

## **Oralités paysannes. Autour de George Sand**

« – Nous avons bien autre chose à déplorer que le silence des muses.

– Écoute le chant du labourage. »

George Sand, préface de *La Petite Fadette*

[Septembre 1848]

Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle se fait volontiers sociolinguiste et ethnologue. Il porte notamment une écoute attentive aux voix du peuple : le parler des artisans, des ouvriers, des petits commerçants s'inscrit dans la littérature panoramique comme dans la fiction, cependant que l'argot des bas-fonds trouve, avec Sue et Balzac, une exceptionnelle résonance dans l'espace du feuilleton. Les cultures orales des campagnes, et les dialectes ou patois spécifiques qui les portent, font l'objet d'investigations d'autant plus passionnées qu'elles paraissent désormais menacées par l'exode rural et l'expansion des modernes cultures médiatiques : à l'intérêt proprement linguistique s'articule une dimension ethnologique<sup>1</sup> voire anthropologique, l'un et l'autre s'avérant souvent inséparables. Au Lapin-Blanc des *Mystères de Paris*, peuplé de goualeuses et de chourineurs, répond le tapis-franc champêtre du Grand-I-Vert, où les paysans de Balzac ourdissent leurs ténébreuses trames dans une langue (un argot ?) non moins sinistre<sup>2</sup>.

Cette saisie et représentation du parler des campagnes se heurte cependant à une aporie : l'oralité paysanne résiste à la représentation. La figuration littéraire de la langue des campagnes (vocabulaire, syntaxe et prononciation) relève d'un registre comique qui, bien attesté chez Molière, reste vivace au XIX<sup>e</sup> siècle dans les vaudevilles, les récits de mœurs, les contes et nouvelles, mais aussi dans certains genres journalistiques en vogue comme le compte rendu d'audience<sup>3</sup> : cette tradition humoristique s'oppose au sérieux d'une authentique ambition réaliste et/ou esthétique. Inversement, prêter au peuple des champs la belle langue consacrée par l'idylle ou la pastorale relève de la trahison : « Les pensées et les émotions d'un paysan ne peuvent être traduites dans notre style, sans s'y dénaturer entièrement et sans y prendre un air d'affectation choquante<sup>4</sup>. »

Certaines œuvres contournent la difficulté en multipliant les stratégies d'éviction, afin de dissoudre le disparate des patois, des accents, des parlures dans le français standard de l'énonciation romanesque. Inversement, le projet même des romans champêtres, que Sand développe significativement autour de 1848, place au cœur du

---

<sup>1</sup> Le terme de folklore apparaît en 1846 ; Hippolyte Fortoul lance dès 1852 le projet d'un recueil des poésies populaires françaises, qui connaîtra de nombreuses déclinaisons régionales. On consultera sur cette question l'article de Daniel Fabre « D'une ethnologie romantique », dans *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, Daniel Fabre et Jean-Marie Privat dir., Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « EthnocritiqueS », 2011, p. 5-75.

<sup>2</sup> Un compte rendu paru dans le journal *La Nation* (22 décembre 1844) établit un parallèle explicite entre *Les Paysans* et le récent roman à succès d'Eugène Sue : « [M. de Balzac] nous révèle les *mystères de la campagne* et il fait entrer dans ce cadre champêtre vos héros et vos héroïnes sous le costume rustique et avec un autre argot. » Cité par Thierry Bodin en note aux *Paysans* [1844], *La Comédie humaine*, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IX, 1978, p. 1320.

<sup>3</sup> Cf. Amélie Chabrier, *Les Genres du prétoire. La médiatisation des procès au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mare et Martin, coll. « Droit et littérature », 2019.

<sup>4</sup> George Sand, « À monsieur Eugène Lambert », *Les Maîtres sonneurs* [1853], *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2019, p. 957.

projet d'écriture un triple défi poétique, esthétique et politique : alors que l'expressivité et la créativité de l'oralité paysanne reste réfractaire à toute objectivation et sujétion par la culture écrite du livre, il s'agit de surmonter cette aporie par le travail de l'écriture et le montage de la fiction. D'où l'invention de dispositifs narratifs, énonciatifs et poétiques destinés à déployer toutes les dimensions des parlers ruraux, dans un rapport complexe et tendu avec la culture écrite.

