairement aux gamins du village avec lesquels il s'amuse à tendre des pièges pour capturer des petits animaux, il ressent une réelle communion intime avec la nature. Il

[1] *Ibid.,* p. 193.

aime se promener seul, s'asseoir en un lieu privilégié à l'observation et contempler longuement le paysage.

Etonnement pour un très jeune garçon, il apprécie également les paysages agricoles. Il accompagne les paysans aux grands travaux saisonniers sur le domaine des Trembles :

> « La récolte des foins venue, la vie des campagnes n'était plus qu'une fête. C'était le premier grand travail en commun qui fît sortir les attelages au complet et réunît sur un même point un grand nombre de voyageurs.
> J'étais là quand on fauchait, là quand on relevait les fourrages, et je me laissais emmener par les chariots qui revenaient avec leurs immenses charges. Etendu tout à fait à plat sur le sommet de la charge, comme un enfant couché dans un énorme lit, et balancé par le mouvement doux de la voiture roulant sur des herbes coupées, je regardais de plus haut que d'habitude un horizon qui me semblait n'avoir plus de fin. Je voyais la mer s'étendre à perte de vue par- dessus la lisière verdoyante des champs ; les oiseaux passaient plus près de moi ; je ne sais quelle enivrante sensation d'un air plus large, d'une étendue plus vaste, me faisait perdre un moment la notion de la vie réelle. Presque aussitôt les foins rentrés, c'étaient les blés qui jaunissaient. Même travail alors, même mouvement, dans une saison plus chaude, sous un soleil plus cru : - des vents violents alternant avec des calmes plats, des midis accablants, des nuits belles comme des aurores, et l'irritante électricité des jours orageux. Moins d'ivresse avec plus d'abondance, des monceaux de gerbes tombant sur une terre lasse de produire et consumée de soleil : voilà l'été. Vous connaissez l'automne dans notre pays, c'est la saison bénie. Puis l'hiver arrivait ; le cercle de l'année se refermait sur lui. J'habitais un peu plus ma chambre ; mes yeux toujours en éveil, s'exerçaient encore à percer les brouillards de décembre et les immenses rideaux de pluie qui couvraient la campagne d'un deuil plus sombre que le frimas.[1] »

Il ressort de cette description une forme de paix intime. Dominique est en harmonie totale avec le paysage, quand bien même il s'agit de paysage agricole :

> « Le recueillement qui descendait sur les Trembles était inexprimable ; pendant quatre mois d'hiver, j'amassais dans ce lieu où je vous parle, je condensais, je concentrais, je forçais à ne plus jamais s'échapper, ce monde ailé, subtil, de visions et d'odeurs, de bruits et d'images qui m'avait fait vivre pendant les huit autres mois de l'année d'une vie si active et qui ressemblait si bien à des rêves.[2] »

Le paysage est « inexprimable » par les mots. Dominique est tellement en communion avec lui qu'il le vit. Ce sont les sens (la vue, l'odorat, l'ouïe) qui lui permettent de ressentir l'environnement rural et non pas la raison discursive. Il est comme dans un rêve, il perd à sa contemplation la « notion de la vie réelle ».

A travers ces quelques exemples, le paysage agricole prouve qu'il peut jouer le rôle de miroir de l'âme, au même titre que n'importe quel autre paysage agreste. Quand

---

1 FROMENTIN, Eugène, *Dominique,* Paris, Julliard, 1965, p. 68 – 69.

2 *Ibid.,* p. 69.

Jean-Jacques Rousseau ou Charles Nodier veulent exprimer leurs sentiments, ils privilégient les bords d'un lac à la tombée du jour. Mais la promesse de l'amour pour Félix de Vandenesse, les tourments de l'amour charnel pour l'abbé Mouret, les conflits de génération des Lumineau et l'harmonie sereine avec la nature de Dominique trouvent leur reflet dans un paysage agricole.

3.3.2. Le paysage agricole et le mythe du jardin d'Eden.

Le texte de Fromentin que nous venons de citer, est la description d'un paysage agricole, et plus précisément d'un double chantier de travaux saisonniers (fenaison et moisson).

Au delà de la paix intérieure qu'elle procure à Dominique, cette description est remarquable par le fait qu'elle ne rend pas compte de la pénibilité du travail de l'agriculteur. Au milieu du XIXème siècle, l'essentiel des travaux agricoles sont encore effectués manuellement, et sont physiquement très exigeants pour les hommes. Fromentin les évoque par la voix de Dominique - « J'étais là quand on fauchait, là quand on relevait les fourrages » - sans plus de précisions. Mais il représente le temps des récoltes (fenaison et moisson) comme une période festive : « La récolte des foins venue, la vie des campagnes n'était plus qu'une fête. ». C'est le cas également des vendanges : « Les vendanges se firent et s'achevèrent comme les précédentes, accompagnées des mêmes danses, des mêmes festins, au son de la même cornemuse maniée par le même musicien.[1] »[2]. Et si le labour n'est pas célébré en musique et en chansons le travail s'y déroule sans peine apparente : « Des charrues s'y promenaient encore de loin en loin, attelées de bœufs roux, d'un mouvement lent et comme embourbées dans les terres grasses.[3] »

---

1 *Ibid.,* p. 40.

2 Les fêtes de vendanges sont également évoquées dans *Le Lys dans la vallée* (*op.cit*. p. 136), *Le Chevrier* (*op. cit*. p. 150), *Le Bouscassié* (*op.*cit., p. 62), *La Terre* (*op.cit*., p. 386).

3 *Ibid.,* p. 171.

Ces quelques citations qui associent travaux agricoles et cérémonies festives et suggèrent une activité sans peine, permettent d'effectuer un rapprochement avec le récit fondateur de la mythologie biblique : la Genèse.

Le mythe du jardin d'Eden.

La Genèse est le premier chapitre de l'Ancien Testament. Ce texte est le récit de la création, par Dieu, de « l'univers et l'humanité[1] ». L'œuvre de création dure sept jours. Deux étapes de ce processus retiennent notre attention. Le troisième jour :

> « Dieu dit : « que la terre se couvre de verdure, d'herbe, qui rend féconde sa semence, d'arbres fruitiers qui, selon leur espèce, portent sur terre des fruits ayant en eux-mêmes leur semence ! » Il en fut ainsi. La terre produisit de la verdure, de l'herbe qui rend féconde sa semence selon son espèce, des arbres qui portent des fruits ayant eux-mêmes leur semence selon leur espèce. Dieu vit que cela était bon. Il y eut un soir, il y eut un matin : troisième jour.[2] »

Et le sixième jour :

> « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa ; mâle et femelle il les créa.
> Dieu les bénit et Dieu leur dit : « Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la. Soumettez les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et toute bête qui remue sur la terre ! »
> Dieu dit : « Voici, je vous donne toute herbe qui porte sa semence sur toute la surface de la terre et tout arbre dont le fruit porte sa semence ; ce sera votre nourriture. A toute bête de la terre, à tout oiseau du ciel, à tout ce qui remue sur la terre et qui a souffle de vie, je donne pour nourriture toute herbe nourrissante. » Il en fut ainsi. Dieu vit tout ce qu'il avait fait. Voilà, c'était très bon. Il y eut un soir, il y eut un matin : sixième jour.[3] »

Dieu installe l'homme et la femme qu'il a créés, Adam et Eve, au jardin d'Eden :

> « Le Seigneur Dieu planta un jardin en Eden, à l'orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé. Le Seigneur Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance du bonheur et du malheur.[4] »

Le seul interdit édicté par Dieu à l'adresse d'Adam et Eve est de ne pas toucher à l'arbre de la connaissance. Ils transgresseront cet interdit et seront chassés par Dieu du jardin d'Eden :

---

1 *La Bible, Ancien Testament,* tome 1, Paris, Le Livre de Poche, p. 3.

