

... c'est là que le monde commence

Jean-Marie Privat & Marie-Christine Vinson
Université de Lorraine, CREM

— Je m'appelle Jean Huriel, muletier de mon état, fils de Sébastien Huriel, qui est dit Bastien le Grand-Bûcheux, maître sonneur très-renommé, et ouvrier très-estimé dans les bois du Bourbonnais. Voilà mes noms et qualités, dont je peux faire preuve et honneur. (V. 2)¹

Tel autre s'appelle au civil Étienne Depardieu. Tout un programme. On l'appellera Tiennet – tout au long. Tel autre encore est Picot, Picot Joseph. Il sera Joseph. Le curé l'appelle, en son jeune âge, *Joseph le distrait* :

— Qu'il m'appelle comme il voudra, c'est un mot que je n'entends point. Mais nous l'entendons bien, nous autres, et l'expliquions en notre langage d'enfants, en l'appelant *Joset l'ébervigé* d'où le nom lui resta, à son grand déplaisir. (V. 1)

Elle, c'est *Josette*... enfin, le plus souvent *la Brulette* – « sans qu'on fit jamais mention de son nom de baptême, qui était Catherine. » (V. 1) Le père Brulet, lui, et la veuve Picot, Marie Picot dite Mariton, vivent en bonne estime l'un de l'autre. Aussi, le jour où la mère à Brulette meurt en la mettant au monde, cette Mariton soigne et élève l'enfant. Plus tard, le père Brulet prendra chez lui le garçon « si bien que la petite dormait auprès de la veuve et le petit auprès du vieux. » (V. 1)

Bref, voilà comment on vit et comment on dit à Nohant avant la Révolution. Cette culture verbale participe des *micromondes* sociaux et des *hybridations* langagières dont Bakhtine fait l'objet même du roman et de sa *stylisation dialogique*.

Ce miroitement dialogique des noms est aussi bien sûr l'indice d'une communauté locale vivante, communauté paysanne d'interconnaissance qui a ses souvenirs et ses usances propres. C'est *la mode du pays* – comme dit le texte. La mode et le mode :

La musique a deux modes que les savants, comme j'ai ouï dire, appellent majeur et mineur, et que j'appelle, moi, mode clair et mode trouble ; ou, si tu veux, mode de ciel bleu et mode de ciel gris ; ou encore, mode de la force ou de la joie, et mode de la tristesse ou de la songerie [...]. La plaine chante en majeur et la montagne en mineur. Si tu étais resté en ton pays, tu aurais toujours eu des idées dans le mode clair et tranquille [...]. (V. 18)

1. George Sand, *Les Maîtres sonneurs* [1853], édition de Pierre Salomon et de Jean Mallon, Paris, Éditions Garnier Frères, 1958. Nous renvoyons ici au texte en indiquant seulement le numéro de la veillée (V. 1 = Première veillée) et ainsi de suite.

En effet, le récit s'ouvre à d'autres mots, à d'autres modes et *ipso facto* à d'autres mondes plus ou moins belligérants, par exemple quand s'esquisse un débat sur l'emploi du mot « artiste », mot de l'autre, mot de l'ailleurs urbain et « artiste » justement :

Huriel lui dit : — Je ne sais pas les coutumes de votre pays, mon vieux ; mais j'ai assez voyagé pour connaître la loi, et je sais que nulle part en France les artistes ne payent patente. — Les artistes ? fit Carnat, étonné d'un mot que, pas plus que nous, il n'avait jamais ouï employer. Qu'est-ce que vous entendez par là ? Est-ce une sottise que vous me voulez dire ? — Non point ! reprit Huriel ; je dirai les musiciens, si vous voulez, et je vous déclare que je suis libre de musiquer sans payer aucun droit au roi de France. (V. 7)

Vers la fin du récit, le Grand-Bûcheux [et le narrateur] semblent toutefois avoir perdu conscience de cette altérité langagière ou plus exactement semblent imaginer possible qu'un authentique *ménétrier* sinon un vulgaire *cornemuseux* puisse incarner une forme de compromis symbolique qui conjuguerait respect de la belle musique folklorique – « le branle montagnard » – et amour de l'âme de la musique :