### **Parlures : une ethno-poétique romanesque**

Représenter l'oralité paysanne dans un roman exacerbe souvent le clivage entre locuteurs ruraux et élites cultivées, non sans dommage pour la représentation des dominés que véhicule leur langue. Dans son avant-propos à *François le Champi* [1848], Sand revient sur les conséquences de la juxtaposition des langages mis en œuvre quatre ans plus tôt dans *Jeanne* : l'« effet disparate » entraîne de lourdes conséquences esthétiques, mais aussi idéologiques. De fait, si l'ambition réaliste et / ou le désir d'authenticité imposent de maintenir le contraste entre l'oralité campagnarde et les usages standards du français, leur coexistence dans un même texte provoque des effets de dénivelé impliquant, le plus souvent, une subordination du discours paysan – fût-ce pour souligner avec une discrète condescendance l'« involontaire profondeur » d'un « langage naïf qui ne croit pas si bien dire<sup>5</sup> » : ainsi un « homme comme il faut » désigne, dans la bouche des bergères berrichonnes, non pas un homme « bien né, mais un honnête homme<sup>6</sup> ». Ce clivage culturellement et sociologiquement significatif peut amener le narrateur à s'excuser auprès de son lecteur de ne pas faire parler « correctement<sup>7</sup> » ses rustiques personnages, lesquels s'exposent, sur la scène fictionnelle, à se faire reprendre par des professionnels du beau langage – ainsi du père Fourchon face au (non moins) spirituel journaliste Blondet :

– Pour vingt francs, la loute est à vous, ou je la porte à notre *Souparfait* [...] Je vous donne la préférence.

– Vingt francs ? dit Blondet, en bon français, ça ne peut pas s'appeler *donner* la préférence...

– Eh ! mon bon monsieur –, cria le vieillard, je sais si peu le français que je vous le demanderai, si vous voulez, en bourguignon, pourvu que le les aie, ça m'est égal, je parlerai latin<sup>8</sup>.

Élites et paysans ne parlant pas la même langue, les interactions provoquent maints malentendus. Guillaume de Boussac propose son « appui » à la bergère Jeanne, qui d'abord ne saisit pas le sens du terme ; heureusement, « les paysans ont l'esprit trop tourné à la métaphore pour ne pas deviner très vite les expressions figurées. Jeanne comprit<sup>9</sup>. » L'inverse n'est pas vrai, puisque le jeune aristocrate, faute de chercher le sens exact du mot « défendu » dans la bouche de la paysanne qui refuse le mariage, est convaincu que la jeune fille a commis quelque faute déshonorante : résistance obstinée du sens<sup>10</sup>, d'autant plus obstinée qu'elle n'est pas perçue comme telle... Les malentendus

---

<sup>5</sup> Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 205 ; l'analyse porte sur *Le Médecin de campagne* [1832].

<sup>6</sup> George Sand, *Jeanne* [1843], édition de Pierre Laforgue, Paris, Christian Pirot, 2006, p. 210.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>8</sup> Honoré de Balzac, *Les Paysans*, *op. cit.*, p. 115-116.

<sup>9</sup> G. Sand, *Jeanne*, *op. cit.*, p. 94-95. Autre échange moins dramatique, qui témoigne de la même mésestimation de classe : « –Vous n'avez pas de répugnance à demeurer avec [votre tante] ? / – Non, mon parrain, ma tante ne me répugne pas, c'est une femme très propre » (*Ibid.*).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 102.

tragi-comiques et les propos énigmatiques se multiplient ; comment comprendre les *ultima verba* de la pastoure Jeanne ?... « Oh, moi là ! oh, moi là ! Finaud, mon petit chien, mon chien Finaud ! Tranche, tranche, aoulé, aoulé ! en sus, en sus... vire, vire, vire<sup>11</sup> ! »