2 *Ibid.,* p. 3.

3 *Ibid.,* p. 4.

4 *Ibid.,* p. 5.

> « Parce que tu as écouté la voix de ta femme et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais formellement prescrit de ne pas manger, le sol sera maudit à cause de toi. C'est dans la peine que tu t'en nourriras tous les jours de ta vie, il fera germer pour toi l'épine et le chardon et tu mangeras l'herbe des champs. A la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ce que tu retournes au sol car c'est de lui que tu as été pris. Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras.[1] »

La lecture du châtiment de Dieu après le péché originel commis par Adam et Eve est significative. Jusqu'alors l'homme se nourrissait de fruits, désormais il mangera « l'herbe des champs » qu'il cultivera « dans la peine ».

Cette « peine » à cultiver la terre, nous la retrouvons évidemment dans la littérature réaliste du XIXème siècle. Eran sur le plateau du Larzac, Toussaint Lumineau quand il arrache la vigne, Françoise qui dresse une meule de foin… tous exercent des tâches exigeantes physiquement.

Pour autant, le rêve édénique, d'un lieu où la terre produirait en abondance et où l'homme n'aurait qu'à tendre la main pour se nourrir, est présent dans l'esprit des paysans.

La littérature agricole et le rêve édénique.

Quand Eran quitte le plateau austère du Larzac pour participer aux vendanges dans la plaine du Bas-Languedoc, il décrit son arrivée à Faugères avec étonnement et émerveillement l'opulence qu'il découvre :

> « Je restai bouche béante devant les richesses agrestes de Faugères et de Roquesels. Imaginez cela, monsieur, les raisins étaient en telle abondance aux vignes, que, les sarments robustes grimpant par-dessus les clôtures, de magnifiques grappes pendaient jusque sur les fossés de la route. Les vendangeurs altérés par la marche ne se faisaient faute, cheminant, de porter la main aux grains les mieux gonflés, et ne s'employaient les derniers au pillage Baduel et cette Françon. Pour moi, je contemplais avec ébahissement cette plaine, où, tant loin qu'ils pussent s'égarer, mes yeux ne découvraient que pampres verts et pampres rouges, pampres rouges et pampres verts. Quel Paradis Terrestre, mon Dieu.[2] »

Le jardin d'Eden, ce « Paradis Terrestre », est explicitement nommé. Toutes les caractéristiques sont réunies pour l'identifier : une végétation luxuriante, une récolte abondante qui pend « jusque sur les fossés de la route » et offerte à la consommation des hommes…

---

1 *Ibid.,* p. 7.

2 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.,* p. 148.

Cette description est certes idéalisée, les grappes de raisin ne sont sans doute pas aussi généreuses que ne le dit Eran, elle s'inscrit néanmoins dans un roman réaliste qui rend compte de manière le plus souvent objective des travaux agricoles effectués sur le plateau du Larzac.

Le Bouscassié de Léon Cladel propose une situation très différente de celle du *Chevrier*. Alors qu'Eran idéalise un paysage agricole réel, Inot dans Le Bouscassié imagine un paysage virtuel.

Rouma, pour remercier Inot d'avoir sauvé sa fille Janille de l'attaque d'un chien enragé, l'invite à partager la vie et les travaux de sa ferme de Sainte-Livrade. Pendant une année, Inot et Janille vivent une histoire d'amour qui, hélas pour eux, prend fin : Rouma meurt accidentellement et Inot est chassé de Sainte-Livrade. Il retourne vivre dans sa cabane de planches au milieu de la forêt et rumine sa tristesse :

> « Janille ! fallait-il qu'on la lui ravit aussi, elle !... Atteint à l'âme par cette idée terrible, il resta plus d'une heure immobile et comme privé de sentiment. Tout à coup, au fond de son esprit apparurent diverses scènes de sa vie durant le séjour de plus d'un an qu'il avait fait aux rives du Tarn.[1] »

Il énumère alors, saison après saison, les charmes du paysage agricole et les grands travaux auxquels il a participé :

D'abord le printemps, et la renaissance de la végétation après un hiver glacial où les paysans sont restés au chaud près de la cheminée à écouter les récits du chanvreur ou des vétérans des campagnes napoléoniennes :

> « Oh ! que les champs étaient gracieux en ce moment ; tout croissait, montait sur pied ; les blés, les seigles, les maïs, se courbaient sous le vent, et prenaient, en ondulant ainsi, toutes les formes et toutes les couleurs ; amoureuse et tout en travail, la terre s'ouvrait en fumant aux baisers du soleil : on avait la vie au cœur et du cœur à l'ouvrage, par ces temps-là ! (…)
> Oh ! le beau printemps ![2] »

Puis l'été, la saison des grandes récoltes, la fenaison, la moisson qui sont l'occasion de travaux collectifs et festifs :

> « L'heure était venue des forts travaux : « allons, debout, les enfants ! debout ! » et l'on se levait à la lumière des étoiles, on se rendait dans les prés, on aiguisait la faulx, on s'espaçait et puis, à l'œuvre. (…) Les faulx qui luisaient comme des miroirs tranchaient l'herbe ainsi que les vipères qui s'y cachaient, et les faucheurs, suant et peinant,

1 CLADEL, Léon, *Le Bouscassié, op. cit.,* p. 58.
2 *Ibid.,* p. 59 – 60.

> fauchaient toujours, à peine abrités sous leurs grands chapeaux de paille de riz. (…) A la moisson, autre affaire : on quittait la grande faux et l'on prenait la faucille ; un fainéant eût été malheureux à ces heures-là ; d'abord on coupait le blé, puis on le mettait en gerbes, ensuite on préparait l'aire, on battait le grain à coups de fléaux, et tandis que le grain sortait des épis et que le fléau tapait, tapait, on fredonnait en travaillant… (…)
> Quel été, quel été ![1] »

Enfin, pour clore le cycle des saisons, les vendanges, également festives, qui dans un mois produiront le vin qui arrosera les longues soirées d'hiver et éveillera l'imagination des conteurs :

> « Juin, juillet, août s'éteignaient enfin, et les vendanges arrivaient, joyeuses ; on s'assemblait et, par troupes, on montait aux vignes allongées au revers des colline ; on longeait la route, fille et garçons, un panier au bras et la serpette à la main. (…) On cheminait, on plaisantait, et l'on entrait tous ensemble dans les champs ; et puis, à la besogne ! à chacun son rang de souches ! on vendangeait en goûtant à la grappe, on coupait à droite, on coupait à gauche, ensuite on allait verser les paniers pleins de raisin dans le cuvier où, presque nu, Jacou, Toinil ou Pierrès, écrasait sous ses pieds en sabots et les rouges et les blancs ; Saint-Dieu ! quels travaux de plaisance et quels amusements sans pareils ! (…)
> Oh ! quel automne, oh ! quel automne ![2] »

Inot conclut son tableau des grands chantiers saisonniers par cette réplique :

> « Non, dit Inot intimement déchiré par ses souvenirs, je ne veux pas quitter la terre où dort Rouma, je ne veux pas vivre séparé de Janille, je ne veux pas déserter mon pays.[3] »

Cette description d'Inot est assez étonnante. Lors de son arrivée à Sainte-Livrade, il décrit ainsi les activités professionnelles de Rouma :

> « Outre son bac et quelques lopins de terre à soigner, le passeur avait encore une autre occupation assez importante : il remorquait de grandes gabares chargées de bois ou de plâtre à destination de Sainte-Livrade et des environs.[4] »

Durant son séjour, qui ne dure qu'une année, jamais il n'évoque sa participation aux travaux agricoles. Son récit s'apparente plus à un récit fantasmé plus qu'à un compte-rendu réaliste. Il se rêve en compagnie de Janille, l'amour qu'il vient de perdre, dans un lieu rêvé qui, même si les hommes sont « suant et peinant », ressemble à un paradis terrestre où il fait toujours beau et où les récoltes sont abondantes.