— Sache donc, reprit le Grand-Bûcheux [...] que j'aurais été quelque chose, si je m'étais donné tout entier et sans partage à la musique. Je l'aurais pu si je m'étais fait ménétrier [...]. Ce n'est pas qu'on gagne du talent à brailler trois jours et trois nuits durant à une noce, comme le malheureux que j'entends, d'ici, estropier notre branle montagnard. On s'y fatigue et on s'y rouille, quand on n'a en vue que l'argent à gagner ; mais il y a manière pour un artiste de vivre de son corps sans se tuer l'âme dans ce métier-là. Comme la moindre fête rapporte deux ou trois pistoles, on peut en prendre à son aise, se soutenir frugalement et voyager pour son plaisir et son instruction. (V. 25)

C'est cette trajectoire initiatique – frugale, nomade et instructive - cette acculturation personnelle – rapide, brève et recherchée – que Joseph va parcourir et manifester publiquement :

[...] il ne manquait pas là de monde qui s'y connaissait, et surtout les chantres de la paroisse, et puis les chanvres qui sont grands experts en idées de chansons, et même des femmes âgées qui étaient bonnes gardiennes des meilleures choses du temps passé, Joseph fut vite goûté, tant pour la manière de faire sonner son instrument [...] et de donner le son juste, que pour le goût qu'il montrait en jouant des airs nouveaux d'une beauté sans pareille [...]. Enfin, il prit la musette de Carnat et la mena si habilement qu'il en tira encore des sons agréables, et qu'on eût dit d'un autre instrument que celui qu'on avait entendu d'abord.

Les juges ne firent rien connaître de leur opinion, mais les autres assistants, trépignant de joie et faisant grande acclamation, décidèrent que rien de si beau n'avait été ouï au pays de chez nous, et la mère Bline de la Breuille, qui avait quatre-vingt-sept ans et n'était encore sourde ni bègue, s'avançant à la table des sonneurs, et frappant de sa béquille au milieu d'eux, leur dit en son franc parler que le grand âge autorisait : — Vous aurez beau faire la moue et branler la tête, ça n'est aucun de vous qui pourrait jouter avec ce gars ; on parlera de lui dans deux cents ans d'ici, et tous vos noms seront oubliés avant que vos carcasses soient pourries dans la terre. (V. 29)

... changements à la coutume

Comme l'ont démontré Roman Jakobson et Petr Bogatyrev dans une fameuse contribution à la poétique culturelle du folklore vivant, « l'existence d'une œuvre folklorique ne commence qu'après son acceptation par une communauté déterminée, et il n'en existe que ce que la communauté s'est appropriée » (Jakobson, 1973 : 60). C'est ainsi qu'avant que la musique *inouïe* de Joseph ne soit acceptée et admirée dans sa petite communauté paysanne, bien des obstacles se présentent. Jusqu'à exercer en régime d'oralité coutumière une forme de *censure préventive* (*Ibid.* : 62), à l'image de ce qui se passe constamment dans le passage d'un fait de parole à un fait de langue. Ainsi Tiennet, accoutumé dans un premier temps au seul mode berrichon, avoue-t-il volontiers ses résistances et même son incompréhension à une synergie musicale inédite :

[...] Quand Joset faisait doux, je confesse que j'y prenais plaisir, bien que le tout ensemble fût si mal ressemblant à ce que nous avons coutume d'entendre que ça me représentait un sabbat de fous. — Oh ! oh ! que je lui dis quand il eut fini, voilà bien la musique enragée ! Où diantre prends-tu tout ça ? à quoi que ça peut servir, et qu'est-ce que tu veux signifier par là ? Il ne me fit point réponse, et sembla même qu'il ne m'entendait point. (V. 4)

Mais progressivement le même Tiennet va se familiariser avec les beautés du jeu/je et se sentir comme inexplicablement bouleversé :

C'est mon père [le Grand-Bûcheux] qui cornemuse, je reconnais sa manière [...]. Nous le suivîmes, et c'était véritablement une si belle musique, que Brulette, encore que pressée d'arriver, ne se pouvait tenir de s'arrêter par moments, comme charmée. Et sans être aussi porté qu'elle à comprendre une pareille chose, je [Tiennet] me sentais secoué aussi dans mes cinq sens de nature. À mesure que j'avançais, je croyais voir autrement, entendre autrement, respirer et marcher d'une manière qui m'était nouvelle. (V. 12)