Le partage linguistique traverse aussi, en interne, la communauté paysanne : dans *Les Maîtres sonneurs*, Brulette explique à Tiennet que leur ami Joset est « égoïste », mais le jeune garçon, sans vouloir l'avouer, ne se souvient plus ce qui signifie ce « mot de monsieur le curé<sup>12</sup> ». Dans le même roman, la langue du « peuple des bois », « le patois quasi auvergnant du haut Bourbonnais », n'est pas comprise par les cultivateurs des plaines<sup>13</sup>. Si les paysans qui travaillent en contact avec les élites campagnardes (grands propriétaires, bourgeois aisés, hommes d'église...) maîtrisent un langage relativement proche de celle du lecteur, il n'en va pas de même des autres, dont le patois ou le dialecte s'avère aussi mystérieux que l'argot du Lapin-Blanc pour les non-initiés.

Ces nuances exigent du romancier une véritable enquête de terrain, comparable à celle que le prince Rodolphe mène dans les bas-fonds de la capitale. L'*Histoire de ma vie*, presque contemporaine des romans champêtres, contribue à construire le scénario auctorial de Sand : sa familiarité avec le langage berrichon vient de sa trajectoire biographique, de son éducation à Nohant, de sa fidélité d'écrivain à son terroir ; l'immersion dans le monde des parlers paysans relève d'abord d'une expérience intime vécue dès l'enfance.

Ces relevés méticuleux (Sand s'est constitué un lexique berrichon) font l'objet d'un montage narratif comparable à celui qui accompagne l'insertion d'expressions relevant de la « langue verte » dans le roman réaliste. Si nécessaire, le narrateur accompagne le propos au style direct d'un commentaire explicatif ou d'une traduction. Des fragments de discours direct, enchâssés entre des répliques standard, suffisent à donner une « couleur paysanne » à un échange. Voici Michu en pleine négociation avec le fermier Violette : « – Pas vrai ? – bien vrai ! – ma fine parole ! – comme je le dis ! – que j'aie le cou coupé si... – que ce verre de vin soit du poison si ce que je dis n'est pas la pure *varté*<sup>14</sup>... » Quant au discours indirect libre, il permet des effets de superposition énonciative très suggestifs.

Les contrastes entre différents parlers rendent visibles des hiérarchies et des clivages sociaux travaillant à fleur de texte. Le fils de Michu, comme la jeune Nanette, savent recourir au langage paysan pour berner les autorités par leur fausse naïveté<sup>15</sup>. Et « la varité [...] la *varté* » criante que le père Fourchon assène aux Parisiens<sup>16</sup> révèle la violence des rapports socio-économiques opposant paysans, grands propriétaires et bourgeois enrichis dans la France post-révolutionnaire. D'où, dans une perspective égalitaire et réconciliatrice, l'invention d'autres dispositifs.

### Poétique et poésie de l'oralité rustique

Ces dispositifs reposent sur une valorisation de la vocalité, l'invention d'un parler tout empreint d'une mythique langue originelle, enfin l'éloge des effets illocutoires de la

---

<sup>11</sup> G. Sand, *Jeanne*, *op. cit.*, p. 322 – le médecin explique que, dans son délire, la jeune fille se croit aux champs en train de rassembler son troupeau.

<sup>12</sup> G. Sand, *Les Maîtres sonneurs*, *op. cit.*, p. 367.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>14</sup> H. de Balzac, *Une ténébreuse affaire* [1841], *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, 1977, p. 529.

<sup>15</sup> H. de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, *op. cit.*, p. 589 ; G Sand, *Nanon* [1872], *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2019, p. 1118.

