L'écriture des Maîtres sonneurs. Le patois, la musique, le français

François Vanoosthuyse

▶ **To cite this version:**

François Vanoosthuyse. L'écriture des Maîtres sonneurs. Le patois, la musique, le français. Lectures des Maîtres Sonneurs de George Sand, May 2018, Paris, France. hal-02270404

HAL Id: hal-02270404

https://normandie-univ.hal.science/hal-02270404

Submitted on 27 Sep 2019

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.

L'écriture des *Maîtres Sonneurs*
Le patois, la musique, le français

Pour Isabelle Safa, Jean-Sébastien Veysseyre
et le Chœur de chambre de l'Ile de France

Depuis *Jeanne* (1844) jusqu'aux *Maîtres Sonneurs* (1853), Sand n'a cessé de réfléchir à la possibilité d'inscrire dans un texte de littérature le parler des paysans du Berry. Elle n'a pas cherché à faire passer auprès de ses lecteurs ce parti pris de réalisme linguistique pour une affaire simple. Au contraire, elle en a constamment exposé les difficultés dans des textes liminaires, et ses considérations ont toujours été peu ou prou les mêmes. Elle les expose ainsi dans l'Avant-Propos à *François le Champi* (1848) :

> La forme me manque, et le sentiment que j'ai de la simplicité rustique ne trouve pas de langage pour s'exprimer. Si je fais parler l'homme des champs comme il parle, il faut une traduction en regard pour l'homme civilisé, et si je le fais parler comme nous parlons, j'en fais un être impossible, auquel il faut supposer un ordre d'idées qu'il n'a pas[1].

Sand pose ici ensemble un problème linguistique et un problème éthique. Sur un plan linguistique, dans son rapport avec le lectorat parisien, elle doit composer avec deux difficultés majeures : d'une part elle veut employer des mots, des expressions et des formes verbales qui ne sont pas d'usage à Paris, et risquent par conséquent de ne pas être comprises, ou d'être reçues comme incorrectes ; d'autre part elle veut employer des tournures de phrase archaïques, donc possiblement ridicules, parce qu'elles font partie du parler berrichon, selon elle et selon d'autres connaisseurs et commentateurs de la langue berrichonne avec qui elle est en contact, notamment Laisnel de la Salle et le comte Jaubert[2]. Réciproquement, dans son rapport avec le lectorat populaire berrichon qu'elle souhaite pouvoir toucher, dans son rapport au lectorat urbain soucieux d'authenticité, amateur de nature et de simplicité rustique, aux connaisseurs du Berry, la difficulté qui se présente est de réussir à conserver la *couleur* du patois, en dépit des concessions qui doivent être faites au standard parisien[3]. Le problème éthique est immédiatement connexe, et

---

[1] George Sand, *François le Champi*, éd. André Fermigier, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2005, p. 50-51. Voir aussi la Notice de *Jeanne* datée de mai 1852. Sand y revient dans ces termes critiques sur son travail de 1844 : « Mon propre style, ma phrase me gênait. Cette langue nouvelle ne peignait ni les lieux, ni les figures que j'avais vues avec mes yeux et comprises avec ma rêverie. Il me semblait que je barbouillais d'huile et de bitume les peintures sèches, brillantes, naïves et plates des maîtres primitifs […] » (*Jeanne*, dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, édition critique par Laetitia Hanin, Paris, Champion, 2016 p. 32). L'Avant-propos de *François le Champi* revient également sur « l'échec » de *Jeanne*, p. 51.

[2] Hippolyte François Jaubert (1798-1874) est l'auteur d'un *Vocabulaire du Berry et des provinces voisines, recueilli par un amateur du vieux langage,* Paris, Crapelet, 1838, réédité en 1842 à Paris sous le titre *Vocabulaire du Berry et de quelques cantons voisins, par un amateur du vieux langage* (nouvelle édition en 1854) ; auteur également d'un *Glossaire du Centre de la France*, Paris, A. Chaix & C^ie^, 1864 [réédité avec un supplément en 1869], qu'il présente à l'Académie Française le 26 avril 1864. Alfred Laisnel de la Salle (1801-1871), ami de jeunesse de Sand, partageant son goût pour le folklore et la langue du Berry, est l'auteur de *Croyances et légendes du Centre de la France. Souvenirs du vieux temps. Coutumes et traditions populaires comparées à celles des peuples anciens et modernes*, paru en 1875 chez A. Chaix et C^ie^ avec une préface de Sand.

[3] Dans l'Avant-Propos à *François le Champi,* qui se présente sous la forme d'un dialogue entre Sand et François Rollinat, il adresse à l'auteure cette fameuse recommandation : « Raconte-moi l'histoire du *Champi* […] comme si tu avais à ta droite un Parisien parlant la langue moderne, et à ta gauche un paysan devant lequel tu ne voudrais pas dire une phrase, un mot où il ne pourrait pas pénétrer. Ainsi tu dois parler clairement pour le Parisien, naïvement pour le paysan. L'un te reprochera de manquer de couleur, l'autre d'élégance » (*op. cit.*, p. 53). Gilles Siouffi, dans le commentaire qu'il fait des *Archives de la parole* que Ferdinand Brunot avait commencé de constituer, notamment dans l'Indre, en 1913, note que le linguiste employait cette même métaphore de la couleur pour apprécier la qualité particulière d'un parler : pour Brunot, écrit-il, un parler, « outre qu'il a "une couleur" (mot qu'il emploie pour parler des dialectes de l'ancien français), définit un mode de communication particulier » (Gilles Siouffi, « Ferdinand

se trouve plus particulièrement développé dans l'épître à Louis Lambert (peintre qui comme Sand a partagé sa vie entre Paris et le Berry) qui ouvre *Les Maîtres Sonneurs*. Si Sand restitue avec « obstination »[4] le langage du vieil Eugène Depardieu, dit Tiennet, narrateur-personnage du roman, si elle s'y attelle « autant qu'il [lui] sera possible » (p. 57), c'est en raison d'une exigence d'ordre philologique sans doute, mais surtout parce qu'il convient de respecter cet homme dans ce qui le différencie fondamentalement du lecteur parisien. Traduire « dans ma langue et dans la tienne », écrit-elle à Eugène Lambert, « les pensées et les émotions » d'Étienne Depardieu, ce serait les « dénaturer entièrement » (p. 57).

Qu'il faille la croire ou non, Sand représente les concessions qu'elle doit faire au français moderne comme une servitude, mais elle est décidée à les faire afin de se rendre compréhensible :

> Si, malgré l'attention et la conscience que j'y mettrai, tu trouves encore quelquefois que mon narrateur voit trop clair ou trop trouble dans les sujets qu'il aborde, ne t'en prends qu'à l'impuissance de ma traduction. Forcée de choisir dans les termes usités de chez nous, ceux qui peuvent être entendus de tout le monde, je me prive volontairement des plus originaux et des plus expressifs (…). (p. 58)

Tout un volet de la réflexion de Sand au sujet du Berry, de la culture rurale, des parlers populaires des campagnes, nous signifie que son entreprise est d'intérêt public. S'il importe qu'elle soit parfaitement comprise, c'est parce que ces histoires de paysans berrichons concernent directement le lectorat de la capitale, quoi qu'il puisse en penser. Sand se justifie constamment, dans sa correspondance ou dans d'autres textes sur le Berry qui paraissent dans la presse, par des considérations savantes où il entre une part évidente d'affectivité « identitaire ». Elle insiste notamment sur le fait que le berrichon est à son avis le parler français qui a conservé le plus de traces de l'ancienne langue d'oïl[5]. Elle souligne parallèlement l'ancienneté des coutumes des paysans du Berry. « Le paysan », écrit-elle, « est le seul historien qui nous reste des temps antéhistoriques »[6]. Non seulement le Berry est une veille terre celtique, comme le révèlent la présence de dolmens et de menhirs et la persistance de croyances qu'elle relie au vieux fond païen de la Gaule[7], mais c'est une terre que la civilisation moderne n'a pas tellement modifiée avant le XIX^e^ siècle[8]. Il y a donc un intérêt national majeur à faire état de la culture de cette province, non

---

Brunot : entre langue et parole », dans Joëlle Ducos et Gilles Siouffi, « Ferdinand Brunot, la musique et la langue. Autour des *Archives de la parole* de Ferdinand Brunot », dans *Diachroniques* n°6, PUPS, 2017, p. 154.

[4] George Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1979, p. 57. [Toutes les références au roman renverront à cette édition et seront indiquées ultérieurement entre parenthèses dans le corps du texte].

[5] La première note de bas de page rédigée par Sand au chapitre II de *Jeanne* explique à propos du « vieux français naïf qu'on parle en Berry » que c'est « la plus ancienne langue d'oil qui soit restée en usage en France » (*op. cit.*, p. 58). Sand écrit à Jaubert à propos du parler du canton de La Châtre : « Nous parlons ici le berrichon pur, et le français le plus primitif. C'est la lecture attentive de *Pantagruel* dont l'orthographe, d'ailleurs, est identiquement semblable à notre prononciation, qui m'a donné cette conviction peut-être un peu téméraire » (cité par Marie-Louise Vincent, *La Langue et le style rustiques de George Sand dans les romans champêtres*, Paris, Champion, 1916, p. 40). Jaubert explique dans son discours à l'Académie présentant le *Glossaire du Centre de la France* que dans le parler du Berry « l'acception ancienne » d'un mot français, « expression d'une nuance, quelquefois d'un contraste dans les idées, reprend le rang dont une mode dédaigneuse l'avait dépossédée ». Il ajoute que plusieurs mots considérés comme « vieux » par le dictionnaire de l'Académie, « sont restés chez nous [dans le Berry] jeunes et en pleine vigueur » (p. IX).

[6] Avant-propos des *Légendes rustiques*, dans *Promenade dans le Berry. Mœurs, coutumes, légendes*, éd. Georges Lubin, Bruxelles, éditions Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1992, p. 120. Voir, sur l'articulation des enjeux anthropologiques, politiques et linguistiques chez Sand, l'article d'Éric Bordas, « Les histoires du terroir à propos des *Légendes rustiques* de George Sand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2006/1 (Vol. 106), p. 67-81.