Le bon Tiennet sera définitivement conquis par la musique de son ami d'enfance, performance musicale à la fois créative et inscrite dans un rite de passage joyeux, public et solennel :

[...] En sortant de l'église, Joseph prit la musette des mains de mon beau-père et joua une marche de noces qu'il avait composée, la nuit même, à notre intention. C'était une si belle chose de musique, et il y fut donné tant d'acclamation, que son chagrin se dissipa [...] » (V. 32)

C'est précisément cette « grande différence » « [...] entre ceux qui retiennent et ceux qui inventent », entre « ceux qui, avec des doigts légers et une mémoire juste, disent agréablement ce qu'on leur a enseigné » et « ceux qui ne se contentent d'aucune leçon et vont devant eux, cherchant des idées et faisant, à tous les musiciens à venir, le cadeau de leurs trouvailles » (V. 24) qui empêche la musique de s'appauvrir, de se scléroser, de se folkloriser :

Quand le rôle de la communauté ne consiste qu'en la préservation d'une œuvre poétique élevée au rang de canon intangible, il n'y a plus de censure créatrice, ni d'improvisation, ni de création collective. (*Ibid.* : 71)

Mais c'est pour ces mêmes raisons que Joseph rencontrera aussi des oppositions intéressées chez ses concurrents cornemuseux et un accueil réticent parmi la petite foule de ses auditeurs les moins connaisseurs de la vraie tradition et de sa dynamique (compositions originales et interprétations nouvelles) :

Joseph avait un air de hauteur qui ne plaisait point, et, dès qu'il eut rempli la salle du bruit de son instrument, il y eut quasi plus de peur que de plaisir dans la curiosité qu'il causait aux fillettes. Mais comme il ne manquait pas là de monde qui s'y connaissait, et surtout les chantres de la paroisse, et puis les chanvres qui sont grands experts en idées de chansons, et même des femmes âgées qui étaient bonnes gardiennes des meilleures choses du temps passé, Joseph fut vite goûté, tant pour la manière de faire sonner son instrument sans y prendre aucune fatigue, et de donner le son juste, que pour le goût qu'il montrait en jouant des airs nouveaux d'une beauté sans pareille. (V. 29)

Cette dialectique de la diachronie et de/dans la synchronie et cette complicité de la performance artistique et de l'expérience esthétique et esthésique sont sans doute aucun plus subtilement présentes chez Sand que nous ne saurions l'analyser ici. Y compris l'idée que la coutume n'est ni une survivance ni une permanence (Verdier, 1995 : 78-132) mais un héritage vivant ouvert aux interactions plurielles – Joseph sait conjuguer *la nature de la plaine* et *la nature des bois* – et aux appropriations esthétiques maîtrisées et aux réappropriations subjectives incorporées :

Il [Joseph] sera donc, pour ceux qui auront des oreilles pour entendre, autre chose qu'un sonneur ménétrier de campagne. Il sera un vrai maître sonneur des anciens temps, un de ceux que les plus forts écoutent avec attention et qui commandent des changements à la coutume. (V. 24)

Il le joua d'abord tel que nous le connaissions [l'air des *Trois Fendeux*, du père Bastien], et ensuite un peu différemment ; d'une façon plus douce et plus triste, et enfin le changea du tout au tout, variant les modes et y mêlant du sien [...] d'une manière si tendre qu'on ne se pouvait tenir d'en être touché de compassion. (fin V. 26)

— Brave musique et grand sonneur ! s'écria le Grand-Bûcheux [...]. Voilà du bon et du beau [...]. — À Dieu ne plaise, répondit Brulette, que je paye si mal une si belle aubade ! (V. 27)

Le récit ne cesse de disqualifier ces *ménétriers de campagne* – *sonneurs* n'est pas *trouveurs* –, leur violence physique et symbolique – le rite coutumier d'intégration, l'ordinaire de leur socialité, les luttes internes entre compagnies –, enfin et surtout le conservatisme borné et agressif de leur corporation, leur pauvreté musicale et leur indigence artistique :