---

1 *Ibid.,* p. 60 – 61.
2 *Ibid.,* p. 61 – 62.
3 *Ibid.,* p. 62.
4 *Ibid.,* p. 47.

Le rêve édénique et les genres littéraires.

Pour Eran, un lieu réel mais idéalisé ; pour Inot, un lieu imaginaire fantasmé : dans les deux cas, il s'agit pour ces deux personnages, deux jeunes agriculteurs, de l'aspiration à un monde meilleur qui offre toutes les caractéristiques du jardin des origines, l'Eden, d'où les hommes ont été chassés par Dieu.

Deux genres littéraires, que nous avons cités plusieurs fois au cours de cette thèse, permettent d'illustrer ce rêve en recréant des cadres et des situations très proches de celles qui figurent dans la Genèse :

- La littérature pastorale

  La Pastorale est un genre littéraire qui a été en vogue en France au XVIIème siècle et qui offre deux caractéristiques principales : les personnages principaux sont des jeunes bergers et bergères qui devisent des choses de l'amour dans un langage raffiné ; ils évoluent dans un cadre champêtre idéalisé à l'écart de la société des hommes.

  La Pastorale va perdre son rayonnement au XVIIIème siècle, parce que n'étant pas conforme au goût classique. Mais le genre continue à être pratiqué par quelques écrivains. *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1788), puis, au XIXème siècle, les romans champêtres de George Sand, *Mireille* de Fréderic Mistral (1859)… s'inscrivent dans cette tradition.

  Nous avons évoqué la Pastorale à propos des romans de George Sand (*La Mare au Diable, La petite Fadette)*, en faisant remarquer que dans ses romans les personnages vivaient une histoire d'amour semblable à l'idylle des jeunes pastoureaux. C'est le cas de *La Mare au Diable* qui conte l'aventure amoureuse de deux jeunes paysans, Germain et la petite Marie, en milieu champêtre. Dans le chapitre introductif de son roman, George Sand décrit une gravure de Holbein, *Les Simulachres de la mort*, qui représente une scène de labour dont le valet de charrue est un squelette armé d'un fouet. Cette gravure lui inspire ce commentaire :

  > « En voyant la douleur des hommes qui peuplent ce paradis de la terre, l'artiste au cœur droit et humain est troublé au milieu de sa jouissance. Le bonheur serait là où l'esprit, le cœur et les bras, travaillant de concert sous l'œil de la Providence, une sainte harmonie existerait entre la munificence de Dieu et les

> ravissements de l'âme humaine. C'est alors qu'au lieu de la piteuse et affreuse mort, marchant dans son sillon, le fouet à la main, le peintre d'allégories pourrait placer à ses côtés un ange radieux, semant à pleines mains le blé béni sur le sillon fumant.[1] »

George Sand évoque explicitement l'Eden, « ce paradis de la terre », auquel elle oppose la « douleur des hommes ». Pour résoudre ce hiatus entre idéal environnemental et mal-être humain, elle propose, au mode conditionnel, de remplacer le squelette de Holbein par un « ange radieux ». Elle illustre ce souhait en dressant le tableau d'un chantier de labour auquel elle assiste, et dont l'attelage de bœufs est mené par « un enfant de six à sept ans, beau comme un ange, et les épaules couvertes, sur sa blouse, d'une peau d'agneau qui le faisait ressembler au petit saint Jean-Baptiste des peintres de la Renaissance.[2] »

Mireille de Frédéric Mistral confirme l'inspiration biblique des romans pastoraux. Ce roman en vers conte l'idylle de Mireille, la fille d'un riche céréalier, et de Vincent, un pauvre vannier :

> « Je chante une jeune fille de Provence.
> Dans les amours de sa jeunesse,
> A travers la Crau, vers la mer, dans les blés[3] »

Dès l'incipit le narrateur fait allusion à l'arbre de la tentation du jardin d'Eden :

> « Toi, Seigneur Dieu de ma patrie,
> Qui naquis parmi les pâtres,
> Enflamme mes paroles et donne-moi du souffle !
> Tu le sais : parmi la verdure,
> Au soleil et aux rosées,
> Quand les figues murissent,
> Vient l'homme, avide comme un loup, dépouiller entièrement l'arbre de ses fruits.
>
> Mais sur l'arbre dont il brise les rameaux,
> Toi, toujours tu élèves quelque branche
> Où l'homme insatiable ne puisse porter la main,
> Belle pousse hâtive
> Et odorante et virginale,
> Beau fruit mûr de la Magdeleine,
> Où vient l'oiseau de l'air apaiser sa faim.
>
> Moi, je la vois, cette branchette,

1 SAND, George, *La Mare au Diable, op. cit.,* p. 39 – 40.

2 *Ibid.,* p. 43.

3 MISTRAL, Frédéric, *Mireille,* Paris, Grasset, Les cahiers rouges, 1968, p. 55.

Et sa fraîcheur provoque ses désirs !
Je vois, au souffle des brises, s'agiter dans le ciel
Son feuillage et ses fruits immortels…
Dieu beau, Dieu ami, sur les ailes
De notre langue provençale,
Fais que je puisse aveindre la branche des oiseaux ![1] »

L'homme « avide comme un loup » supplie Dieu de lui permettre d'atteindre le fruit défendu.

Ces deux romans ont deux caractéristiques en commun : leurs récits ont pour décor un site champêtre ; ils cherchent à reconstituer les conditions idéales qui étaient celles d'Adam et Eve lorsqu'ils séjournaient encore au jardin d'Eden. Cette quête du meilleur des mondes, on la trouvait déjà dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607 – 1628), qui est le chef-d'œuvre de la littérature pastorale française du XVIIème siècle :

> « Or, sur les bords de ces délectables rivières, on a vu de tout temps quantité de bergers, qui, pour la bonté de l'air, la fertilité du rivage et leur douceur naturelle, vivent avec autant de bonne fortune, qu'ils reconnaissent peu la fortune. Et crois qu'ils n'eussent dû envier le contentement du premier siècle, si Amour leur eût aussi bien permis de conserver leur félicité que le Ciel leur en avait été véritablement prodigue. Mais, endormis en leur repos, ils se soumirent à ce flatteur, qui, tôt après, changea son autorité en tyrannie.[2] »

George Sand et Frédéric Mistral s'inscrivent donc parfaitement, avec quelques variantes, dans la tradition pastorale.

- la littérature utopique

Dans le chapitre précédent, nous avons défini l'utopie comme un genre littéraire qui présente, sous la forme d'un récit narratif, une société idéale, libérée de tous les vices inhérents aux systèmes politiques. La description du jardin d'Eden, telle qu'elle est faite dans la Genèse, correspond à cette définition. Le péché originel oblige Adam et Eve à quitter cette société idéale pour une autre à l'organisation politique incertaine.