[7] « Le Berry, couvert d'antiques débris des âges mystérieux, de tombelles, de dolmens, de menhirs, et de *mardelles*, semble avoir conservé dans ses légendes des souvenirs antérieurs au culte des druides […] » (*Promenade dans le Berry*, *op. cit.*, p. 121). Le prologue de *Jeanne* (*op. cit.*, p. 35) évoque également ces éléments du paysage et de la culture du Berry ; et dans le corps même du roman, p. 184, Sand introduit une note explicative concernant le druidisme.

[8] « Rien n'attire l'étranger chez nous ; le voisin y vient à peine ; aucune ligne de grande communication ne traverse nos hameaux et nos villes, et ne les met en rapport avec des gens d'un peu loin […] De là l'immobilité de toutes choses. Les vieilles superstitions, les préjugés obstinés, l'absence d'industrie, l'areau antique, le travail lent et

pas *bien qu*'elle soit reculée, mais justement parce qu'elle l'est. Sauver de l'oubli ce qui disparaît en dernier, c'est par définition sauver ce qu'il y a de plus ancien, et de plus signifiant dans une logique patrimoniale[9].

Le projet de transporter le lecteur des grandes villes non seulement à la campagne mais à une époque plus ancienne de la langue est justifié par la datation (à vrai dire approximative) des histoires que Sand raconte. L'action des romans champêtres ne se passe pas à l'époque contemporaine, mais dans un passé qui, bien qu'encore relativement récent, est coupé du présent par une série de ruptures historiques décisives, celles qui ont fait émerger en France le romantisme lui-même : *La Petite Fadette* (1849), par exemple, se passe sous l'Empire et *Les Maîtres Sonneurs* avant la Révolution. Les romans champêtres ne sont évidemment pas des romans historiques, mais ce sont à certains égards des livres d'histoire.

Les enjeux linguistiques du roman

Le discours « folkloriste » et « anthropologique » de Sand au sujet du Berry est cohérent, mais il est sujet à caution et n'explique en lui-même aucun des aspects du style ou des styles de ses romans berrichons. Marie-Louise Vincent, qui conduit à la même époque que Ferdinand Brunot une enquête visant à reconstituer « la vieille langue du Berry », se montre circonspecte à l'égard des raisonnements de Jaubert et Sand sur le caractère ancestral du patois berrichon. Elle souligne la nécessité de distinguer patois berrichon, « langue populaire »[10] et ancien français, même si elle reconnaît que des structures et que des mots disparus dans le parler parisien et dans la langue ont survécu en Berry. Elle considère que Sand force ce trait : elle n'a guère respecté la syntaxe du patois berrichon dans ses romans, en particulier dans *Les Maîtres Sonneurs*, tandis que « les emprunts faits à la syntaxe de l'ancien français sont assez considérables »[11]. Elle note également que parmi les mots classés par Sand comme patois berrichon, « ceux qui appartiennent à l'ancienne langue sont de beaucoup les plus nombreux »[12], comme si un principe de sélection avait présidé à l'effort de Sand pour construire un berrichon *écrit* et *littéraire*, qui lui permette de ressembler à la langue de Rabelais, à la langue de Montaigne, et de solliciter ainsi la culture linguistique des lettrés[13]. Depuis cette étude, toute la critique met en garde contre l'illusion de vérité que produit le réalisme linguistique de Sand[14].

---

dispendieux des grands bœufs […] une charrue sans roue, la même dont on se servait du temps des Romains » (*Le Berry*, dans *Promenade dans le Berry, op. cit.*, p. 29-30).

[9] Dans sa lettre du 19 janvier 1867 à Henry Harrisse, Sand semble considérer que le patrimoine linguistique qu'elle a tenté de sauver est en voie de complète extinction : « Le beau berrichon de ma jeunesse est aujourd'hui une langue morte ».

[10] Sand fait elle-même cette première distinction dans sa lettre du 28 juillet 1847 à Mazzini : « À Paris… le peuple parle la plus laide et la plus incorrecte langue de France, parce que c'est une langue toute de fantaisie, de hasard et de rapides créations successives, tandis que les provinces conservent la tradition du langage et créent peu de mots nouveaux. J'ai un grand respect et un grand amour pour le langage des paysans, je l'estime plus correct » (cité par Marie-Louise Vincent, *op. cit.*, p. 41).

[11] *Op. cit.*, p. 32.

[12] *Ibid.*, p. 31.

[13] Sand est grande lectrice de Rabelais depuis 1824 au moins, et elle le lit attentivement dans la période. Marie-Louise Vincent donne p. 43 de son ouvrage quelques exemples de mots qui se trouvent chez Sand et chez Rabelais : *Acrété, bourrée, doucettement, gambiller, loqueteux, usance, vielleux*. Sand explique, à propos du mot *champi* : « Le dictionnaire le déclare *vieux*, mais Montaigne l'emploie, et je ne prétends pas être plus français que les écrivains qui font la langue » (*François le Champi*, *op. cit.*, p. 55). Dans sa préface à *La Petite Fadette*, Martine Reid radicalise le propos de Marie-Louise Vincent quand elle note que la langue « archaïsante » de ce roman a été fabriquée par Sand en relisant Montaigne et Rabelais (George Sand, *La Petite Fadette*, éd. Martine Reid, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2004, p. 18).

[14] Marie-Louise Vincent note qu'une partie des mots présentés par Sand comme typiques du canton de La Châtre peuvent se retrouver ou appartiennent en réalité au parler d'autres cantons, voire d'autres provinces : l'auteure, d'après elle, ne respecte pas scrupuleusement le parler local, mais procède arbitrairement par additions de lexiques patoisants (*ibid.* p. 24-25), et en partie par invention lexicale (p. 83 sq.). Elle propose, p. 55-61, un relevé des erreurs

Mais en réalité, l'auteure fait elle-même apparaître, dans chacun de ses textes liminaires, le caractère artificiel de sa démarche, la part d'invention qu'elle nécessite, et le fait que son style est le résultat d'une transaction entre un parler et un écrit. De ce point de vue, c'est son argumentaire éthique qui est en partie sujet à caution. Elle écrit :

> Ce n'est donc pas, comme on me l'a reproché, pour le plaisir puéril de chercher une forme inusitée en littérature, encore moins pour ressusciter d'anciens tours de langage et des expressions vieillies que tout le monde entend et connaît de reste, que je vais m'astreindre de conserver au petit récit d'Étienne Depardieu la couleur qui lui est propre. C'est parce qu'il m'est impossible de le faire parler comme nous, sans dénaturer les opérations auxquelles se livrait son esprit […]. (p. 58)

Mais Sand est elle-même convaincue que « chercher une forme inusitée » n'est pas plus « puéril » en littérature que dans aucun autre art, et la langue des *Maîtres Sonneurs* est en réalité autre chose que la restitution même approximative d'un langage paysan. L'important dans cette affaire est moins que le berrichon ait subi des mutations en étant adapté au projet littéraire de Sand, que la transformation qu'a subie le style de Sand au contact du berrichon, et plus généralement peut-être la transformation qu'a subie le français. Sand explicite ailleurs qu'elle écrit ses romans champêtres dans un esprit anti-académique :

> c'est pour moi une cause de désespoir que d'être forcé d'écrire la langue de l'Académie, quand j'en sais beaucoup mieux une autre qui est si supérieure pour rendre tout un ordre d'émotions, de sentiments et de pensées[15].

Si la langue de « l'homme civilisé » n'est pas à même de rendre la vie des paysans, ce n'est pas simplement parce qu'elle n'est pas leur langue, mais aussi parce qu'elle est le résultat d'une standardisation qui la dépersonnalise. C'est toute la force de l'argumentaire romantique contre les normes qui se déploie ici. Sur un plan linguistique, le projet des romans champêtre n'est pas seulement de créer un effet d'exotisme, ni même un « effet de réel » langagier, mais de mettre au point une langue littéraire alternative, une langue qui ne conforte pas le lettré dans ses habitudes, mais qui soit susceptible au contraire de produire chez lui une sorte de malaise, en raison de son décalage lexical et syntaxique[16].

La mise en scène et en tension du langage est encore affinée dans *Les Maîtres Sonneurs* du fait des deux thèmes centraux de l'histoire, qui sont d'une part la rencontre de personnages allophones et d'autre part l'apprentissage et la pratique du langage musical.

Le roman raconte la rencontre de deux mondes voisins : la plaine berrichonne, monde paysan, et la forêt du Bourbonnais, monde des bûcherons et des muletiers. Agriculteurs et fendeurs de bois, éleveurs sédentaires et muletiers nomades, petits propriétaires et ouvriers se distinguent aussi par la langue : le roman thématise les traits linguistiques et culturels qui séparent deux populations pourtant géographiquement proches et économiquement interdépendantes. Les héros berrichons, parmi lesquels Tiennet, se font comprendre des Bourbonnais, dont le patois en revanche leur demeure opaque et n'est jamais restitué par le texte. Le roman signale donc l'existence de deux autres langues vivantes que celle dans laquelle il est lui-même écrit, en plus du français « standard » qu'il sollicite en s'en démarquant : ces deux langues, qu'on ne peut pas dire *étrangères*, mais dont il ne restitue rien d'autre que l'effet de sidération qu'elles produisent sur ceux qui ne les pratiquent pas, sont le patois bourbonnais et la musique. Le roman représente avec un certain humour la diversité linguistique de la France rurale et donc l'expérience de l'altérité

---

lexicales de Sand. Elle atteste cependant l'existence d'une bonne partie des termes employés par Sand. Voir, à propos de ce positionnement mesuré, le commentaire d'Éric Bordas, art. cité, p. 70-71.

[15] Avant-propos de *François le Champi*, *op. cit.*, p. 48.