Ce n'est pas toujours au plus subtil de ses doigts et au plus adroit de ses inventions que ceux qui s'y connaissent donnent la meilleure part. C'est quelquefois à celui qui est le mieux connu et le mieux estimé au pays, et qui, par là, promet un bon camarade aux autres ménétriers [...]. Je ne m'attendais point à trouver ici une assemblée de vrais musiciens, capables de me juger, et assez amis du beau savoir pour préférer mon talent à leurs intérêts et à leurs accointances [...]. À présent, je me moque bien de vos beugleurs de musette criarde ! (V. 29)

En quelque façon, une persistante mésintelligence et une agressive mécompréhension ne peuvent que partager les inventeurs des routiniers, différencier le *catéchisme de musique* de la musique, distinguer les *secrets du métier* des secrets de la musique, en somme éviter de confondre les *beugleurs* des *rossignolets*... Y compris, ordinairement et presque coutumièrement – la fameuse différenciation ethnoculturelle – entre *pays* :

[Huriel le Bourbonnais à Tiennet le Berrichon] Je te dis que crier, n'est pas chanter, et que vous avez beau beugler comme des sourds dans vos champs et dans vos cabarets, ça ne fait pas de la musique. La musique est chez nous, elle n'est pas chez vous. (V. 6)

... je ne sais pas si ça te servira

Ces conflits et ces tensions internes à la culture rurale et à la musique orale ne sauraient masquer l'éloignement de la culture urbaine et de la musique écrite. Un éloignement au double sens de distance socio-symbolique et de refoulement artistico-idéologique.

La culture urbaine est à la fois lointaine et tenue à distance. Non seulement l'existence de Paris n'est jamais mentionnée mais l'univers de la ville (même petite), ses façons de faire et ses façons de dire sont disqualifiées ou ignorées :

Si vous m'en croyez [le Grand-Bûcheux dixit] au lieu de nous restaurer en cette auberge pleine de mouches, nous emporterons notre dîner sous quelque feuillade, ou au bord de l'eau, et y passerons la soirée à deviser jusqu'à l'heure de dormir. Ainsi fut fait. Je [Tiennet] fis remplir une grande corbeille de ce qu'il y avait de mieux en pâtés, pain blanc, vin et brandevin, et l'emportai au dehors de la ville [...]. Nous fîmes choix d'un tertre élevé, où l'air était si vif que, du repas, il ne resta ni une croûte, ni une verrée de boisson.² (V. 17)

— Laissons ce pauvre malheureux tranquille, dit Brulette : il est assez à plaindre. — Mais en quoi, et pourquoi ? Est-il poitrinaire ou enragé, que tu crains qu'on y touche ? — Il est pis que ça, répondit Brulette, il est égoïste. Égoïste était un mot de monsieur le curé, que Brulette avait retenu et qui n'était point usité chez nous de mon temps. Comme Brulette avait une grande mémoire, elle disait comme cela quelquefois des paroles que j'aurais pu retenir aussi, mais que je ne retenais point, et parlant, n'entendais point [...]. Je m'imaginai [...] que c'était une maladie mortelle que Joseph avait, et qu'une si grande disgrâce condamnait toutes mes injustices.³ (V. 2)

L'autonomie relative de ces communautés paysannes traditionnelles est telle en effet (dans le récit) que le contact avec les valeurs exogènes, les usages modernes et les langages de la ville y sont au mieux à éclipses, le plus souvent vécus comme étrangers et marqués d'altérité culturelle. Et l'ensauvagement symbolique de Joset exclut toute compromission et même tout contact avec l'urbanité :

-
2. Huriel plaisantera sur la « sauvagerie » de son palais-tanière : « Dans deux minutes, vous verrez notre ville et le château de mon père. Il disait cela en riant, et pourtant nous cherchions encore des yeux quelque chose comme un bourg et des maisons, quand il ajouta, en nous montrant des huttes de terre et de feuillage qui ressemblaient plus à des terriers d'animaux qu'à des demeures d'humains : — Voilà nos palais d'été, nos maisons de plaisance. » (V. 12)
 3. L'hétéroglossie peut conduire à des prises de conscience de maldonne interprétative et d'altérité sociale mais l'après coup en dilue la violence symbolique.