<sup>16</sup> H. de Balzac, *Les Paysans*, *op. cit.*, p. 120.

parole paysanne. Le détour par le chant permet de rendre immédiatement sensible l'expressivité qui fait le charme de l'oralité campagnarde. Sand qualifie le chant du labourage de « rêverie de la nature elle-même », « une voix de la brise<sup>17</sup> » ; dans le *Médecin de campagne*, Genestas entend dans la chanson lointaine d'un enfant « la voix de ce grand paysage<sup>18</sup> ». Seul l'artiste des champs, et celui qui partage sa communion émotionnelle avec la nature, peut saisir le chant du monde : « La plaine chante en majeur et la montagne en mineur<sup>19</sup>. » Cette sensibilité exacerbée permet au petit paysan Jacques, misérable et inculte, de toucher au sublime par son « chant du cygne<sup>20</sup> », et à la bergère Jeanne de trouver « un accent céleste<sup>21</sup> » en murmurant, tout près de mourir, une vieille chanson du pays. La texture même de ces voix paysannes garde une fraîcheur et une pureté qu'une éducation musicale académique, ou la fréquentation du vaudeville et de l'Opéra, altérerait irrémédiablement<sup>22</sup>.

Quant à la poésie du discours paysan, elle ne peut s'exprimer qu'en évitant les contrastes entre le langage écrit du narrateur, le français académique des notables, et le parler des campagnes : les romans champêtres de George Sand y travaillent, d'abord par l'harmonisation du personnel romanesque (*La Mare au diable*), puis par la délégation du récit lui-même à un narrateur champêtre, le chanvreur ou la servante du curé. La romancière « invente une langue poétique de pure disponibilité », mêlant « patois berrichon, moyen français et français standard<sup>23</sup> » ; le lexique comporte plus d'archaïsmes que de régionalismes, si bien que la langue des romans champêtres ressemble « à la langue de Rabelais, à la langue de Montaigne<sup>24</sup> ». Le paratexte met en scène ces choix stylistiques :

– *Champi* n'est pas français.

– Je te demande bien pardon, répondis-je. Le dictionnaire le déclare *vieux*, mais Montaigne l'emploie, et je ne prétends pas être plus français que les grands écrivains qui font la langue. Je n'intitulerais donc pas mon conte François l'Enfant-Trouvé, François le Bâtard, mais François *le Champi*, c'est-à-dire l'enfant abandonné dans les champs, comme on disait autrefois dans le monde, et comme on dit encore aujourd'hui chez nous<sup>25</sup>.

Cette formule de compromis a valeur sociale et politique, en cette période de crise et de traumatismes où Sand travaille à ses romans champêtres (1846-1853) ; les choix énonciatifs ont une visée réconciliatrice. La question du rapport à la parole est d'ailleurs thématifiée dans les récits : le petit François, comme Joset dans son enfance, est quasiment mutique, et ne sait guère que répondre « Je ne sais pas » quand on l'interroge ; l'un et l'autre conquièrent progressivement la maîtrise du discours, par l'amour ou par la

---

<sup>17</sup> G. Sand, respectivement dans la préface de *La Petite Fadette* [1848], *Romans, op. cit.*, t. I, p. 1395, et dans *La Mare au diable* [1846], *Romans, op. cit.*, t. I, p. 1170.

<sup>18</sup> H. de Balzac, *Le Médecin de campagne*, *La Comédie humaine*, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IX, 1978, p. 489.

<sup>19</sup> G. Sand, *Les Maîtres sonneurs*, *op. cit.*, p. 506.

<sup>20</sup> H. de Balzac, *Le Médecin de campagne*, *op. cit.*, p. 490.

<sup>21</sup> G. Sand, *Jeanne*, *op. cit.*, p. 322.

<sup>22</sup> Nerval reprend cette idée à plusieurs reprises, dans « Angélique » et « Sylvie » (*Les Filles du feu*, 1854) comme dans *Les Nuits d'octobre* [1852].

<sup>23</sup> Éric Bordas, « François le Champi, récit génétique d'un roman de la genèse », *Genèses du roman. Balzac et Sand*, textes réunis par Lucienne Frappier-Mazur, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, p. 50.

<sup>24</sup> Cf. les analyses développées par François Vanoosthuyse, « L'Écriture des *Maîtres sonneurs* », *Lectures des Maîtres sonneurs de George Sand*, Jacques-David Ebguay et Paule Petiter éd., Publications (en ligne) du centre Seebacher, université Paris-Diderot, 2018. Balzac procède très différemment : on trouve dans *Les Paysans* des termes d'argot employés dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, notamment.