[16] Marie-Louise Vincent, plus de soixante ans après la parution des *Maîtres Sonneurs*, explicite encore un double malaise, qui signale sa double allégeance aux normes du patois d'une part et à celles du français d'autre part. Elle écrit : « La phrase de G. Sand s'éloigne souvent du patois berrichon » ; mais aussi « À chaque instant, on retrouve une sorte de malaise dans l'expression de la pensée » (*op. cit.*, p. 94).

linguistique. Il travaille l'opposition français/patois, justement en les intriquant, mais aussi l'opposition monolingue/plurilingue : il fait apparaître qu'en France certaines populations (françaises) sont encore ou ont été plurilingues, à l'image d'Huriel et de Thérence :

> La fillette me parla en un langage qui me fit rire, vu que je n'en comprenais pas un mot. Elle s'étonna de mon étonnement, et, me parlant alors comme nous parlons :
> – Ne vous ruinez pas le corps à me porter, dit-elle, je marcherai bien sans sabots : j'y suis aussi habituée que les autres.
> – Oui, mais vous êtes bien malade, que je lui répondis, et j'en porterais bien quatre comme vous. Mais de quel pays êtes-vous donc, que vous parliez si drôlement tout à l'heure ?
> – De quel pays ! dit-elle. Je ne suis pas d'un pays. Je suis des bois, voilà tout. Et vous, de quel pays que vous êtes donc ? (p. 77)[17]

Le roman évoque l'apprentissage linguistique (apprendre à lire, à écrire, à parler, en même temps qu'apprendre la musique), et représente donc le langage comme la matière illimitée et aux contours indéfinis d'un processus d'apprentissage. Joset et Brulette[18] sont dans le roman ces figures d'*apprenants*, et leur métamorphose est d'abord une métamorphose langagière.

Par ailleurs Sand associe dans *Les Maîtres Sonneurs* le langage et la musique. Elle représente la musique comme un moyen d'expression susceptible de remplacer le langage articulé (chez Joset, le mutique, l'asocial). La musique supplée aux incommodités de la parole, et réciproquement la stimule quand elle rassemble et quand elle réjouit. Toute la séquence qui concerne la chanson des trois fendeux le dit particulièrement bien. C'est l'un des moments-clés du texte. Tous les personnages sont réunis autour de la chanson que Sand a écrite pour eux, et pour les représenter en abyme, dans l'une des scènes les plus joyeuses du récit, celle où Brulette chante et où Joseph retrouve ce qu'il cherchait :

> – Excuse-moi, Brulette, répondit Joseph ; je ne sais pas de quoi vous parlez. J'avais dans la tête de me souvenir de la chanson du grand bûcheux, et il y a, au milieu, une petite revirade que je ne peux pas rattraper.
> – Bah ! dit Brulette, c'est quand la chanson dit : *J'entends le rossignolet*.
> Et, le disant, elle le chanta tout au juste, ce dont Joseph, comme réveillé, sauta de joie sur la charrette en frappant ses mains.
> – Ah ! Brulette, dit-il, que tu es donc heureuse de te souvenir comme ça ! Encore, encore *J'entends le rossignolet* !
> – J'aime mieux dire toute la chanson, fit-elle, et elle nous la chanta tout entière sans en omettre un mot ; ce qui mit Joseph en si grande joie, qu'il lui serra les mains en lui disant avec un courage dont je ne l'aurais pas cru capable, qu'il n'y avait qu'un musicien pour être digne de son amitié. (p. 302-303)

Le compositeur Manuel Coley a mis en musique en 2011 la chanson des trois fendeux[19], en en changeant un peu le texte, et nous pouvons l'écouter ici, dans l'interprétation qu'en donne le Chœur de chambre de l'Île de France sous la direction de Jean-Sébastien Veysseyre[20], avec son aimable autorisation :

https://drive.google.com/file/d/1uxokrc3WH9h3epDPkOqYe6DAQ5idDJ5-/view?usp=sharing

L'importance de cette chanson dans l'économie du roman ne tient pas seulement au fait qu'elle raconte une histoire qui est l'histoire même des personnages. Le refrain trouvé par Sand,

---

[17] Dans *Jeanne*, Sand avait déjà narré ce type de situation, et l'avait commenté dans le corps de son texte : « Et la vieille se mit à parler avec animation, mais en patois marchois, et quoique ce dialecte ne soit pas difficile à comprendre par lui-même, il devient inintelligible aux oreilles non exercées à cause de ses brusques élisions et de la volubilité que les femmes surtout mettent à le débiter » (*op. cit.*, p. 58).

[18] Voir en particulier p. 170-171. Voir aussi p. 336, à propos des premiers mots prononcés par le petit Charlot.

[19] *Les Trois fendeurs*. Mis en musique par Manuel Coley in *Dormir ne puis. 7 chansons traditionnelles françaises pour chœur mixte a capella*, Éditions à Cœur Joie, 2011.

[20] http://choeurdechambre-idf.org/

qui est ce par quoi avec beaucoup de justesse Manuel Coley a choisi de commencer sa propre composition, la représente peut-être elle, entre parenthèses : « (J'entends le rossignolet) ». Manuel Coley fait plus précisément répéter trois fois au chœur « J'entends, j'entends, j'entends », avant de dérouler toute la phrase une première fois. Ce refrain désigne l'une des plus secrètes ressources du texte, la ressource sans laquelle il n'y aurait pas cette écriture, parce qu'il n'y aurait pas cette attention au langage, qui est aussi attention à l'autre, à savoir l'écoute elle-même.

La musique est, plus profondément que la langue peut-être, ce qu'il y a de commun, dans le domaine du symbolique, aux Berrichons et aux Bourbonnais. Ce qui la concerne intéresse tout le monde, parce qu'elle occupe ces moments de l'existence qui n'appartiennent ni au travail ni à Dieu. Dans ce passé récent mais un peu vague que le roman met en scène, les communautés rurales semblent encore évoluer d'elles-mêmes, sur leur propre chemin et à leur propre rythme, indépendamment de toute influence parisienne, de toute décision étatique et de toute initiative capitaliste, en se tissant sur l'aile de la musique et de la danse un destin commun, dans lequel on peut reconnaître celui d'un peuple qui progressivement se constitue en s'unissant.

Mais la seule langue dans laquelle s'échange entre les personnages du roman ce qui concerne l'émotion, l'amour, la musique elle-même, et les questions morales qui se posent constamment à eux, est cette langue particulière dans laquelle il est écrit, langue elle-même « musicale », si l'on considère que le travail stylistique qui y préside n'obéit pas à un simple principe de juxtaposition des langages, mais à leur fonte dans un phrasé mélodieux. Dans la diégèse, c'est cette langue qui s'impose non seulement au cours des transactions mais pour signifier la vie. Une sorte de rivalité est ainsi instaurée par le roman entre les arts du langage et la musique, soit très concrètement entre l'art des chanvreurs[21] et celui des maîtres sonneurs.

La musique est représentée dans *Les Maîtres Sonneurs* à la fois comme l'expression artistique de communautés traditionnelles (dont certains rituels, liés à sa transmission, sont particulièrement archaïques[22]), et comme la quête personnelle, comme l'effort tourné vers l'avenir d'individus passionnés et singuliers. La dimension « anthropologique » du roman concerne non seulement la communauté mais aussi l'individu et en particulier l'artiste[23]. Le français si particulier dans lequel Sand écrit la narration et les dialogues des *Maîtres Sonneurs* peut se définir par sa double vocation à signifier les habitus caractéristiques d'un groupe, l'identité attachée à un territoire, et la singularité absolue des sentiments et des trajectoires des trois héros et des deux héroïnes. Il ne reflète pas seulement l'altérité de la ruralité profonde ; il est aussi la traduction, élaborée phrase à phrase avec finesse, du fait, en particulier, qu'un artiste se définit au sein de la communauté par la singularité de sa personne et de son langage. Et ceci, qui concerne Joset, concerne également Chopin, et naturellement Sand elle-même, écrivant son roman.

Sur un plan anthropologique, la figure de l'artiste se situe à la frontière entre culture et sauvagerie, frontière très structurante dans l'histoire, mais que l'économie générale du récit ne cesse aussi de mettre en doute. C'est une frontière élastique ou poreuse, qui n'a de sens qu'à pouvoir être passée. Il est vrai que la différence entre Berrichons et Bourbonnais est quelquefois thématisée, par tel ou tel personnage, comme la rencontre entre culture et sauvagerie (par le père de Thérence par exemple, qui la désigne comme une fille sauvage, par opposition à la coquette Brulette, p. 223). Mais le récit de Tiennet ne prête pas de réel crédit à cette idée de sauvagerie ; il la dialectise exemplairement au contraire en situant dans les forêts du Bourbonnais, chez les fendeux et les muletiers, la source de la meilleure musique[24]. Mille détails du récit le confirment par ailleurs. Par exemple, il attribue le nom d'un écrivain latin (d'origine berbère), à une lettre

---

[21] « L'histoire d'Étienne Depardieu […] me fut dite par lui-même, en plusieurs soirées de *breyage* ; c'est ainsi, tu le sais, qu'on appelle les heures assez avancées de la nuit où l'on broie le chanvre, et où chacun alors apportait sa chronique » (p. 57).

[22] C'est ce que raconte la trente-et-unième veillée, p. 469 sq.

[23] On reconnaît dans Joset, le héros musicien formé entre Berry et Bourbonnais, au contact de plusieurs pratiques musicales qu'il conduit à une étape ultérieure de leur développement, des traits de Frédéric Chopin (mort quelques années avant l'écriture du roman). Voir sur ce point la préface de Marie-Claire Bancquart, p. 10-11.

[24] « La musique est une herbe sauvage qui ne pousse pas dans vos terres », dit Huriel à Brulette (p. 176).

près, à la belle « sauvage », et la fait parler avec la délicatesse d'un personnage de *L'Astrée*. Le personnage d'Huriel, qui fait penser à certains héros de Scott, dont Sand à l'époque de l'écriture des *Maîtres Sonneurs* se faisait donner lecture[25], incarne à la fois une certaine rudesse et un amour délicat, la force physique et la sensibilité artistique, le nomadisme et la responsabilité filiale et maritale.

L'enjeu de l'intégration de la « sauvagerie » à la pensée de la culture et de la langue est essentiel dans *Les Maîtres Sonneurs*. D'une part il paraît justifier en partie le jeu qui consiste à agencer à l'échelle de la phrase des formes hétéroclites ou alternatives du français. D'autre part il a une signification politique. La confrontation des personnages allophones n'est pas réglée dans le roman par l'adoption d'une norme qui pourrait, *mieux* que les leurs, s'appeler le français, mais au contraire par une prise de liberté dans le langage qui paraît se nourrir de leur originalité. Le roman ne fait pas la promotion d'un standard linguistique, ni par la voix d'un personnage, ni par la voix du narrateur, ni dans le paratexte. Si *Les Maîtres Sonneurs* est un récit de l'unification de la France, il s'écarte en revanche délibérément de tout jacobinisme dans la langue. Il tourne le dos aux conclusions de l'abbé Grégoire. Cette hétérodoxie langagière prend une signification politique, à l'heure où le Second Empire se met en place et avec lui une politique destinée à magnifier la capitale, à augmenter sa puissance, à augmenter son contrôle sur la vie culturelle et à transformer en profondeur les territoires[26]. S'éloigner du standard, c'est en l'occurrence non seulement prendre le parti de l'authenticité locale, revendiquer, plus précisément, une forme d'intimisme dans le réalisme langagier, mais c'est aussi élaborer une forme de contre-culture.