C'est sans doute le regret du paradis perdu qui incite l'homme à imaginer une société idéale.

---

1 *Ibid.,* p. 57.

2 URFE, Honoré de, *L'astrée,* Paris, Gallimard, Folio, 1984, p. 35 – 36.

Il existe un point commun entre la description de la création du jardin d'Eden et la mise en œuvre, dans les romans utopiques de notre corpus, des moyens de valorisation du terroir : l'importance de l'irrigation.

Le septième jour, lorsque « le ciel, la terre et tous leurs éléments furent achevés[1] », Dieu créa le jardin d'Eden :

> « Le jour où le Seigneur Dieu fit le terre et le ciel, il n'y avait encore sur le terre aucun arbuste des champs et aucune herbe des champs n'avait encore germé, car le Seigneur Dieu n'avait pas fait pleuvoir sur la terre et il n'y avait pas d'homme pour cultiver le sol ; mais un flux montait de la terre et irriguait toute la surface du sol.[2] »

L'émergence de l'eau est donc préalable à toute végétation. Le « flux » qui monte de la terre est à l'origine d'un réseau d'irrigation qui alimente en eau la région :

> « Un fleuve sortait d'Eden pour irriguer le jardin ; de là il se partageait pour former quatre bras. L'un d'eux s'appelait Pishôn ; c'est lui qui entoure tout le pays de Hawila où se trouve l'or – et l'or de ce pays est bon – ainsi que le bdellium et la pierre d'onyx. Le deuxième fleuve s'appelait Guihôn ; c'est lui qui entoure tout le pays de Koush. Le troisième fleuve s'appelait Tigre ; il coule à l'orient d'Assour. Le quatrième, c'était l'Euphrate.[3] »

Les deux romans utopiques de Balzac sont l'illustration du rôle que joue l'irrigation pour la fertilisation du sol.

Dans *Le Médecin de campagne,* elle est un moyen parmi d'autres, agronomiques (assolement, engrais, machinisme…), économiques et structurelles employés par Benassis pour développer la vallée.

Par contre, dans *Le Curé de Village,* l'irrigation est le grand et unique chantier entrepris par Véronique Graslin pour transformer la plaine de Montégnac « jugée infertile par vingt générations ». Sur les conseils de l'abbé Bonnet, le curé du village, et de Farrabesche, le garde forestier du domaine, avec l'aide de Grégoire Gérard, un ingénieur des ponts et chaussées, elle entreprend la construction d'un barrage :

> « Là, reprit le curé, se trouve la fortune de Montégnac et la vôtre, une immense fortune que j'avais signalé à monsieur Graslin. Vous voyez les sillons de trois vallées, dont les eaux se perdent dans le torrent du Gabou. Ce torrent sépare la

---

1 *La Bible, Ancien Testament, op. cit.,* p. 4.

2 *Ibid.,* p. 4 – 5.

3 *Ibid.,* p. 5.

> forêt de Montégnac de la Commune qui, de ce côté, touche la nôtre. A sec en septembre et octobre, en novembre il donne beaucoup d'eau. Son eau, dont la masse serait facilement augmentée par des travaux dans la forêt, afin de ne rien laisser perdre et de réunir les plus petites sources, cette eau ne sert à rien ; mais faîtes entre les deux collines du torrent un ou deux barrages pour la retenir, pour la conserver, (…) vous allez fertiliser cette plaine inculte avec de l'eau sagement distribuée dans des rigoles maintenues par des vannes, laquelle se boirait en temps utile dans ces terres, et dont le trop-plein serait d'ailleurs dirigé vers notre petite rivière. Vous aurez de beaux peupliers le long de tous vos canaux, et vous élèverez des bestiaux dans les plus belles prairies possibles. Qu'est-ce que l'herbe ? du soleil et de l'eau.[1] »

Le projet de l'abbé Bonnet retrouve la simplicité du jardin originel : l'herbe, c'est « du soleil et de l'eau », celle d'un temps où l'homme n'avait pas encore goûté à l'arbre de la connaissance.

Dans la Genèse, Dieu répète à plusieurs reprises qu'il plante sur terre des herbes et des arbres qui portent en leurs fruits leur propre semence et qui donc se reproduisent d'elles-mêmes. C'est ce principe de végétation spontanée que reproduit l'abbé Bonnet : de la terre, du soleil et de l'eau suffisent, sans aucune intervention de l'homme, à produire la nourriture nécessaire à la subsistance des habitants de Montégnac.

L'absence de peine au travail.

Il y a une date cruciale dans le parcours d'Adam : le jour où il est renvoyé du jardin d'Eden. Avant il cultivait le sol sans douleur ; quand il est chassé, Dieu lui déclare : « Le sol sera maudit à cause de toi. C'est dans la peine que tu t'en nourriras tous les jours de ta vie.[2] »

Dans les romans que nous venons de citer, quel que soit le genre littéraire dans lequel ils sont représentés (réaliste, romantique, idyllique, utopique…), les paysans se préservent un espace de rêve, de fantasme, d'idéalité, d'imagination… qui leur permet d'aspirer à un monde meilleur. Ce monde est presque toujours celui où le travail se fait sans peine.

Nous avons déjà commenté la description faite par Dominique des grands travaux d'été au domaine des Trembles. D'autres romans, que nous avons déjà cités,

---

1 BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village, op. cit.,* p. 182.

2 *La Bible, Ancien Testament, op. cit.,* p. 7.

proposent des descriptions qui, comme celle de Dominique, ne mentionnent pas que le sol soit « maudit » pour le paysans. C'est le cas d'Eran lorsqu'il participe aux vendanges dans le Bas-Languedoc :

> « Chacun de nous, tenant un lourd panier d'osier d'une main, de l'autre une serpette, franchit la haie et attaque la besogne. Quelle joie ! tout le monde chantait et moi avec tout le monde. Vrai est que jamais je n'avais rien vu de plus beau. Il y avait des raisons qu'une seule main ne suffisait pas à ramasser. Ils étaient là tout brillants de rosée, couchés, comme endormis sous les feuilles épaisses. Je les regardais longuement avant de les détacher du sarment, et cette Françon n'eût été près de moi, que volontiers je fusse tombé à genoux pour remercier le ciel de ses dons.[1] »

Dans *Bouvard et Pécuchet*, les travaux de moisson ne se déroulent pas en chantant, mais les faucheurs travaillent mécaniquement, en formation synchronisée, sans difficultés apparentes :

> « Quatorze moissonneurs, la poitrine nue et les jambes écartées, fauchaient des seigles. Les fers sifflaient dans la paille qui se versait à droite. Chacun décrivait devant soi un large demi-cercle, et tous dans la même ligne, ils avançaient en même temps. Les deux Parisiens admirèrent leurs bras et se sentaient pris d'une vénération presque religieuse pour l'opulence de la terre.[2] »

La récolte des foins sur la plaine de Montégnac offre également un tableau édifiant :

> « On entendait le rire de ceux qui jouaient, mêlés aux cris des enfants qui se poussaient sur les tas de foin. On distinguait les jupes roses, ou rouges, ou bleues, les fichus, les jambes nues, les bras des femmes parées toutes de ces chapeaux de paille commune à grands bords, et les chemises des hommes, presque tous en pantalons blancs. Les derniers rayons du soleil poudroyaient à travers les longues lignes des peupliers plantés le long des rigoles qui divisaient la plaine en prairies inégales, et caressaient les groupes composés de chevaux, de charrettes, d'hommes, de femmes, d'enfants et des bestiaux. Les gardeurs de bœufs, les bergères commençaient à réunir leurs troupeaux en les appelant au son de cornets rustiques. Cette scène était à la fois bruyante et silencieuse, singulière antithèse qui n'étonnera que les gens à qui les splendeurs de la campagne sont inconnues.[3] »

Cette « scène » s'apparente plus à un tableau vivant, qu'à un chantier de récolte des foins.