<sup>25</sup> G. Sand, avant-propos de *François le Champi*, *op. cit.*, p. 1275.

musique : « François retrouva le courage de parler [...] Il faut croire qu'il parla très bien, car ils y étaient encore à minuit<sup>26</sup>. » Le récit évite de rapporter ces magiques paroles au style direct, ce qui leur confère une aura exceptionnelle – un parler qui serait à la fois celui d'un garçon meunier, et d'un amoureux digne de *L'Astrée*. Ce choix n'est d'ailleurs pas dépourvu d'ambiguïtés, et marque une limite du projet sandien ; certes François et Joset échappent à l'aliénation et à la sujétion auxquelles les condamnent leur incapacité à s'exprimer (Jeanne, elle, meurt de n'y pas parvenir), mais leur discours ne s'inscrit pas dans le texte : « Qu'a donc dit l'homme François et comment l'a-t-il dit ? c'est ce que le récit ne saura / voudra pas nous apprendre. Le récit n'aurait-il le pouvoir que de rapporter des propos rudimentaires et échouerait-il à la reproduction de paroles assez belles pour faire pleurer celle qui les entend<sup>27</sup> ? »

Cet accès à une éloquence authentiquement merveilleuse s'explique par la sensibilité esthétique prêtée aux paysans, « ami[s] de la plus pure poésie<sup>28</sup> » ; dans le roman d'Eugène Sue *Les Misères des enfants trouvés*, la petite Bruyère, comme Fadette qui lui doit beaucoup, charme littéralement ses rustiques interlocuteurs par le charme de sa parole « quelque peu poétique [...] une sorte d'évocation magique<sup>29</sup> ». La musique intensifie les pouvoirs de la parole<sup>30</sup>, d'où l'exceptionnelle créativité dont témoignent les chansons populaires : « Il y a certaines plaintes bretonnes, faites par des mendiants, qui valent tout Goëthe et tout Byron<sup>31</sup>. »

Ce sens poétique spontané s'explique aussi par le cratylisme magique du parler des campagnes :

Le mot *nape*, qui dans le langage figuré du pays désigne la belle plante appelée *nénuphar*, *nymphéa*, décrit fort bien ces larges feuilles qui s'étendent sur l'eau comme des nappes sur une table ; mais j'aime mieux croire qu'il faut l'écrire avec un seul *p* et le faire dériver de *napée*, ce qui n'altère en rien son origine mythologique<sup>32</sup>.

La romancière s'inspire de ces rêveries sur les mots pour inventer un lexique neuf en même temps qu'immédiatement saisissable : sur le modèle de Cendrillon, la petite Fadette devient « guenillon », terme qui n'est attesté que pour désigner le vêtement et non celui qui le porte. La langue des récits champêtres invente une forme d'oralité où le réalisme poétique transfigure les marqueurs linguistiques des clivages sociologiques<sup>33</sup>.

---

<sup>26</sup> G. Sand, *François le Champi*, *op. cit.*, p. 1397. Même usage du discours narrativisé dans *Les Maîtres sonneurs* : Joset devenu musicien remercie Brulette et Hurel « dans des mots si amiteux et qui lui venaient si aisément »... que le lecteur ne les entendra pas (p. 1066).

<sup>27</sup> É. Bordas, « *François le Champi*, récit génétique d'un roman de la genèse », article cité, p. 45.

<sup>28</sup> H. de Balzac, *Le Médecin de campagne*, *op. cit.*, p. 516.

<sup>29</sup> Eugène Sue, *Les Misères des enfants trouvés* [premier livre paru en 1847], éditions de la Bibliothèque numérique romande, accessible en ligne, p. 136.

<sup>30</sup> « Ça parle, ce méchant bout de roseau ; ça dit ce qu'on pense ; ça montre comme avec les yeux ; ça raconte comme avec les mots ; ça aime comme avec le cœur ; ça vit, ça existe ! » (*Les Maîtres sonneurs*, *op. cit.*, p. 386).