Joseph [...] songeait de se louer dans une autre paroisse où il espérait d'avoir ses coudées franches [...]. Aux approches de la Saint-Jean d'été [...] la foire aux chrétiens est grand'fête à la ville. Brulette y alla pour danser, et moi [Tiennet] aussi. Nous pensions y trouver Joseph et savoir, à la fin de la journée, pour quel maître et pour quel endroit il se serait décidé ; mais il ne parut ni au matin ni au soir sur la place. Personne ne le vit dans la ville. (V. 7)

Cette distance sociale et cette résistance symbolique sont plus décisives encore lorsqu'il s'agit de la musique :

Je [le père Bastien] ne prétends pas que j'aurais pu faire de toi un grand savant, je sais qu'il y en a dans les villes, messieurs et dames, qui sonnent sur des instruments que nous ne connaissons pas, et qui lisent des airs écrits comme on lit la parole écrite dans les livres [...]. Quand tu auras envie d'en connaître plus long, tu iras dans les grandes villes, où les violoneurs t'apprendront le menuet et la contredanse ; mais je ne sais pas si ça te servira, à moins que tu ne veuilles quitter ton pays et ta condition de paysan. — Dieu m'en garde ! répondit Joseph en regardant Brulette. (V. 17)

Cette opposition catégorique à la musique savante et mondaine – Joset s'en garde comme d'autres se garderaient des tentations du Diable... – touche au répertoire, aux instruments, aux logiques de transmission, aux types et usages de la danse (danses d'intérieur et privées ; socialité aristocratique et bourgeoise *vs* danses de place publique et de cabaret ou de grange ; socialité populaire et festive), bref à un autre monde géographique, social et artistique, en fait à un autre rapport anthropologique à la musique aussi.

En effet, *lire des airs écrits comme on lit la parole écrite dans les livres*, c'est désigner un tout autre univers musical, urbain, savant, cultivé, scriptural. C'est tracer une partition entre la mémoire orale incorporée et la performance partagée *in situ* d'une part, la mémoire écrite d'une version fixée et comme déterritorialisée sinon dévitalisée, d'autre part. Le maître bûcheux ne connaît guère cette *musique-là*, excepté précisément les codes de transcription, *les clefs, les notes et la mesure*. La portée de l'écriture (page et cahier de musique, papier à musique, notation et ligne de notes, livret d'opéra, etc.) et de la lecture de la musique – comme l'artefact de *la parole écrite* – outrepassa notre propos d'autant que le père Bastien a *montré* à son élève tout ce qu'il savait à ce sujet, montré et non véritablement enseigné... Dès son plus jeune âge d'ailleurs, Joseph sera décrit comme imperméable à toute forme d'enseignement/enseignement formalisé par l'écrit :

Il était si peu capable d'écouter et [...] il marquait si peu de goût pour les enseignements, que je m'en étonnais [...]. — Je ne songe point à offenser Dieu ; mais les mots ne se mettent point en ordre dans ma souvenance ; je n'y peux rien [...]. Tu laisses courir ton idée sur toute autre chose, et monsieur l'abbé a bien raison de t'appeler Joseph le distrait. — Qu'il m'appelle comme il voudra, répondait Joseph, c'est un mot que je n'entends point. (V. 1)

Ce que le récit manifeste par contre très régulièrement c'est – à la mode romantique et de son folklore – l'opposition entre culte et inculte, entre langue morte écrite et langue vive, langue de la consonance spontanée avec l'oralité naturelle :

Au reste, nous arrivions là [au catéchisme, à Saint-Chartier] aussi savants les uns comme les autres, ne sachant point lire, écrire encore moins, et ne pouvant retenir que de la

manière dont les petits des oiseaux apprennent à chanter, sans connaître ni plain-chant, ni latin, et à fine force d'écouter de leurs oreilles. (V. 1)