Ce qui est marquant à la lecture de ces quelques passages extraits de romans utopiques, c'est la dimension festive qui, le plus souvent, les parcourt. La fête des moissons ou la fête des vendanges sont des fêtes traditionnelles, mais elles ont lieu au

---

1 FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier, op. cit.* p. 150.

2 FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet, op. cit.* p. 80.

3 BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village, op. cit.,* p. 292.

dernier jour de la récolte. Dans les romans utopiques, elles durent, sur une longue durée, tout le temps des travaux.

Le métier d'agriculteur est un métier rude, très exigeant physiquement et fortement dépendant des aléas climatiques.

La terre est ingrate et ne récompense que parcimonieusement les hommes de la peine qu'ils ont dépensé à la cultiver.

Les paysans ont été asservis pendant plusieurs siècles à la volonté discrétionnaire des Seigneurs. Les libertés que leur a accordées la Révolution ne leur profitent que peu.

Les revenus qu'ils perçoivent sont très modestes et les condamnent à mener un mode de vie frustre.

Pour autant, les paysans sont attachés à la terre qu'ils cultivent. Ils l'ont reçue de leur père, ils la transmettront à leurs fils. La relation qu'ils entretiennent avec elle est charnelle. Ils la manient, elle est le substrat de la vie végétale qu'ils génèrent et qui constitue le garde-manger de la France.

Les romanciers du XIXème siècle offrent aux paysans qui façonnent quotidiennement les paysages un écran sur lequel ils projettent leurs rêves et leurs fantasmes. Les mythes littéraires, édéniques et utopiques, leur donnent la possibilité d'imaginer un monde meilleur où la terre serait cultivée avec facilité et où l'abondance des cueillettes les ravirait.

Cette évasion leur permet d'exprimer leurs sentiments et d'échapper à leur difficile condition sociale et professionnelle.

La poésie est l'avenir des paysans.

Conclusion.

Nous avons observé le paysage agricole au travers du prisme de la littérature romanesque du XIXème siècle. Le filtre est évidemment réducteur et déformant, tant les modes d'expression littéraires sont peu scientifiques.

Néanmoins, c'est l'approche littéraire que nous avons choisie parce qu'elle offre certains avantages que ne permet pas, par exemple, la géographie. Le romancier, par l'entremise de ses personnages, porte un regard sensible sur le paysage qui est riche d'enseignements.

Dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, deux événements majeurs bouleversent en profondeur le fonctionnement de l'économie rurale.

Une révolution agricole initiée dès 1750 par la physiocratie, une école de pensée économique, qui a pour ambition d'améliorer les rendements productifs. Les paysans étant la principale classe productive du pays, ils sont les premiers concernés. Toute une panoplie de mesures agronomiques nouvelle leur est proposée.

La Révolution Française de 1789 abolit le système féodal et impose une nouvelle répartition équitable des terres entre tous les citoyens. Ce sont encore les paysans les premiers intéressés par ces mesures.

Les paysans, plutôt conservateurs, sont déroutés par l'ensemble de ces mesures scientifiques et politiques nouvelles, bien qu'ils aient ardemment souhaité certaines d'entre elles. Ils se trouvent placés devant des oppositions antagonistes qui les obligent à faire des choix alors qu'ils sont habitués à l'immobilisme.

Les romans agraires du XIXème siècle rendent compte des différentes situations qui sont générées par ces réformes et des attitudes parfois paradoxales qu'elles provoquent dans la classe paysanne.

L'éloge du roman (1).

Le XIXème siècle voit la résurgence du roman. Ce genre littéraire, libre de toutes contraintes formelles, tombé en sommeil depuis plusieurs siècles, propose une

palette de modes d'expression variés qui permet d'aborder un sujet, le paysage agricole en ce qui nous concerne, sous plusieurs angles.

Les romans agraires du XIXème siècle s'inscrivent à la charnière du Romantisme et du Réalisme, tous sont édités à partir de 1830. Cette situation privilégiée permet aux romanciers d'utiliser les outils de création littéraire de l'un et de l'autre courant.

La précision du Réalisme.

Le roman réaliste s'inscrit dans le siècle, il rend compte des deux révolutions qui concernent particulièrement les paysans, mais également de tous les événements qui font le siècle et ils sont nombreux au XIXème, d'ordre politique, constitutionnel, militaire…

Le roman réaliste a la possibilité de mettre en scène de nombreux personnages de toutes conditions : des paysans pauvres et des grands propriétaires, des notables (le maire, le médecin, le curé, le notaire…), des artisans, le bistrotier, l'épicier… mais également l'usurier, le garde-champêtre, le régisseur… Toute la population rurale est concernée. Chacun de ces personnages est un être doué de parole qui monologue, qui dialogue. Cette diversité de « points de vue » donne au romancier du XIXème siècle la possibilité d'aborder la question agricole sous un nombre important d'angles différents : historique, géographique, agronomique, juridique…

Le roman réaliste permet de décrire des scènes de travaux agricoles, des scènes de réunions professionnelles, de vie familiale à la ferme… de manière précise, argumentée, avec une rigueur quasi scientifique.

Le roman réaliste présente le cadre de vie privée et professionnelle de l'ensemble de cette corporation : le paysage agricole.

Pour toutes ces qualités, le roman réaliste permet de brosser un tableau très complet du monde agricole : l'ensemble de la population rurale, dont les paysans présentés dans l'exercice de leur métier. Le fruit de leur action : le paysage qu'ils façonnent quotidiennement.

L'influence du Romantisme.

Un roman réaliste purement didactique et descriptif serait froid et ennuyeux. Le Romantisme, qui voit le jour à la fin du XVIIIème siècle et connaît son apogée vers 1830 avant de laisser la place au Réalisme, continue à exercer une influence sur la littérature romanesque de la seconde moitié du siècle. Il privilégie le point de vue subjectif de l'auteur ou du personnage, l'expression de sa sensibilité, de ses sentiments, de ses émotions… Cette caractéristique prend son importance quand on connaît le nombre et la diversité des personnages qui habitent le roman. Chacun porte un regard qui n'est pas seulement celui d'un citoyen ni celui d'un expert professionnel (dont le Réalisme rend compte), mais celui d'un homme ou d'une femme, doué d'une personnalité qui lui est propre et qui exprime ce qu'il ressent de l'environnement dans lequel il évolue.

C'est sur le paysage, auquel ils accordent un statut particulier, que les poètes du début du XIXème siècle, projettent le plus souvent leurs états d'âme. Généralement des humeurs mélancoliques, mais quand il s'agit de paysages agricoles, les paysans disent, par l'intermédiaire du narrateur, leur satisfaction de devenir propriétaires terrien, mais également leur inquiétude, leurs doutes, leur colère… dans une période de mutation au devenir incertain.

Les outils littéraires, inspirés par l'esthétique impressionniste, permettent de transcrire en images les émotions multisensorielles perçues par les paysans.

Pastorale et Utopie.

Même paré des ornements du Romantisme, le roman agraire du XIXème siècle reste un roman réaliste. Mais la pratique du roman autorise de réactiver certains genres tombés en désuétude. Avec La Pastorale et l'Utopie, le roman bascule dans le monde de l'irréalisme. Même si le décor est bien réel, il s'agit de récits qui nous emmènent dans un monde imaginaire idéalisé. Un monde où il fait toujours beau, où tous les hommes sont bons, où les récoltes sont abondantes et obtenues sans peine.