Hériter, jouer, innover

Les Maîtres Sonneurs est de tous les romans champêtres celui qui s'écarte le plus de ce que Sand appelle elle-même la langue nouvelle[27]. Bien qu'elle ait formulé avec constance les enjeux linguistiques de l'écriture des romans champêtres, de roman en roman les solutions qu'elle a imaginées ont évolué. Linguistiquement et stylistiquement, l'ensemble que forment les romans champêtres n'est pas homogène. Ainsi, dans *Jeanne*, les termes de patois sont rares, généralement isolés et signalés en italiques. Ils font éventuellement l'objet d'une définition en note, à leur première occurrence. Au chapitre III, ayant écrit « Regarde-le donc, parles-y donc ! demandes-y donc ses *portements* », elle indique en note : « Comment il se porte » (p. 73). Même dispositif trois pages plus loin, avec les deux synonymes utilisés ensemble *bouriner* et *fafioter*, qui sont traduits en note par « Muser, perdre son temps pour en gagner ».

Lorsque les paysans prennent la parole, leurs phrases constituent quelquefois (ce n'est pas systématique) un précipité de patois berrichon, lequel se trouve ainsi exemplifié à l'intérieur d'un texte qui conserve globalement une allure française et moderne. Les deux langues contrastent nettement l'une avec l'autre et leur différence se trouve objectivée[28]. Laetitia Hanin montre à partir du manuscrit que le procédé suivi par Sand pour écrire ces passages a consisté à « traduire » en patois berrichon des phrases qu'elle avait d'abord écrites en français standard. Elle donne l'exemple suivant :

---

[25] Voir préface p. 13.

[26] « Sand folkloriste régionaliste berrichonne n'entend pas vraiment, pour sa part, participer à la fondation d'une littérature centralisée par sa connaissance des périphéries, mais, tout au contraire, prouver à Paris la faiblesse de sa poésie de capitale contre la richesse des traditions provinciales. C'est aussi une façon de rappeler à un État autoritaire et centralisateur qu'il n'est pas seul, mais qu'il est entouré de forces vives, plus ou moins connues, à qui l'on ne donne pas la parole, mais qui ont leurs langues, leurs lois, leurs repères » (Éric Bordas, art. cité, p. 70).

[27] Sur cette expression, voir note 1. Marie-Louise Vincent remarque la spécificité des *Maîtres Sonneurs* et rend hommage, p. 15 de son ouvrage, à la thèse du linguiste allemand Max Born, qui l'avait également souligné (*George Sand's Sprache im Romane* Les Maîtres Sonneurs, 1ère partie, Berlin, thèse, 1900).

[28] « Je fis un roman de contrastes », commente Sand dans sa préface de 1852 (*Jeanne, op. cit.*, p. 32).

> Faut la laisser, vous voyez [*bien* transformé en *ben*] que ça [*lui* transformé en *li*] [*porterait* rayé et remplacé par *ficherait*] malheur [*pour le* transformé en *por el*] restant de ses jours, de laisser *consommer* les *ous* de sa mère[29].

Sand avait constitué un glossaire de berrichon, comportant cinq-cent-quatre-vingt-six mots et expressions, avec leur traduction en français[30]. Elle dit dans une lettre à Jaubert avoir eu l'intention de publier « une grammaire, une syntaxe, un dictionnaire de notre idiome », qu'elle se « pique de connaître à fond »[31]. Cependant la constitution du glossaire est la trace d'une enquête et du rapport savant que Sand avait au berrichon, et non du fait qu'elle en avait une maîtrise personnelle et spontanée. Il est peu vraisemblable que la comtesse Dudevant ait jamais parlé la langue des paysans comme la sienne. Mais elle a toujours été à leur contact, et l'évolution linguistique des romans champêtres indique que son apprentissage, à partir du moment où il se systématisa, s'apparenta à une forme d'appropriation. *La Petite Fadette* marque une étape importante de cette évolution. En effet, bien que les techniques au moyen desquelles Sand introduit le berrichon dans *Jeanne* n'y aient pas tout à fait disparu, ce texte engage le lecteur dans un univers linguistique beaucoup plus nettement, parce que plus globalement, alternatif au sien. Non seulement tous les personnages du roman sont des locuteurs berrichons, mais les parties du texte réservées au narrateur sont elles-mêmes destinées à exemplifier partiellement le lexique et dans une moindre mesure la syntaxe du patois berrichon. Au principe « classique » de la juxtaposition du parler paysan et de la langue littéraire, tel qu'on le rencontre par exemple chez Molière, et qui caractérisait peu ou prou *Jeanne*, quoique dans un esprit tout à fait différent, Sand substitue progressivement celui d'un *amalgame*, dont les modèles sont à chercher du côté de Montaigne et peut-être encore plus (pour des raisons thématiques bien compréhensibles) chez Rabelais. Pour faire comprendre un mot patoisan, indiqué en italique, elle le fait éventuellement suivre d'un synonyme en français, mais qu'elle écrit aussi en italique et sans marquer le fait qu'il a une fonction explicative : « Or, comme les paysans sont grands donneurs de *sornettes* et *sobriquets* »[32].

Pour justifier l'originalité linguistique de *La Petite Fadette*, Sand explique dans la préface de la première édition (datée de septembre 1848) que son roman est la restitution écrite d'un récit oral qui lui a été fait par un vieux chanvreur de son village[33]. *La Petite Fadette* est un récit « à la troisième personne », mais dont le narrateur appartient au monde qu'il représente, le signifie[34], et s'exprime par conséquent *grosso modo* dans le même idiome que les personnages (on observerait des disparités entre locuteurs cependant, comme dans *Jeanne*, qui ne tiennent pas seulement à la différence des modalités énonciatives – narration/dialogue –, mais aussi à la nécessité d'individualiser les personnages[35]).

---

[29] *Jeanne*, *op. cit.*, p. 17. Originellement, donc, cette phrase ne comportait que deux occurrences patoisantes, soulignées dans le manuscrit et dans le texte imprimé : *consommer* et *ous* (os).

[30] Voir Éric Bordas, art. cité, p. 72.

[31] Cité par Marie-Louise Vincent, *op. cit.*, p. 16.

[32] *La Petite Fadette, op. cit.*, p. 57. Certains mots berrichons sont encore soulignés par l'italique, mais le fait est rare, alors qu'ils sont en beaucoup plus grand nombre que dans *Jeanne*. Leur sens est quelquefois explicité par une définition dans le corps du texte : « Il ne prit pas le temps de tourner jusqu'au coin où ils avaient fait eux-mêmes un petit escalier en mottes de gazon appuyées sur des pierres et des *racicots*, qui sont de grosses racines sortant de terre et donnant du rejet » (italique dans le texte, p. 73-74). La situation inverse existe : une explication en français, suivie du mot berrichon en italique : « Mais pour ce qui est des bons remèdes qu'elle connaissait et qu'elle appliquait au refroidissement du corps, que nous appelons *sanglaçure* […] » (p. 76).

[33] « Le chanvreur ayant bien soupé, et voyant à sa droite un grand pichet de vin blanc, à sa gauche un pot de tabac pour charger sa pipe à discrétion toute la soirée, nous raconta l'histoire suivante » (*La Petite Fadette, op. cit.*, p. 251).

[34] Il dit par exemple : « La maison du père Barbeau était bien bâtie, couverte en tuile, établie en bon air sur la côte […]. 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 […] » (p. 37, je souligne), et « Les gens de chez nous ne se décident pas vite […] » (p. 41). On peut considérer que ces deux énoncés, qui sont faits pour attester que le locuteur est du pays, mettent cependant à mal la fiction du chanvreur parlant à des connaissances et à des voisins.

[35] Le parler de la mère Courtillet (chap. 24), par exemple, se distingue du parler du père Henri par ses cuirs : « Dieu veuille, dit la mère Courtillet, car c'est vilain qu'une fille ait l'air d'un chevau échappé ; mais j'en espère aussi de cette

Les Maîtres Sonneurs radicalise ce dispositif : cette fois, la figure du vieux paysan prend directement la parole et raconte, au cours de trente-deux veillées, auxquelles correspondent autant de chapitres, l'aventure qui a marqué sa propre jeunesse et finalement toute sa vie. Il s'agit donc d'un récit « à la première personne ». Sand supprime en outre intégralement les signes (italiques, définitions, traductions, synonymes) qui visaient à démarquer ou à expliquer les mots patois et les mots anciens dans les textes précédents. La structure de l'explicitation d'un terme patois par synonymie française se rencontre encore, mais elle est devenue ambiguë, parce que le rapport de synonymie est devenu incertain (« il ramassa sa *tranche* et sa serpe », p. 88). Des termes anciens, devenus de faux amis, apparaissent tels quels dans le texte (*affronteurs* au sens d'*insolents*, p. 335). Le lecteur se trouve immergé dans un idiome qui, tout en s'apparentant de toute évidence au français, lui est partiellement étranger. S'il ne dispose pas d'un dictionnaire ou d'un glossaire, c'est le seul contexte qui doit lui permettre de comprendre ce que signifient par exemple les vieux mots *gâne* (chemin boueux, p. 77), *marsèche* (semis du mois de mars, p. 129), *séquelle* au sens de *compagnie* (p. 120), ou l'expression *au châgnon du cou*, du moyen français qui signifie nuque (p. 255). Les adverbes *mêmement* (p. 125 et *passim*), *vitement* (p. 173 et *passim*), *mauvaisement* (p. 255) sont transparents, de même que la conjonction *devant que* (p. 138), la préposition *emmi* (p. 251)[36], ou le verbe *assavoir* (« le faire assavoir aux humains », p. 121), ou encore le substantif *flûtage* (p. 148) ; régulièrement répétés, ces mots donnent au livre sa couleur et finissent par constituer un lexique que le lecteur s'approprie. Même raisonnement au sujet de termes berrichons tels que *cabiole* (cabane de bûcheron, p. 183), *carroir de chemins* (carrefour, p. 105), *gredots* (mendiants, p. 268), *payse* (« Si c'est pour avoir tenté d'embrasser ta payse […] », p. 256), *biger* (embrasser : « Il me bigea aussi comme du pain, et sautait par la chambre comme si la joie et l'amitié lui eussent fait l'effet du vin nouveau », p. 357)[37].