<sup>31</sup> G. Sand, Avant-propos à *François le Champi*, *op. cit.*, p. 1273.

<sup>32</sup> G. Sand, note des éditions Lecour (1852) et Hetzel (1853) de *François le Champi*, *op. cit.*, p. 1389.

<sup>33</sup> Jules Vallès reproche à Sand ou à André Léo ce manque de réalisme. Impossible pour une demoiselle de village, même râpée, d'épouser un bouvier : « Il eût fallu, ce me semble, représenter Michel plus instruit [...] On se guérit difficilement du langage plein d'apostrophes où l'on dit : "Mam'zelle" et "Je vous salu'ben" » (« Les Livres nouveaux », *Le Progrès de Lyon*, 10 octobre 1864, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 404).

## Oral / écrit : tensions et résolutions

Le parler paysan incarne, chez Sand, une culture orale au sens fort du terme, si bien que la scène d'énonciation du récit redouble les avant-propos dialogués : au débat entre la romancière et l'un de ses amis, qui ouvre *François le Champi*, répondent les voix alternées de Monique, la servante du curé, et du vieux chanvreur, qui se succèdent pour raconter l'histoire, en une polyphonie très concertée – la première prend en charge l'enfance du héros, le second prend la relève avec son entrée dans l'âge d'homme, marqué par l'irruption du sexuel, de l'économique et du social<sup>34</sup>. Ces deux rustiques conteurs débattent, comme l'auteure, sur la pertinence et l'efficacité de leurs choix stylistiques :

– Mais, dit la servante du curé, interrompant le chanvreur, vous dites un mot qui ne convient pas. Une secousse ne dit pas un moment, une minute.

– [...] Pour voir et entendre une chose qui arrive, il ne faut que le temps d'une secousse. Je dirai une petite secousse, si vous voulez<sup>35</sup>.

Quant à la charmante Bruyère, gardeuse de dindons et sœur aînée de la petite Fadette, elle est créditée par Eugène Sue d'« un langage témoignant une certaine éducation, une rare élévation d'esprit<sup>36</sup> ». Pour Sand, l'oralité paysanne témoigne non d'une pratique dialectale ou patoisante, ou d'une corruption syntaxique et phonétique du français standard, mais d'enclaves où s'est conservée toute vivante l'ancienne langue d'oïl – particulièrement en Berry, vieille terre celtique relativement imperméable aux échanges et à la modernité, petit pays dépositaire d'immémoriales coutumes, dont Sand fait le berceau de sa création littéraire : « Ce Berry, qui est jusqu'à ce qu'elle s'en empare et le chante, un non-lieu, un lieu qui n'intéresse que peu les antiquaires et les curieux, advient sous sa plume : George Sand invente le Berry, au premier sens du mot. Comme l'écrit dès 1875, Laisnel de la Salle dans ses *Croyances et légendes du centre de la France*, elle en est à la fois le Christophe Colomb et le Fenimore Cooper<sup>37</sup>. »

Le travail de la romancière transfère la culture orale berrichonne dans le monde de l'écrit<sup>38</sup>, sans chercher à le retranscrire phonétiquement : l'oralité est affaire de lexique, de syntaxe, de phrasé, non de prononciation – cette formule mixte rend sensible le potentiel littéraire du parler des campagnes, celui de Rabelais et de Montaigne. L'écrivain, ethnologue de l'imaginaire, invente une culture de résistance non dépourvue de résonances politiques, en un temps où la modernité technique tend à désenclaver les territoires, et à homogénéiser langages et représentations dans une logique résolument centralisatrice ; sous le second Empire, les parlers des campagnes sont menacés de dégénérescence voire d'extinction, en un temps où le paysan « se piqu[e] d'employer des mots inintelligibles pour ses auditeurs et pour lui-même<sup>39</sup> ».