Eloge du roman (2).

Le roman est un genre protéiforme. S'il est réaliste (mais il ne l'est jamais complétement), il offre une approche objective ; s'il est romantique, un regard subjectif ; s'il est utopique, une échappée onirique. Le roman a également la possibilité de mixer tous ces modes et devient alors un genre hybride, ce que sont les romans agraires du XIXème siècle.

Nous posions, en introduction, la question de savoir si la littérature était apte à rendre compte de la condition paysanne. A la lecture de l'analyse que nous avons menée et des caractéristiques que nous venons d'énumérer, nous pouvons affirmer que le roman est un média privilégié pour étudier les modèles socio-économiques du XIXème siècle et en particulier le monde agricole. Il permet d'aborder la réalité sous plusieurs angles scientifiques (histoire, géographie, agronomie, économie…) tout en lui donnant une dimension humaine propre à la manière littéraire.

Bibliographie.

Corpus principal :

BALZAC, Honoré de, *Le Médecin de campagne,* Paris, Gallimard, Folio, 1974.

BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée,* Paris, Gallimard, Folio, 2004 ;

BALZAC, Honoré de, *Le Curé de village,* Paris, Gallimard, Folio, 1975.

BALZAC, Honoré de, *Les Paysans,* Paris, Gallimard, Folio, 1975.

BAZIN, René, *La Terre qui meurt,* Paris, Calmann-Lévy, 1925.

CLADEL, Léon, *Le Bouscassié,* La Rochelle, La Découvrance Editions, 2007.

FABRE, Ferdinand, *Le Chevrier,* Paris, Librairie Plon, 1924.

LE ROY, Eugène, *Jacquou le Croquant,* Paris, Le Livre de Poche, 1974.

SAND, George, *La Mare au Diable,* Paris, Gallimard, Folio, 1973.

SAND, George, *La petite Fadette*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2004.

SAND, George, *François le Champi*, Paris, Gallimard, Folio, 2005.

ZOLA, Emile, *La Terre,* Paris, Folio Classique, 1980.

Corpus secondaire :

BARBEY d'AUREVILLY, Jules, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1977.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencerage,* Paris, Gallimard, Folio classique, 1971.

CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2005.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1979.

FLAUBERT, Gustave, DU CAMP, Maxime, *Par les champs et par les grèves,* Genève, Droz, 1987.

FLORIAN, Jean Pierre Claris de, *Estelle et Némorin,* Paris, 1811.

FROMENTIN, Eugène, *Dominique*, Paris, Juillard, Littérature, 1965.

HUGO, Victor, *Odes et Ballades,* Paris, Gallimard, Poésie, 1964.

HUGO, Victor, *Voyages,* Paris, Editions Robert Laffont, Bouquins, 1987.
LAMARTINE, Alphonse de, *Jocelyn, Journal trouvé chez un curé*, Paris, Editions Garnier Frères, 1960.
MISTRAL, Fréderic, *Mireille*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1968.
MAUPASSANT, Guy de, *Une Vie,* Paris, Gallimard, Folio Classique, 1974.
MAUPASSANT, Guy de, *La Maison Tellier, Une partie de campagne,* Paris, Garnier-Flammarion, 1980
NODIER, Charles, TAYLOR, Justin, CAILLEUX, Alphonse de, *Voyages pittoresques dans l'Ancienne France,* Paris, J. Didot, 1825.
PEGUY, Charles, *Les Tapisseries*, Paris, Gallimard, Poésie, 1957.
SAND, George, *Histoire de ma vie,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 tomes, 1970 et 1971.
STENDHAL, *Voyages en France,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.
URFE, Honoré de, *L'Astrée,* Paris, Gallimard, Folio Classique, 1984.
ZOLA, Emile, *La Faute de l'abbé Mouret*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1991.

Autres textes cités :

BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, *Historique du procès auquel a donné lieu « Le Lys dans la vallée »,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome IX, 1978.
BLOCH, Marc, *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française,* Paris, Pocket, Agora, 1931.
BOILEAU, *L'Art poétique, Chant premier,* Paris, Union Générale d'Editions, 10-18, 1966.
CEZANNE, Paul, ZOLA, Emile, *Lettres croisées, 1858-1887,* Paris, Gallimard, 2016.
FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Le livre de Poche, 1999.
HUYSMANS, Joris-Karl, *En Rade*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1984.
La Bible, Ancien Testament, tome 1, Paris, Le Livre de Poche, p. 3.
LONGUS, *Daphnis et Chloé*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.
LOTI, Pierre, *Le Roman d'un enfant*, Paris, Flammarion, G.F., 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1993.
ROUSSEAU, Jean-Jacques, Lettre à C. de Beaumont, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tomeIV.
SAND, George, *Correspondance,* Paris, Classiques Garnier, tome 1, 1964.
SAND, George, *Le Compagnon du Tour de France,* Paris, Jean-Claude Muet Editeur, 1979.
SANSOT, Pierre, *Variations paysagères,* Petites Bibliothèque Payot, 2009.
VALLES, Jules, *L'Enfant*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

Corpus critique :

BARBERIS, Pierre, *Mythes balzaciens,* Paris, Librairie Armand Colin, Etudes romantiques, 1972.
BONY, Jacques, *Lire le romantisme*, Paris, Armand Collin, 2005.
BRIFFAUD, Serge, « De l'« invention » du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe », *Paysages (II),* numéro spécial de la revue *Compar(a)ison,* II/1998.
CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2000.
COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux, 2 tomes, XIXème siècle,* Paris, Librairie José Corti, 1988.
COLLOT, Michel, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.
COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage,* Paris, Actes Sud/ENSP, 2011.
COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Editions Corti, Les Essais, 2014.
DION, Roger, *Essai sur la formation du paysage rural français*, Paris, Flammarion, 1991.
FERRE, André, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Le Sagittaire, 1939.
FERRE, André, *Géographie littéraire*, Paris, Le Sagittaire, 1946.
GAUTHIER, Florence, « Une révolution paysanne ou Les caractères originaux de l'histoire rurale de la Révolution française », *Révolution Française.net,* septembre 2011.

GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie, *Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman,* Paris, PUPS, 2007

GENGEMBRE, Gérard, *Le Romantisme*, Paris, Ellipses, 1995.

GIRARD, Marcel, *Guide illustré de la littérature française moderne*, Paris, Seghers, 1949.

GUSDORF, Georges, *Le Romantisme,* 2 tomes, Paris, Payot, 1982.

GUSDORF, Georges, *L'Homme romantique*, Paris, Payot, 1984

GUYOT, Alain, *Une certaine manière de voir. La description entre récit de voyage et récit de fiction chez Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et Théophile Gautier. Essai de confrontation stylistique,* Thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 1996.

JAKOB, Mickael, *L'émergence du paysage*, CH-Gollion, Infolio, « Archigraphy », 2004.

LE BLOND, Maurice, *La Publication de La Terre,* Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1937.

LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime,* Seyssel, Editions Champ Vallon, Pays/Paysages, 2007.

LUGINBUHL, Yves, *Paysage. Textes et représentations du siècle des lumières à nos jours,* Lyon, La Manufacture, 1989.

MADORE, Geneviève, *L'Utopie dans les « Scènes de la vie de campagne » d'Honoré de Balzac,* Université d'Ottawa, Thèse de doctorat, 2007.