Quand la dimension ludique et métalinguistique de cette écriture apparaît au lecteur, elle suscite le désir d'y participer. En revanche, si l'expérience langagière ne procure pas de satisfaction en elle-même, le livre tombe des mains. C'est à raison que Marie-Louise Vincent, qui notait que *Les Maîtres Sonneurs* recueillait auprès des paysans berrichons des années 1910 bien moins de succès que *François le Champi*, *La Mare au Diable* et *La Petite Fadette*, était une lecture « réservée à des lettrés »[38].

Certains mots employés par Sand dans *Les Maîtres Sonneurs* se présentent comme des variantes ou des déformations de mots français courants, et donnent au texte un caractère de naïveté qui fait sourire : « d'une chétive *corporence* » (p. 65)[39], « se pour*li*cher de quelque galette » (p. 328). On peut faire la même remarque au sujet de tours qui sonnent populaire tels que *et malgré que je ne sois pas bien complaisant à mon corps* (au sens de *que je prenne peu de soin de*, p. 184), d'ironies naïves (*une femme de grande causette*, c'est-à-dire *bavarde*, p. 169), ou de redondances, qui sont aussi des signes de classe : *Joseph s'était fait enseigner l'instruction* (p. 169). Le plus divertissant pour l'amateur est que toute une partie du lexique des *Maîtres Sonneurs* fasse l'effet d'une sorte de mécano, où les mots sont obtenus par déformation, par transformation, par amputation ou par ajout d'un élément. On supprime un préfixe, on conserve un radical (*Que j'en étais mouvé au dedans de moi*, pour *ému*, p. 120[40]). On modifie un préfixe et un radical (*enjurer* pour *injurier*, p. 332). On ajoute un préfixe (*le dimanche ensuivant*[41], p. 92 ; *s'ensauver*, p. 128). On ajoute un suffixe (*la bâtine de*

Fadette, car je l'ai rencontrée devant z'hier […]. / « Cette petite-là dont vous parlez n'est point méchante, dit le père Henri. Elle n'a point mauvais cœur, c'est moi qui vous le dis […] ».

[36] Orthographié *emmy* dans *La Petite Fadette*, *op. cit.*, p. 123 et *passim*.

[37] Sand utilise également ce verbe dans sa correspondance. *Gredot* fait partie de son glossaire de berrichon, de même que *vitement* et *mêmement*.

[38] Marie-Louise Vincent, *op. cit.*, p. 109.

[39] *Corporé*, au sens de bien bâti, robuste, *corporence* : mots berrichons présents dans le glossaire de Sand et attestés par Marie-Louise Vincent.

[40] Sand utilise *émotionné* dans *La Petite Fadette*, *op. cit.*, p. 131.

[41] Terme attesté par Marie-Louise Vincent.

leurs mulets, p. 143 ; « c'étaient toutes petites côtes vertes coup*assées* de ruisseaux », p. 192[42]). On change de suffixe, en retrouvant un mot de vieux français (*vaillantise*, p. 344 ; *souvenance*, p. 133, terme récurrent, en particulier dans la locution *tu me donnes souvenance* ; *doutance*, p. 128, autre terme récurrent, dans ce texte et dans tous les romans champêtres de Sand). Sand fabrique sur ce modèle *émerveillance* (p. 163). Et, dans l'esprit des approximations enfantines, ou qui sont destinées par les adultes aux enfants, *baveux* donne *bavoux* (p. 333) et *grognon greugnoux* (p. 337), deux termes attestés par Marie-Louise Vincent.

Les prépositions, qui sont comme le gravillon de cette langue, y échangent leurs places ; il semble que Sand s'en saisisse assez arbitrairement pour modifier le régime des verbes, des adjectifs, ou pour transformer des locutions banales : elle écrit par exemple *songer de* pour *songer à* (p. 68) ; ou construit intransitivement *enjoindre* (*enjoignant à sa fille d'avoir grand soin et grand égard pour nous*, p. 228). *Au revoir* devient *à revoir*, et *à pied* plus savoureusement *de notre pied* (*Quoi donc faire d'une charrette ? dit-il ; ne pouvons-nous, de notre pied, nous en aller chez nous ?*, p. 290). Les locutions déictiques les plus courantes sont modifiées (*au lendemain* pour *le lendemain*, p. 86 ; *sur la semaine* pour *pendant la semaine*, p. 110[43] ; *d'un gros quart d'heure* pour *pendant un gros quart d'heure*, p. 116). Mais le plus intéressant est la fréquence anormale d'une structure attestée, qui concerne le régime de l'adjectif, comme dans l'expression *sain de corps et d'esprit*. Sur ce modèle, Sand décline toute une gamme d'expressions plus ou moins amusantes : *franc de ton cœur et fin de ton intérêt* (p. 142) ; un enfant *tous les jours plus mignon de ses paroles et plus franc de son cœur* (p. 336) ; une vachette *déjà malicieuse de son encornure* (p. 224) ou *être fatigué de son corps* pour *éprouver une fatigue physique* (p. 271).

Des mots sont formés par dérivation, selon des modalités constitutives du français, mais pour des résultats étonnants. L'adjectivation des participes est un procédé fréquent dans le texte comme il l'est dans la langue : « Un air qui, sans être *chagrinant*, donnait à l'esprit souvenir ou attente de toutes sortes de choses » (p. 295)[44] ; « les paroles, répondit-il, sont comme l'air, un peu *embrouillantes* et portant réflexion » (p. 295), bel exemple de contact de formes proches (embrouillantes/portant). Sur ce modèle Sand utilise, pour dire une énigme, une expression poétique et elle-même énigmatique attestée en berrichon : une chose *imaginante* (p. 146)[45]. Elle pourrait être l'inventeuse de dérivations de substantifs à partir de formes verbales (« J'étais un peu *fréquentier* du cabaret », p. 93), ou de formes verbales à partir de substantifs ou d'adjectifs (« m'étant *précautionné* d'une corde », p. 129 ; « en *vous indigérant* », c'est-à-dire en mangeant jusqu'à l'indigestion, p. 143, variante d'*indigérer*, verbe transitif[46] ; *se raccoiser*, p. 180 ; en revanche, *écoléré* (« je me sentais écoléré », p. 129) ; *s'enmalicer*, p. 121 : « Il est vrai que Parpluche, le chien à Joset, au lieu de s'enmalicer, avait couru le premier vers la porte », proche de *s'émalicer*, p. 191, « le temps […] s'émaliça tout d'un coup et nous battit d'un grand vent » ; « se *tourer* », l'italique étant exceptionnellement dans le texte, qui se dit de deux lutteurs, p. 138 ; *se détemcer* d'une couple d'heures, pour se retarder, p. 133 ; *se détarder*, même sens, p. 269, sont attestés et figurent dans son lexique. On ne sait où elle a trouvé les substantifs *revirade*[47] (refrain, p. 302) et *routine* (comptine ou berceuse, p. 328), ni la belle et fausse dérivation « verbale » *ivrée* pour *ivre* : (« Il y avait tant de feu sur leurs visages, elle était si ivrée au dedans et lui au dehors, qu'ils ne voyaient ni n'entendaient

---

[42] *Bâtine* pour *selle* (patois du Centre), *coupassé* (berrichon) : les deux termes sont attestés par Marie-Louise Vincent, qui note que Sand *francise* cependant le second (*coupaché*), de même qu'elle écrit *diversieux* (capricieux, changeant) au lieu de *divarsieux* (*op. cit.*, p. 45).

[43] Cet usage de la préposition *sur* est relevé dans le glossaire de Sand.

[44] Terme berrichon attesté, qui fait partie du lexique constitué par Sand.

[45] Terme qui fait partie du lexique constitué par Sand.

[46] Sand affectionne les formes pronominales non standard : *s'apprendre quelque chose* pour apprendre quelque chose, p. 171, *s'imaginer de* pour imaginer, p. 115, par exemple. Ce qu'Éric Bordas commente ainsi : « Le berrichon sandien propose quelques réjouissantes trouvailles en ce qui concerne certaines constructions verbales ; la valence (transitivité directe, indirecte/intransitivité) est remotivée, souvent par confusion entre deux formes, ou deux emplois différents du même verbe : "le moine *s'est péri*", "le temps m'a bien duré aussi en marchant" » (art. cité, p. 73).

[47] *Revirade* est une invention de Sand selon Marie-Louise Vincent (*op. cit.,* p. 84), de même que *bienaiseté* (confort : « Mon père disait pourtant que notre cousine Brulette aimait trop la bienaiseté »), *cornemusage* (tout ce qui concerne l'art de la cornemuse), *enchagriner*, *haïtions* (haine), *musiquerie*.

rien autour d'eux », p. 376) ; ni l'adverbe *serre* : « il se roula comme un serpent et m'enlaça si serre que j'en perdis mon soupir » (p. 138). L'emploi alternatif de *soupir* pour *souffle* dans ce dernier exemple, et dans la même phrase celui d'*avoir* (substantivé) pour *avantage* (« mais là il reprit son avoir, et devant que j'eusse le temps de frapper, il se roula comme un serpent ») exemplifient une autre modalité de l'innovation lexicale, qui ne consiste pas dans l'invention du signifiant, mais dans l'altération du signifié.