Car la campagne n'a rien d'un écosystème fermé : l'oralité paysanne cohabite avec les cultures de l'écrit, et des pratiques de lecture portées par toutes sortes de supports (almanachs et livres de colportage pour les petites gens, journaux, revues et livres pour les propriétaires aisés ou les notables campagnards). Un roman comme *Jeanne* met en

---

<sup>34</sup> Cf. Béatrice Didier, *George Sand. Un grand fleuve d'Amérique*, Paris, PUF, 1998, p. 764-765.

<sup>35</sup> G. Sand, *François le Champi*, *op. cit.*, p. 1346.

<sup>36</sup> E. Sue, *Les Misères des enfants trouvés*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>37</sup> Éléonore Revezy, « L'Invention du Berry », *Lectures des Maîtres sonneurs de George Sand*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>38</sup> Cf. Victoire Feuillebois, « Du conteur au narrateur », *Cahiers de littérature orale* [en ligne], n° 75-76, 2014.

<sup>39</sup> G. Sand, « À M. Eugène Lambert », *Les Maîtres sonneurs*, *op. cit.*, p. 958.

scène l'opposition radicale entre deux formes d'imaginaire et de représentations du monde. Si la bergère éponyme, ignorante et illettrée, vit dans un univers tout infusé de merveilleux et de légendaire, les trois hommes qui la convoitent – le noble Guillaume de Boussac, le bourgeois Marsillat, l'aristocrate Sir Arthur – appartiennent pleinement à la culture du livre, d'ailleurs diversement déclinée selon des logiques socio-psychologiques. D'emblée, Guillaume perçoit sa rencontre avec Jeanne selon un scénario emprunté à ses lectures favorites – alors même que son interlocutrice ne partage aucune de ces références livresques :

Il ne regrettait point d'avoir été brusquement interrompu au milieu des plaisirs de son voyage par une si triste aventure. Déjà il rêvait tout un poème champêtre dans le goût de Goldsmith, et il n'était pas fâché d'en être le héros vertueux et désintéressé.

Mais il manquait encore à ce poème une héroïne qui comprît son rôle et celui de son protecteur<sup>40</sup>.

La sœur de Guillaume, Marie, partage son goût pour « les romans les plus vertueux et les plus incendiaires<sup>41</sup> » ; ceux-ci fournissent aux deux jeunes gens les intrigues qu'ils projettent sur Jeanne devenue leur protégée. Le « mystère d'abnégation » que recèle l'âme de la bergère leur inspire « vingt romans » au dénouement incertain ; lorsque sir Arthur annonce son intention d'épouser la belle paysanne, ce romanesque exalté tourne à plein régime, quoique Marie craigne que « son roman [prenne] une tournure prosaïque, si M. Harley se guérissait en voyant Jeanne traire les vaches<sup>42</sup> ». Ce travail de l'imaginaire avait d'ailleurs commencé dès le prologue ; découvrant l'adolescente endormie à l'abri d'une pierre druidique, Guillaume, sous l'inspiration des *Martyrs* de Chateaubriand, voit en elle une moderne Velléda, cependant que le libidineux Marsillat préfère la considérer comme une variante champêtre de la Lisette de Béranger. La bergère résiste obstinément à l'aliénation et à l'objectivation que supposent les rôles livresques que lui assignent les trois hommes (même sir Arthur, le plus sincère du trio des prétendants, la prend pour miss Jane, gouvernante anglaise d'une amie de Mme de Boussac : intrigue à la manière de Jane Austen !). Tous refusent de lui reconnaître l'identité qui est la sienne, et qu'elle revendique à plusieurs reprises, « la bergère d'Ep-Nell, à la fois Velléda et héritière de la Grande Pastoure, Jeanne d'Arc<sup>43</sup>. »

L'intrigue de *Jeanne* met en scène la violence qu'exerce la culture écrite à la fois sur les « victimes du livre », désormais privés d'un rapport authentique à autrui, et sur celles et ceux qui en sont exclus, soumis à la brutalité de l'aliénation exercée par les imaginaires dominants, niés comme personnes et comme sujets. Se trouvent révélées la négation et l'invisibilisation inhérents aux clivages sociaux : ceux-ci n'épargnent pas les campagnes, et l'opposition oral / écrit en est l'une des manifestations le plus claires – d'où la méfiance décelable, dans *Les Maîtres sonneurs*, envers toutes les formes de culture écrite (partitions musicales incluses).