MENDRAS, Henri, *La fin des paysans,* Paris, Editions S.E.D.E.I.S., 1967.

MENDRAS, Henri, *Les Sociétés paysannes,* Paris, Gallimard, Folio Histoire,

MEYNIER, André, *Les Paysages agraires,* Paris, Armand Colin, 1970.

MICHELET, Jules, *Le Peuple,* Paris, Librairie Marcel Didier, 1846.

MORICEAU, Jean-Marc, *Terres mouvantes : les campagnes françaises du féodalisme à la mondialisation,* Paris, Fayard, 2002.

MOULIN, Annie, *Les Paysans dans la société française. De la Révolution à nos jours,* Paris, Seuil, Points histoire, 1988.

PERIGORD, Michel, BARRAUD, Régis, Le Paysage : entre natures et cultures, Paris, Armand Colin, 2012.

PITTE, Jean-Robert, *Histoire du paysage français : de la préhistoire à nos jours,* Paris, Taillandier, 2011

QUESNAY, François, Droit naturel, tableau économique, et autres textes, Paris, Flammarion, G.F., 2008.

RENAN, Ernest, *Réforme intellectuelle et morale*, Paris, Perrin, Les Mémorables, 2011.

ROBERT, Guy, *La Terre d'Emile Zola. Etude historique et critique,* Paris, Les Belles Lettres, 1952.

ROGER, Alain, La Théorie du paysage en France : 1974 - 1994, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

ROUPNEL, Gaston, *Histoire de la campagne française,* Paris, Presses Pocket, Terre Humaine, 1984.

STAËL, Germaine de, *De l'Allemagne,* Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

TAINE, Henri, *Origine de la France contemporaine,* Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2011.

THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Editions CNRS, 2008.

THIESSE, Anne-Marie, *Ecrire la France, Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération,* Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *L'Ancien Régime et la Révolution,* Paris, Garnier-Flammarion, 1988.

UEXKÜLL, Jacob von, *Mondes animaux et mondes humains,* traduction de Philippe Muller, Paris, Pocket, Agora, 2004.

VAN THIEGHEM, Philippe, *Le Romantisme français,* Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

VERNOIS, Paul, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz, ses tendances et son évolution (1860-1925)*, Paris, Librairie Nizet, 1962.

VIENS, Jacques, *La Terre de Zola et Trente arpents de Ringuet,* Montréal, Editions Cosmos, 1970.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Paris, Editions de Minuit, 2007.

YOUNG, Arthur, *Voyages en France*, Paris, Librairie Armand Colin, Texto, 1976.

ZELLWEGER, Rudolf, *Les Débuts du roman rustique, Suisse, Allemagne, France, 1836-1856,* Paris, Librairie Droz, 1941.

Articles, introductions et préfaces :

AVOCAT, Charles, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages » in *Lire le paysage, lire les paysages,*

BARBERIS, Pierre, « Préface », in BALZAC, Honoré de, *Les Paysans*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

BARON, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures. » in Fabula-LhT, n°8, mai 2011.

BESSE, Jean-Marc, « Vapeurs dans le ciel, le paysage italien dans le voyage de Goethe *»,* in *Ecrire le paysage, Revue des Sciences Humaines,* tome LXXX, n° 209, Lille, RSH, 1988.

BODIN, Thierry, *Introduction* in BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, tome IX.

BRAHIMI, Denise, « Du regard à la contemplation : l'alchimie du paysage. » in *Le Paysage et ses grilles,* sous la direction de Françoise Chenet et Jean-Claude Wieber, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, L'Harmattan, 1996.

CHEVALIER, Louis, *Préface*, in BALZAC, Honoré de, *Les Paysans*, Paris, Editions Gallimard, Folio classique, 1975.

COLLOT, Michel, « Pour une géographie littéraire » in Fabula, LhT, n° 8, 2011.

DONTENWILL, Serge, in *Histoire des paysans français du XVIIIème siècle à nos jours,* sous la direction de Jean-Pierre HOUSSEL, Roanne, Editions Horvath, 1976.

DUVIARD, Ferdinand, *Introduction*, in FABRE Ferdinand, *Le Chevrier,* Paris, Librairie Plon, 1924.

FRANCESCHI, Catherine, « Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes », in *Les Enjeux du paysage »,* sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 1997.

FREMONT, Armand, « La Terre », in *Les Lieux de mémoire,* sous la direction de Pierre NORA, Paris, Gallimard, Quarto, 1997.

GUYOT, Alain, « Le Paysage au miroir des genres. Pour une confrontation poétique et stylistique des descriptions de nature », in *Compar(a)ison*, I/1998, Berne, Peter Lang, 1999.

HUBSCHER, Ronald, « Entre tradition et modernisation », in *Paysages, paysans, l'art et la terre en Europe du Moyen-Âge au XXème siècle,* sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Réunion des Musées Nationaux, 1994.

HUBSCHER, Ronald, « Réflexions sur l'identité paysanne au XIXème siècle : identité réelle ou supposée ? », *Ruralia* (En ligne), 01/1997, URL : http://ruralia.revues.org/4.

JUIN, Hubert, *Préface,* in BARBEY d'AUREVILLY, Jules, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1977.

LACAMBRE, Geneviève, « La Terre, réalité et nostalgie », in *Paysages, paysans, l'art et la terre en Europe du Moyen-Âge au XXème siècle,* sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Réunion des Musées Nationaux, 1994.

LE CHANU, Patrick, « Des paraboles bibliques au monde des laboureurs », in *Paysages, paysans, l'art et la terre en Europe du Moyen-Âge au XXème siècle,* sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Réunion des Musées Nationaux, 1994.

LE ROY LADURIE, Emmanuel, « Pour un modèle de l'économie rurale française au XVIIIème siècle. », in *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen-Age, Temps Modernes,* Paris, ELRL, tome 85, n° 1, 1973.

LE ROY LADURIE, Emmanuel, « Vie d'Emile Zola », dossier, in ZOLA, Emile, *La Terre,* Paris, Folio Classique, 1980.

MICHEL, Christian, « De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture », in *Paysages, paysans, l'art et la terre en Europe du Moyen-Âge au XXème siècle,* sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Réunion des Musées Nationaux, 1994.

MOZET, Nicole, *Le Réalisme balzacien selon Pierre Barbéris,* in Littérature, n° 22, 1976.

PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, « Paysages agrestes dans *La Terre* de Zola : cadre ou reflet »*,* in *Paysages Romantiques,* sous la direction de Gérard Peylet, Talence, Eidelôn n° 54, 2000.

PRADO, Patrick, « Paysages sans paysans. », in L'Homme, n° 138, 1996.

RICHARD, Paule, « Ut naturae pictura poesis *»,* Le paysage dans la description littéraire au début du XIXème siècle, in *Ecrire le paysage, Revue des Sciences Humaines,* tome LXXX, n° 209, Lille, RSH, 1988.

SACY, Samuel de, « Notes », in *Les Rêveries du promeneur solitaire,* Paris, Gallimard, Folio Classique, 1972.

SACY, Samuel de, « Notes », in *Les Paysans*, Paris, Gallimard, Folio, 1975.

SYLVOS, Françoise, « La Poétique de l'utopie dans le « Médecin de campagne », Année Balzacienne 1/2003 (n° 4).

VANDENBROEK, Paul, « Le Paysan monumental. Histoire et fonction d'un genre artistique. », in *Paysages, paysans, l'art et la terre en Europe du Moyen-Âge au XXème siècle,* sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Réunion des Musées Nationaux, 1994.