Faire le départ entre ce qui est du patois berrichon, et ce qui est d'un autre patois, de l'ancien français, une maladresse populaire ou une invention de Sand, n'est pas toujours évident, note Marie-Louise Vincent. Dans les années 1910, il était devenu difficile de faire le point sur des pratiques linguistiques datant de plus d'un demi-siècle, voire de plus d'un siècle, *a fortiori* de statuer sur les pratiques de locuteurs qui n'avaient pas laissé de traces écrites[48]. La représentation que donne Sand du berrichon comme d'une sorte de langue fossile entre en contradiction avec le fait même que ce soit un parler dans lequel les individus s'octroient une certaine liberté. Jaubert le souligne dans son discours à l'Académie : « On peut soutenir sans paradoxe que les patois déploient généralement un luxe de tropes à étonner Dumarsais lui-même, une originalité, une sorte de génie propre, capable non-seulement d'intéresser, mais même d'offrir certaines ressources au grand art d'écrire », parce que « nos paysans sont bien plus inventifs qu'on ne pourrait le penser, et il leur arrive souvent de contourner à la grecque les formes de notre idiome par des procédés ingénieux »[49]. Le parler que Sand a utilisé dans *La Petite Fadette* et *Les Maîtres Sonneurs* avait en réalité un caractère partiellement éphémère et une couleur individuelle, et il ne fait guère de doute que cet aspect de la langue – la capacité d'innovation des locuteurs eux-mêmes – l'intéressa au moins autant que l'ancienneté des radicaux, des locutions et des tours de phrase. On l'imagine moins obsédée par le déterminisme philologique que par les potentialités poétiques du langage, même si la permanence et le changement sont dans cette matière deux mystères également excitants.

L'innovation stylistique consiste pour l'essentiel dans *l'agencement* des mots et plus généralement des langages (soit dans une manière, plus « rabelaisienne » et « montaignienne » qu'il ne semble au premier abord, d'envisager les contacts de langues), et non dans la simple opération d'importer un lexique. Les anomalies lexicales (les idiomatismes et les archaïsmes) sont variées, apparaissent dans des configurations phrastiques diverses, et sont utilisées pour leur intérêt figural, ou plus exactement constituent en elles-mêmes des figures (par déformation ou par écart), qui en occasionnent d'autres. Ainsi du verbe *se tourer*, qui appelle la métaphore *déraciner* et la métonymie *suée* :

> D'ailleurs, il n'était pas échauffé, et, croyant avoir trop vite raison de moi, il ne donnait pas sa force ; si bien que je le déracinai à la troisième suée, et l'étendis sous moi […]. (p. 138)

Sand parie, dans le jeu ambigu qu'elle instaure avec le lettré, sur la question qu'il se posera nécessairement, de savoir si tel mot qui fait pour lui événement est un idiomatisme ou une trouvaille poétique. Mais, même si cette recherche a du sens, une conclusion possible à ce jeu est que ce qui importe à l'auteure est en elle-même l'infinie richesse de son texte en événements langagiers, phrase après phrase. L'expression courante *dormir à la belle étoile* devient chez Sand tantôt *à l'étoilée* (p. 227), qui est attesté, tantôt *à la franche étoile*, qui ne l'est pas :

> au cœur des hivers, ils dorment à la franche étoile sur la bâtine de leurs mulets, et la neige leur sert de linge blanc. (p. 143)

---

[48] Marie-Louise Vincent, *op. cit.*, p. 21-23.

[49] Jaubert, *op. cit.*, respectivement p. VI et X. Marie-Louise Vincent reprend cette idée : « Chaque petit pays a son patois » ; « En outre le paysan de la Vallée Noire crée des mots avec une facilité remarquable. […] Doué d'une imagination très vive, malgré son apparente lenteur, il est fin, spirituel. Chaque individu a des expressions qui lui sont personnelles, des comparaisons, des images, des métaphores qui surgissent dans la conversation suivant les circonstances. Ces créations sont le plus souvent éphémères et disparaissent avec leurs auteurs » (*op. cit.*, 22-23).

Sand écrit des choses aussi simples mais finement mesurées que : « nous en aller chez nous *à la fraîcheur* et arriver *sur la tardée du soir* » (p. 290, je souligne). Des images sourdent, à l'échelle de la phrase, de son inventivité lexicale, de l'usage inattendu des prépositions, des accidents éventuels de la morphologie. L'imagination du lecteur est entée sur le travail de modification ou de mise en tension de la langue. Combien de trouvailles à la fois dans une phrase comme celle-ci :

> Le soleil s'était caché sous une grosse nuée qui montait, et il commençait à tonner dans les bas du ciel. (p. 190)

Chez un surréaliste, ces *bas* seraient ceux d'une femme. Ce n'est probablement pas l'intention de Sand, et cependant, quelle sensualité vague se loge dans ce pluriel. Quant à la beauté de construction, due à l'introduction du tour impersonnel, elle suffirait à expliquer pourquoi Flaubert disait à Sand : « Cher maître ». Avec ces tours, la narration prend le risque d'une moindre lisibilité, mais préserve ainsi, ou augmente, à la manière d'un poème, toutes ses potentialités imageantes. On ne sait si elle traduit les pensées et les émotions d'un véritable paysan berrichon, mais il est certain qu'elle confère au monde qu'il habite, à lui-même et à tous les personnages qu'il rencontre une consistance énigmatique, qui sollicite chez le lecteur les ressorts les plus profonds de la vie émotionnelle – désirs, angoisses, admirations, sympathies, surprises.

On parle donc moins ici d'une langue nouvelle que d'un style, mais d'un style qui transforme la langue, et il convient immédiatement de noter qu'il a ses variances, qu'il est en lui-même un répertoire infini de figures. Il ne suffit pas de relever les types de perturbations, il faudrait aussi décrire la façon dont elles se répartissent et dont elles s'agrègent. Dans certaines phrases ou suites de phrases, les anomalies se précipitent en séries plus ou moins drolatiques :

> en sorte que les mulets, qui sont animaux têtus et très-durs de leurs os, accoutumés de trancher où le clairin tranchait, avaient pris leur passage emmi les danseurs, s'embarrassant peu qu'on les battît en grange sur les reins, bousculant tout le monde, et allant devant eux comme ils eussent fait en un champ de chardons. (p. 251)

Ailleurs, ce sont des occurrences singulières :

> Les forêts sont mieux percées, et il n'y a plus tant de ces endroits abominables pour les chevaux et les voitures, où le service des mulets est le seul possible. Le nombre des forges et usines qui consomment du charbon de bois est bien *mandré*, et on ne voit que peu de ces ouvriers-là dans nos pays. (p. 217)[50]

Il y a parfois distribution symétrique des variantes du français dans les deux moitiés de la phrase :

> Alors, je faisais sa volonté et défendais Joseph, ne voyant cependant pas quelle maladie ou quelle affliction il pouvait avoir, à moins que la défiance et la paresse *ne fussent infirmités* de nature, *comme possible était*, encore qu'il me parut au pouvoir de l'homme de s'en guérir[51]. (p. 86)

La phrase suivante présente la même répartition des formes, en basculant après la conjonction :

> De son côté, Joseph, sans me marquer d'aversion, me regardait aussi froidement que le reste du monde, et ne me témoignait point tenir compte de l'assistance qu'il recevait de moi en toute rencontre […]. (p. 86)

---

[50] Je souligne. « Mandré : diminué », note Marie-Claire Bancquart. Le terme appartient au glossaire établi par Sand.
[51] Je souligne l'omission de l'article et celle du pronom, deux archaïsmes.

D'autres structures constituent au contraire un réseau de petits objets langagiers différents :

> Pour la retenir un peu, j'inventai de lui retirer ses sabots pour en ôter les galoches de neige et les embraiser ; et, la tenant ainsi par les pattes, puisqu'elle fut obligée de s'asseoir en m'attendant, j'essayai de lui dire, mieux que je n'avais encore osé le faire, l'ennui que l'amour d'elle m'avait amassé sur le cœur. (p. 89)

Des mots dont la portée référentielle est claire et précise, mais qui n'appartiennent pas au standard parisien (*embraiser*), ou sont employés dans un autre sens (*galoches*) ou dans un sens métaphorique, humoristique et familier (*la tenant*, *par les pattes*), des termes pris dans leur sens ancien, qui est aussi le plus fort (*l'ennui*), des maladresses de construction, qui sont aussi des structures de vieux français (*l'amour d'elle*), des images relativement convenues mais qui fonctionnent poétiquement en écho avec les précédentes (*amassé sur le cœur*), se logent dans une phrase qu'on peut dire à la fois biscornue et spirituelle, ou d'autant plus spirituelle, de la part de Sand, qu'elle dit à la fois la maladresse de Tiennet et son profond humour.

Cette équivoque, qui invite le lecteur à jouer lui-même avec ce langage, à s'en amuser, qui donc lui fait une place, se remarque également dans des structures plus simples, où Tiennet traduit dans le même mouvement une inquiétude qu'il a éprouvée autrefois et le point de vue distancié qu'il a sur elle aujourd'hui :

> Je ne me sentais point en goût de danser, car il se faisait que je ne trouvais là aucune fille jolie, encore qu'il y en eût ; mais pas une ne ressemblait à Thérence, et Thérence ne me sortait point de la tête. (p. 376)

On touche là à une autre dimension de ce texte. Comme narrateur, le bon Tiennet est celui qui construit et qui signifie la distance, qui trace la ligne qui sépare le passé du présent, qui restitue la puissance du premier, tout en ménageant le contrôle du second sur lui, en marquant les inflexions de l'émotion ou de l'humour. Mais comme personnage, il est par excellence une figure de la timidité et de la sentimentalité, celui qui « tient l'amande », et qui demande, comme le dit la chanson des trois fendeux :

> Le troisième chantait,
> Portant la fleur d'amande,
> (J'entends le rossignolet),
> Le troisième chantait :
> Moi, j'aime et je demande. (p. 296)

Le style des *Maîtres Sonneurs* (plus qu'aucun autre roman champêtre) est aussi fait de ces figures de discours, de ces nuances de ton, qui correspondent aux petits ou grands déchirements qu'introduit constamment en chacun des personnages et chez le narrateur la difficulté de dire l'amour, et plus généralement la difficulté de se dire. Car ce roman qui accueille si généreusement le langage est aussi un roman sur la difficulté de parler et de se parler. C'est pourquoi son dispositif énonciatif est si intéressant : un vieil homme parle, et fait entendre dans son discours les voix de jeunes gens, surgies d'une autre époque, parmi lesquelles la sienne. Nul doute que Tiennet chante lui-même la chanson des trois fendeux à son auditoire, qui pourtant dans l'histoire est chantée par d'autres que lui.

Écrire un parler ?