Le partage écrit / oral, qui manifeste et exacerbe la violence latente des rapports sociaux, se trouve problématisé en deux scénarios concurrents, qui suggèrent une résolution ou creusent la fracture. Le premier, paternaliste et vertical, trouve une parfaite expression dans *Graziella* [1849 / 1852] : hébergé dans une famille de pêcheurs, le jeune

---

<sup>40</sup> G. Sand, *Jeanne*, *op. cit.*, p. 91. La jeune fille apparaît à Guillaume comme « une beauté de vignette anglaise [...] un sujet de ballade » (p. 94).

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>42</sup> *Ibid.*, respectivement p. 192 et p. 193.

<sup>43</sup> Pierre Laforgue, préface à G. Sand, *Jeanne*, *op. cit.*, p. 16.

narrateur leur lit à voix haute, en le traduisant en dialecte napolitain, *Paul et Virginie* ; le roman inspire à ses naïfs auditeurs la plus vive émotion, provoquant une authentique communion, par l'universalité des sentiments, entre le héros et ses hôtes : la lecture-traduction, qui mêle texte littéraire et recreation en dialecte, est l'occasion d'une authentique expérience de partage, mais à l'instigation et sous l'égide du livre. Inversement, un modèle plus dialogique et horizontal montre parfois une résistance plus ou moins consciente face à cette incursion de la culture livresque. Lorsque le jeune Alexandre Dumas lit à ses amies de Villers-Cotterêts les ouvrages à la mode de Casimir Delavigne, il doit s'interrompre très vite, l'auditoire préférant « de beaucoup le Petit-Poucet, le Chat botté et l'Oiseau bleu couleur de temps<sup>44</sup> » : la tradition populaire des contes rejoint l'inspiration romantique pour condamner la littérature de l'Empire. Ces deux paradigmes concurrents, qui proposent des microrécits exemplaires, évoquent la langue et la poésie de l'oralité paysanne sans la représenter : ils posent la mettent en évidence l'originalité de l'entreprise tentée par Sand dans les « Veillées du chanvreur ».

La représentation littéraire des oralités paysannes engage, autour de 1848, un travail d'ethnolinguiste ; l'écrivain révèle l'inscription des clivages sociaux, économiques, culturels à l'œuvre dans la confrontation entre ces discours et les usages standards de la langue. Pour révéler la créativité poétique que recèlent les parlers rustiques, George Sand expérimente des dispositifs énonciatifs et stylistiques inédits, dans une démarche à la fois esthétique et politique. Le clivage entre cultures orales et civilisation du livre multiplie les sujétions sociales et idéologiques ; les utopies énonciatrices qu'expérimente Sand sont autant de tentatives pour établir une nouvelle alliance, humaniste et démocratique, entre les gens du livre et les mondes de l'oralité, entre histoire racontée et texte écrit. Dédiant *Jeanne* à sa servante illettrée, la romancière précise que le livre est voué à redevenir parole vive : « [Nos filles] te raconteront cette histoire qui deviendra beaucoup plus jolie en passant par leurs bouches. »

Ces tentatives de résolution constituent autant de réflexions en acte sur la difficulté d'inventer une littérature authentiquement démocratique, qui produirait un discours sur le peuple énoncé par le peuple lui-même. Les résistances de l'oralité paysanne à la représentation littéraire, tout comme les défis que porte sa poésie naïve à la culture du livre, manifestent avec éclat les tensions et les apories de la réflexion démocratique et socialiste des romanciers autour de 1848. À cet égard, George Sand opère un déplacement, en ouvrant avec les fictions champêtres un espace imaginaire de réconciliation linguistique dont les enjeux politiques sont essentiels.

Corinne Saminadayar-Perrin  
Université Paul-Valéry, Montpellier 3 / RIRRA 21

---

<sup>44</sup> Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. I, 1989, p. 421.