VIDEAU, Anne, « Fonctions et représentations du paysage dans la littérature latine » in *Les Enjeux du paysage »,* in *Les Enjeux du paysage »,* sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 1997.

ZARAGOZA, Georges, « Un voyage d'impressions », in *La Fabrique du romantisme, Charles Nodier et les Voyages pittoresques,* Paris Musées, 2014.

Revues et ouvrages collectifs :

- *Année Balzacienne,* Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

- *Cinq propositions pour une théorie du paysage,* sous la direction d'Augustin Berque, Seyssel, Champ Vallon, 1994.

- *Ecrire le paysage*, Revue des Sciences Humaines*,* tome LXXX, n° 209, Lille, RSH, 1988.

- *Les Enjeux du paysage »,* sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 1997.
- *Histoire de la France rurale*, sous la direction de Georges Duby et Armand Wallon, Paris, Seuil, Points histoire, 4 tomes, 1975.
- *Histoire des paysans français du XVIIIème siècle à nos jours,* sous la direction de Jean-Pierre Houssel, Roanne, Editions Horvath, 1976.
- *Lire le paysage, lire les paysages,* actes du colloque du Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Saint-Etienne, 1984.
- *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen-Age, Temps Modernes,* Paris, ELRL, tome 85, n° 1, 1973.
- *Le Paysage, état des lieux,* Colloque de Cerisy 1999, sous la direction de Françoise Chenet, Michel Collot, Baldine Saint Girons, Bruxelles, Editions Ousia, 2001.
- *Le Paysage et ses grilles,* sous la direction de Françoise Chenet et Jean-Claude Wieber, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, L'Harmattan, 1996.
- *Paysages, paysans, l'art et la terre en Europe du Moyen-Âge au XXème siècle,* sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- *Ruralia* (En ligne), 01/1997, URL : http://ruralia.revues.org/4.

Index des auteurs cités.

A

AVOCAT, Charles, 183, 275

B

BALZAC, Honoré de, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 46, 58, 69, 70, 71, 79, 81, 88, 89, 103, 138, 144, 170, 177, 184, 185, 188, 207, 225, 226, 243, 247, 263, 264, 270, 271, 275

BARBERIS, Pierre, 22, 225, 226, 272, 275

BARBEY d'AUREVILLY, Jules, 102, 140, 270, 276

BARON, Christine, 275

BARRAUD, Régis, 273

BAZIN, René, 41, 67, 69, 79, 108, 109, 181, 222, 224, 251, 270

BESSE, Jean-Marc, 203, 275

BLOCH, Marc, 51, 63, 66, 71, 95, 100, 271

BODIN, Thierry, 24, 275

BOILEAU, Nicolas, 113, 271

BONY, Jacques, 114, 272

BRAHIMI, Denise, 275

BRIFFAUD, Serge, 272

C

CAILLEUX, Alphonse de, 119, 202, 271

CAUQUELIN, Anne, 272

CEZANNE, Paul, 205, 271

CHATEAUBRIAND, François-René de, 149, 270

CHEVALIER, Louis, 24, 275

CLADEL, Léon, 36, 147, 257, 270

COLLOT, Michel, 120, 121, 150, 153, 174, 183, 190, 234, 235, 272, 275

CONSTANT, Benjamin, 156, 270

D

DION, Roger, 52, 272

DONTENWILL, Serge, 52, 58, 80, 275

DU CAMP, Maxime, 160, 270

DUVIARD, Ferdinand, 275

F

FABRE, Ferdinand, 36, 40, 81, 84, 85, 93, 138, 146, 155, 170, 181, 188, 222, 256, 264, 270

FERRE, André, 235, 272

FLAUBERT, Gustave, 64, 66, 68, 105, 143, 160, 264, 270, 271

FLORIAN, Jean Pierre Claris de, 29, 270

FRANCESCHI, Catherine, 164, 195, 275
FREMONT, Armand, 275
FROMENTIN, Eugène, 253, 270

G

GAUTHIER, Florence, 74, 272
GENDRAT-CLAUDEL, Aurélie, 135, 159, 196, 247, 273
GENGEMBRE, Gérard, 273
GIRARD, Marcel, 273
GUSDORF, Georges, 117, 118, 209, 247, 273
GUYOT, Alain, 158, 159, 162, 183, 273, 276

H

HUBSCHER, Ronald, 59, 240, 276
HUGO, Victor, 114, 136, 140, 172, 217, 270, 271
HUYSMANS, Joris-Karl, 271

J

JAKOB, Mickael, 273
JUIN, Hubert, 276

L

LACAMBRE, Geneviève, 200, 276
LAMARTINE, Alphonse de, 180, 271
LE BLOND, Maurice, 180, 273
LE CHANU, Patrick, 198, 276
LE ROY LADURIE, Emmanuel, 56, 276
LE ROY, Eugène, 41, 59, 147, 270
LE SCANFF, Yvon, 120, 128, 140, 147, 219, 273
LONGUS, 271
LOTI, Pierre, 271
LUGINBUHL, Yves, 273

M

MADORE, Geneviève, 273
MAUPASSANT, Guy de, 107, 173, 206, 217, 271
MENDRAS, Henri, 52, 73, 101, 104, 273
MEYNIER, André, 9, 13, 52, 86, 93, 133, 143, 273
MICHEL, Christian, 199, 276
MICHELET, Jules, 51, 61, 273
MISTRAL, Fréderic, 271
MORICEAU, Jean-Marc, 273
MOULIN, Annie, 64, 73, 273
MOZET, Nicole, 22, 276

N

NODIER, Charles, 119, 157, 202, 271

P

PEGUY, Charles, 154, 271
PERIGORD, Michel, 273
PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, 165, 277
PITTE, Jean-Robert, 51, 134, 145, 273
PRADO, Patrick, 277

Q

QUESNAY, François, 274

R

RENAN, Ernest, 274
RICHARD, Paule, 203, 208, 277
ROBERT, Guy, 43, 274
ROGER, Alain, 274
ROUPNEL, Gaston, 10, 52, 274
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 116, 118, 157, 228, 272

S

SACY, Samuel de, 207, 277
SAND, George, 26, 27, 30, 31, 32, 57, 180, 181, 207, 228, 260, 270, 271, 272
SANSOT, Pierre, 272
STAËL, Germaine de, 118, 248, 274
STENDHAL, 145, 271
SYLVOS, Françoise, 242, 277

T

TAINE, Henri, 274
TAYLOR, Justin, 119, 202, 271
THIBAUDET, Albert, 274
THIESSE, Anne-Marie, 230, 274
TOCQUEVILLE, Alexis de, 51, 274

U

UEXKÜLL, Jacob von, 274
URFE, Honoré de, 30, 261, 271

V

VALLES, Jules, 272
VAN THIEGHEM, Philippe, 274
VANDENBROEK, Paul, 198, 277
VERNOIS, Paul, 29, 40, 231, 237, 274
VIDEAU, Anne, 164, 182, 277
VIENS, Jacques, 274

W

WESTPHAL, Bertrand, 234, 274

Y

YOUNG, Arthur, 274

Z

ZARAGOZA, Georges, 119, 277
ZELLWEGER, Rudolf, 35, 274
ZOLA, Emile, 43, 60, 69, 82, 85, 92, 94, 99, 103, 106, 107, 139, 142, 148, 151, 156, 168, 171, 172, 176, 183, 187, 188, 205, 206, 211, 218, 223, 236, 249, 270, 271, 276