Dès qu'on aborde le texte dans sa dimension discursive, on est frappé par le fait que le berrichon y est d'une importance relative. En réalité, pour rendre compte du style des *Maîtres Sonneurs*, il convient de ne pas se focaliser sur ce qui relève strictement des effets d'archaïsme et du travail de Sand sur le patois. Elle n'a jamais eu l'intention d'écrire *en berrichon*, soit dans une

langue dont la pratique est principalement rurale et orale ; sa proposition langagière est une forme inventive *de l'écrit* et de l'écrit *en français* ; car en réalité, bien que ce texte s'inscrive dans une logique de patrimonialisation d'une culture orale, il ne fait guère de place à l'oralité. Sand ne restitue quasiment aucune des particularités phonétiques du parler de Tiennet, sinon à travers les déformations qui affectent la terminaison de certains mots (fendeurs/fendeux). Dans l'histoire, c'est le grand buch*eux* qui a écrit la chanson des trois fend*eux* (p. 295-296) ; sur le même modèle sont formés *le gâteux de blés*, p. 167 (celui qui a ravagé le champ de blé) ou *les cornemuseux* (p. 473)[52] ; mais il n' y a pas systématicité (Sand écrit par ailleurs *chanteur*, *sonneur*, *batailleur* (p. 260), et l'un des personnages centraux du roman est tantôt nommé « Joseph », tantôt « Joset »). D'autres phénomènes de variation sur les finales peuvent être remarqués, par exemple « capiche » pour « capuche » (p. 190)[53]. Notons également l'apocope de la marque du féminin dans cette occurrence : *en ce temps-là, il n'y avait pas grand'police en France* (p. 289). Mais ces phénomènes sont relativement discrets en comparaison des grandes caractéristiques de la réalisation orale du parler berrichon que rapportent les *Archives de la parole* de Ferdinand Brunot. André Thibault évoque en particulier le phénomène des *ouismes* (*savounner, arrouser*), dont l'œuvre de Sand porte quelques traces, mais pas dans *Les Maîtres Sonneurs*[54]. Jaubert avait évoqué le phénomène, en donnant pour exemple *counaître*[55]. Les deux études se recoupent également en ce qui concerne *moi* prononcé *moé*[56] et « les finales *ouer*, *oué* pour *oir*, dans *mouchouer*, *mirouer* »[57]. Jaubert signale également « le *h* emphatique, *hinmense*, *hunorme*, etc. […] le z intercalé dans les verbes en *ir*, *bleudzir*, *jaunezir*, *rajeunezir*, etc. ». Sand veut écrire des mots qui n'appartiennent pas à une culture de l'écrit, qui ne sont pas la traduction d'une écriture, et cependant elle ne cherche pas à les retranscrire phonétiquement. L'écrit sauve ces mots de l'oubli, mais en même temps il les fait changer de nature. L'auteure fabrique un texte dans lequel ces mots se fondent, ce qui veut dire aussi qu'ils sont entièrement happés par l'écrit et investis d'un désir qui est un désir de style.

André Thibault signale également le cuir *je me suis t'engagé*[58] et la particule interrogative -t'*i*[59], attestée dans d'autres provinces (« ça va-t'i ben ce matin ? » « Vous avez-t'i été à la messe ess'matin ? »), remarquée dans une conversation entre Mme Louise Biaud, aubergiste âgée de 74 ans, ancienne servante de George Sand, et une voisine, en juin 1913[60]. Les formes verbales fautives que Sand faisait apparaître dans *Jeanne* ont quasiment disparu dans *Les Maîtres Sonneurs* (seule la forme *je vas* pour *je vais* est récurrente, mais elle n'est pas spécifiquement berrichonne[61], et les quelques choix non standard d'auxiliaires ne le sont pas davantage[62]). Les anomalies

---

52 Éric Bordas, art. cité, p. 73, observe « l'amuissement de la syllabe consonantique finale, au profit d'une vocalisation ouverte ».

53 Attesté par Marie-Louise Vincent.

54 André Thibault, « « Variation diatopique et diastratique dans les Archives de la parole du fonds Brunot : le cas des enquêtes du Berry », dans Joëlle Ducos et Gilles Siouffi, *op.cit.*, p. 133.

55 *Op. cit.*, p. XIV : *un homme ben counu*.

56 André Thibault, art. cité, p. 134.

57 Jaubert, *op. cit.*, p. X.

58 « […] liaison analogique, née par extension à partir du –t de la 3ème personne du singulier », explique André Thibault, art. cité, p. 134.

59 « [..] issue du –t de liaison et de la forme réduite du pronom personnel par suite de la chute du –*l* final, générale autrement (la prononciation du –l a été rétablie à époque récente par influence de la graphie) », explique André Thibault, art. cité, p. 136.

60 Marie-Louise Vincent a rencontré cette personne : « Mlle Louise Biaud et sa sœur Mme Dru m'ont initiée à la langue que G. Sand parlait dans son enfance avec leur mère » (*op. cit.*, p. 32).

61 Par exemple p. 152 : « Plus je vas, plus ma liberté et ma gaieté me plaisent ».

62 Par exemple p. 127, cette phrase où s'observent l'usage le plus rigoureux du plus-que-parfait du subjonctif (une hypercorrection qui s'écarte du projet de rendre un parler populaire) et la mauvaise construction du verbe « rester » au conditionnel passé : « À la place de Joset, j'eusse offert de la porter dans le mauvais chemin, ou, si je n'eusse point osé la prendre dans mes bras, à tout le moins j'aurais resté derrière elle pour regarder tout mon soûl sa jolie jambe » (accident de la grammaire qui vient sanctionner avec humour un aveu de la libido).

syntaxiques ne sont pas absentes (on en a vu un exemple), mais sont rares[63]. Pour qu'on puisse apprécier toute l'étendue du travail de francisation et de normalisation opérée par Sand, Marie-Louise Vincent met en regard des passages des *Maîtres Sonneurs* et la traduction qu'elle en a demandé à des paysans berrichons. C'est assez comique : « Je trouvai […] de l'agrément à bécher, planter, récolter » devient *J'aviens plaisi à zou faire. J'vouliens bécher, j'vouliens embléder, j'vouliens récolter* ; « Ma tante ne se pouvait lasser de regarder Thérence », bel exemple d'hypercorrection, typique du style des *Maîtres Sonneurs*, devient : *Al pouvient pas s'ôter d'la regarder.* « Allons, allons, rentrez vos pleurs et vous endormez », qu'on croirait sorti de *L'École des femmes*, est traduit par : *Allons, allons, pleure pu, a pu dors*, qu'on croirait sorti du second acte de *Dom Juan*. Et plus simplement encore, le très élégant « Je lui parlai deux ou trois fois sans avoir réponse » : *J'y ai parlé… y a pas répondu*[64].

Sand n'exploite pas les ressources comiques que représente ce type d'énoncé, et d'une manière générale elle exploite peu les ressources rhétoriques et stylistiques de l'interaction orale dans le discours du narrateur, non plus que dans les prises de parole des personnages, quoique le récit consiste pour une bonne part en dialogues. Les adresses de Tiennet à son auditoire sont quasi inexistantes, de même que, de façon générale dans le texte, les marques les plus ordinaires du discours oral (interjections, exclamations, hésitations, ruptures de construction, etc.).

Ainsi, le discours ne bute jamais sur le silence, il le ménage :

> D'ailleurs, le grand bûcheux m'avait déjà appris à m'orienter, non par les étoiles, qui ne se voient pas toujours en une forêt, mais par la direction des maîtresses branches, lesquelles, en nos pays du mitant, sont souvent battues du vent de galerne et s'étendent plus volontiers vers le levant du jour.
> La nuit était très-claire, et si douce, que, si je n'eusse été galopé de quelque souci d'esprit et fatigué de mon corps, j'aurais pris aise à la promenade. Il ne faisait point clair de lune ; mais les étoiles brillaient dans le ciel, qui n'était embrouillé d'aucune nuée ; et mêmement, sous la feuillée, je voyais très bien à me conduire. (p. 271)

Le narrateur, tout vieux et paysan qu'il soit, possède une compétence remarquable pour la composition, comme le vieux Chactas dans *Atala* ; son phrasé a toujours une certaine ampleur, une certaine régularité qui crée une habitude, qui donc en l'occurrence habitue à l'inhabituel, régularise l'irrégulier. Il semble que la solidité de la syntaxe y soit pour quelque chose, sans qu'il faille en déduire que les formes de phrase se répètent. Au contraire, elles sont d'une grande variété ; mais elles ont toutes en commun le fini, la consistance d'une information ou d'une pensée, et la continuité avec les autres.

Des développements entiers du texte déploient un langage qui échappe à toute caractérisation régionale et même sociale. Citons ce portrait de Thérence, par exemple, qui dit, dans une langue que faute de mieux nous qualifierons de « classique », l'émoi de la rencontre amoureuse :

> J'en étais là de mon raisonnement, quand je vis revenir Huriel, menant avec lui une fille si belle que Brulette n'en approchait point. Elle était grande, mince, large d'épaules et dégagée, comme son frère, dans tous ses mouvements. Naturellement brune, mais vivant toujours à l'ombre des bois, elle était plutôt pâle que blanche ; mais cette sorte de blancheur-là charmait les yeux, en même temps qu'elle les étonnait, et tous les traits de sa figure étaient sans défaut. (p. 220)

---

[63] Signalons en particulier quelques anomalies dans l'usage des conjonctions, caractéristiques de la langue populaire (« Que » pour « si bien que » par exemple, et plus généralement comme conjonction à tout faire : « Aussitôt ce devint comme une rage, on ne s'y mit plus à quatre ni à huit, mais bien à seize ou à trente-deux, se tenant par les mains, sautant, criant et riant, que le bon Dieu n'aurait pu y placer un mot », p. 163). Signalons également l'emploi d'infinitives là où l'on attendrait plutôt des complétives : « On ne souffrait aucun bétail paître dans la forêt » (p. 103) ; « Je n'estime pas la mienne mériter tant d'affection » (p. 237).

[64] *Ibid.*, p. 100 *sq.*

Les prises de parole des personnages ne sont l'occasion d'aucun relâchement langagier. Le vouvoiement très poli et la délicatesse sont de mise entre personnes qui n'ont pas encore scellé de lien :

> Belle Thérence, lui dis-je, voyant qu'elle ne pleurait point et seulement tremblait et suffoquait comme d'une colère rentrée, je pense que nous sommes cause, ma cousine et moi, de l'ennui que vous avez. Nos figures vous choquent, et surtout celle de Brulette, car je n'estime pas la mienne mériter tant d'attention. (p. 237)

Les explications les plus émues ne s'écartent pas de la mesure :

> Eh bien, la cause, dit Brulette, c'est qu'il ne m'aime pas comme je voudrais être aimée. J'ai connu Joseph dès ses premiers ans ; il n'a jamais été aimable avant de venir ici, et il vivait si retiré en lui-même que je le jugeais égoïste. À présent, je veux croire qu'il ne l'était pas d'une mauvaise façon ; mais, après l'entretien que nous avons eu hier ensemble, je suis toujours assurée que j'aurais, en son cœur, une rivale dont je serais vitement écrasée, et cette maîtresse qu'il préférera à sa femme, ne vous y trompez pas, Thérence, c'est la musique. (p. 242)

Et même si les métaphores qu'utilisent les amants font écho à leur condition de paysan, ils conservent dans l'expression de la tristesse une dignité qui nous évoque les personnages des pastorales :

> Il me semble que je suis liée à un joug et que je pousse en avant, de ma tête, sans savoir quelle charrue je traîne derrière moi. Tu vois que je n'en suis pas plus triste et que je n'en veux pas mourir ; mais je confesse que j'ai regret à quelque chose dans ma vie, non pas à ce qui a été, mais à ce qui aurait pu être. (p. 339)

Bien sûr, la phrase n'a pas toujours cette clarté en droite ligne dans *Les Maîtres Sonneurs*. Toujours très densément segmentée, comme ces exemples l'ont fait voir, elle est tendanciellement plus sinueuse. L'abondance des expansions du nom, dans l'exemple suivant, forme des séries variées d'adjectifs, de participes présents et passés, de relatives, qui font signe vers des styles plus copieux et plus anciens :

> C'était chemin et pâturage bien large, bien vert, et arrosé, à l'aventure, des belles eaux de la source, qui n'étaient point réglées et s'en allaient de ci et de là sur un herbage court, tondu à toute heure par les troupeaux et réjouissant à voir par son étendue. (p. 106)

Le recours fréquent aux participiales provoque des incises, que redoublent éventuellement, comme ici, les subordonnées :

> Cela dit d'un air de vérité et d'amitié me commandait de m'engager ; et, de fait, ne pouvant abandonner Brulette chez des étrangers, encore qu'une huitaine me parût bien longue, j'étais obligé de me ranger à son vouloir et à l'intérêt de Joseph. (p. 227)

L'alternance des structures participiales et des subordonnées prend quelquefois un tour inattendu, qui peut donner un sentiment de maladresse :

> Elle paraissait chagrinée de lui avoir été un peu rêche, mais ne savait plus comment revenir là-dessus, car il parlait d'autres sujets, nous donnant explication du pays Bourbonnais, où, depuis le passage de la rivière, nous étions entrés, me faisant connaître les cultures et usances, et raisonnant en homme qui n'est sot sur aucune chose. (p. 206)

Mais l'hésitation de cette phrase à finir, c'est-à-dire en l'occurrence son effort pour réunir les points de vue des trois personnages, à un moment décisif de leur histoire, en les saisissant à la fois ensemble et séparément, est en réalité sa grande réussite. Sans même parler de sa qualité rythmique. C'est moins de maladresse que d'étrangeté qu'il faut parler. Aucun des aspects de ce lexique, aucun des aspects de cette syntaxe, n'est à cet égard plus important qu'un autre ; c'est l'équilibre qui compte et le contact des variantes du français. Les petits décalages lexicaux, entre

élégances (*en homme qui n'est sot sur aucune chose*) et tours familiers (*revenir là-dessus*) constituent l'un des secrets de la fabrication du texte. L'emploi métaphorique de l'adjectif *rêche*, la locution vieillie *donner explication de*[65], le mot vieilli *usances*, détonnent parce qu'ils font bon ménage avec un lexique parfaitement ordinaire (*il parlait d'autres sujets*, *le passage de la rivière*).

En élaborant cet amalgame, Sand représente le langage comme un appariement et comme une sorte de bricolage qui se donne empiriquement ses propres règles. Cette représentation du langage rend compte de son propre rapport à l'écriture, que ce soit dans ce texte ou dans d'autres (dans sa correspondance par exemple). Il existe une sorte d'homologie entre les efforts des musiciens, ceux de Joset/Chopin en particulier, dans l'histoire, et ceux de l'écrivain qui se définit par sa double postulation à la maîtrise de la langue et à l'expérimentation novatrice dans la langue. Cette vision est le signe d'une conscience linguistique aiguë, et non seulement l'indice d'un talent exceptionnel pour le jeu.

Le jeu reste éminemment sérieux, pour les raisons éthiques et politiques qu'on a évoquées plus haut. Les impressions, les émotions que Sand cherche à rendre sont toujours celles que sont susceptibles de vivre des personnes qui habitent dans le voisinage des bois et des bêtes, qui ne possèdent ni cartes ni livres, qui vivent avec la possibilité de se perdre, de se blesser le corps, d'être démuni face aux éléments, de rencontrer le danger. Les maîtres sonneurs eux-mêmes ne sont aucunement représentés comme une part d'urbanité qui viendrait civiliser et comme attendrir ce monde. Ils lui appartiennent au contraire, ils en sont l'expression, et leur musique se rapproche des manifestations de la nature :

> J'allais tirer de ce côté-là, pensant que j'y trouverais la sente qui coupait le bois en droite ligne, lorsque j'entendis le son d'une musique, qui était approchant celui d'une cornemuse, mais qui menait si grand bruit, qu'on eût dit d'un tonnerre. (p. 99)

Si, en dépit de son extrême délicatesse, ce langage dégage une impression de rusticité, c'est d'abord qu'il n'est jamais le prétexte à autre chose qu'à l'expression de la vie du paysan qui parle. L'urbain ne s'y retrouve jamais chez lui, le Parisien n'y retombe jamais sur ses pieds, l'intellectuel n'y a pas ses repères. Aucun intérieur ne peut jamais lui faire penser au sien, aucun extérieur ne ressemble jamais à sa rue et à son parc. L'univers matériel (paysages, meubles, outils, animaux) lui apparaît dans son jus peut-être simplement parce que les mots qui le désignent ne sont pas les siens. Ce qui nous suggère l'authenticité de ce monde, ce n'est pas que les mots soient authentiques, c'est l'opacité partielle du texte, à travers laquelle nous nous frayons notre propre chemin. Elle fonctionne comme un marqueur, non pas de l'appartenance du personnage-narrateur à une communauté linguistique spécifique, dans laquelle il serait enfermé, mais plus radicalement comme un indice de son altérité constitutive. L'ensemble des accidents que le lecteur perçoit dans son discours alimente une rêverie qui, tout en concernant une région du réel en particulier, s'évade, investit l'idée stimulante d'un autre monde, en même temps que d'un autre langage et d'une autre musique.

La langue possible

La grande inventivité linguistique de ce texte est la plus claire illustration de la perception qu'avait Sand des potentialités infinies du langage et des potentialités infinies de la musique, ensemble et parallèlement. Ce roman est à la fois un conservatoire de langue et un laboratoire de langue. Il met en contact, éventuellement dans une même phrase ou un même paragraphe, différentes virtualités du français ; il met en concurrence, en tout cas il fait coexister plusieurs

[65] L'omission de l'article, signe d'archaïsme dont on a déjà vu plusieurs exemples, est récurrente dans les locutions impliquant le verbe *donner*. Sur le même modèle, par exemple, *donner souvenir ou attente* (p. 295) ; de même après le verbe *avoir* (*en avoir explication*, p. 86) ; ou en position attributive : *ce sont gens sauvages, méchants et mal appris* (p. 133).

formes du même mot (*vas/vais*) ou plusieurs mots formés sur le même radical et exprimant la même idée (*doucement/doucettement*). Considéré dans sa globalité, il est le résultat de l'orchestration de ces virtualités du français, parce que toutes les voix ne s'y expriment pas exactement de la même façon, ni chacune toujours de la même façon (en particulier le narrateur-personnage), parce que toutes les scènes ne donnent pas lieu exactement au même type de prises de parole, parce que toutes les parties du récit ne sont pas identiques, linguistiquement parlant.

Il n'y a pas à proprement parler de plurilinguisme des *Maîtres Sonneurs*, il y a plutôt une dialectisation de la notion même de français – voire, plus généralement, de la notion même de langue[66]. La proposition langagière de Sand est ici radicalement anticlassique, dans la mesure où elle plaide pour une dissipation des frontières de ce qu'on nomme langue française, pour une extension et pour une diffusion de la notion, qui se voit réappliquée sans souci de pureté à tout l'espace social, y compris à des zones où l'on n'a qu'une pratique occasionnelle de l'écrit. Avec la notion de langue française, c'est aussi celles de standard et de trope qui se trouvent problématisées. On hésite fréquemment, sinon constamment, à assigner les petits événements lexicaux et plus rarement syntaxiques du texte à un type précis du figural : archaïsme, localisme, ou trope. Dans le thème du musicien qui s'isole pour travailler son instrument, qui y règle son corps et son souffle, on voit une allusion à Chopin, mais on voit aussi l'écrivaine elle-même dont le rapport à la langue est exemplaire de ce moment linguistique qu'est le romantisme, où la langue et la littérature françaises ensemble sont appréhendées dans le concert des langues et des littératures, et dans leur histoire concrète, comme des matériaux évolutifs et divers, qui sollicitent une écoute infinie.

François Vanoosthuyse
Université de Rouen - CEREdI

[66] Gilles Siouffi voit de même en Balzac le tenant d'une « linguistique barbare » : « Vrai ou faux, attesté ou non, légitime ou illégitime, noble ou pas, le mot peut être le support d'une dynamique qui manque à la langue. C'est pourquoi, s'il y a une "linguistique barbare" chez Balzac, donc, c'est une linguistique du mot, du verbe, et non une linguistique de la langue » (« Balzac artisan d'une linguistique barbare » dans Éric Bordas éd., *Balzac et la langue*, Paris, Kimé, 2019, p. 45).