Cette mémoire orale, juvénile, musicale, sera celle de Joseph, le laboureur aux « doigts légers » et à la « mémoire juste » (V. 2). Elle ne l'empêchera pas de se mettre sinon à l'école du moins à l'écoute des Anciens pour faire « provision de belle science » (V. 10) et s'accomplir, précisément : « Je veux voyager, apprendre, et me faire ce que je dois être. » (V. 17) Joset qui marque « si peu de goût pour les enseignements (V. 1) s'inscrit ainsi dans un temps cyclique d'apprentissage et un rythme naturel de maturation – « Je serai cornemuseux, dit-il, quand je saurai cornemuser. D'ici-là, il poussera du blé sur la terre et il tombera des feuilles dans les bois. » (V. 5) On le voit, Joset ne pratique pas spontanément le calendrier, quand bien même il finira bon gré mal gré par apprendre à lire et à écrire.

Le développement de la fiction rend nécessaire l'acculturation à quelques pratiques modernes de la culture urbaine et bourgeoise, ses us sinon ses habitus. Dans le monde de Tiennet (à l'incipit du roman, il ignore lui-même sa date de naissance), on est à peu près tous analphabètes, un peu *sot* de l'être parfois quand on est confronté à la culture hégémonique, mais pas vraiment ni longtemps. Chez Joset, si *paresseux* dans sa prime jeunesse pour se « mettre l'instruction dans sa tête », ce travail d'acculturation scripturale est tardif, précaire, maladroit et comme à regret partagé d'un échange *viva voce* :

Il y avait approchant une année qu'on se divertissait ainsi, sans avoir reçu d'autres nouvelles de Joseph que deux lettres par lesquelles il faisait connaître à sa mère qu'il était en bonne santé et gagnait bien sa vie dans le Bourbonnais. Il n'y disait point l'endroit de sa demeure [...] Mémement la seconde n'était guère commode à comprendre, encore que notre nouveau curé fût très-adroit à lire les écritures ; mais il paraissait que Joseph s'était fait enseigner l'instruction, et s'était essayé, pour la première fois, à écrire de lui-même. (V. 9)

Cette acculturation est donc maladroite, inachevée et comme sans prise ni lendemain tant Joset paraît n'y trouver qu'un pis-aller à la communication personnelle ou subjective :

Enfin, vint une troisième lettre, adressée à Brulette, et monsieur le curé la lut bien couramment et la trouva clairement tournée. Celle-là disait que Joseph était un peu malade et s'en remettait à la main d'un ami pour donner de ses nouvelles [...]. Ils écriraient encore, si son état venait à s'empirer [...] — Mon Dieu ! dit Brûlette, quand le curé lui eut fait entendre ce qu'il y avait sur ce papier, j'ai grand'peur qu'il ne se soit fait muletier aussi, et je n'oserais dire à sa mère ni sa maladie ni l'état qu'il a pris [...]. (V. 9)

Aussi peut-on dire que dans *Les Maîtres sonneurs* l'écrit est le signe constant et subi non seulement de la distance interpersonnelle mais surtout de l'absence douloureuse et peut-être même trompeuse⁴. Joset se débrouille tant bien que mal à contourner ces limites structurelles de l'échange épistolaire par une astuce figurative et sentimentale :

4. On songe à Socrate : « Voici l'inconvénient de l'écriture, mon cher Phèdre [...]. Ces discours écrits, vous croiriez, à les entendre, qu'ils sont bien savants ; mais questionnez-les sur quelque'une des choses qu'ils contiennent, ils vous feront toujours la même réponse. Une fois écrit, un discours [...] ne peut ni résister ni se secourir lui-même. » (Platon, 2004 : 177-178).

Et puis, regardant la lettre, elle [Brulette] demanda ce que disait la signature. Monsieur le curé, qui n'y avait pas fait grande attention, mit ses lunettes et se prit à rire, disant qu'il n'avait jamais vu chose pareille, et qu'il avait beau s'y reprendre, il n'y voyait, en guise de nom, que la représentation d'un bout d'oreille avec un anneau et une manière de cœur passé dedans [...]. Brulette comprit fort bien, se troubla un peu, emporta la lettre et l'examina souvent [...]. (V. 9)

Et même si Tiennet a quelque raison d'avoir à cœur l'argument qu'il va opposer à Brulette, il dit la vérité culturelle et historique de la France rurale d'autrefois – et quant à la présence possible d'intermédiaires culturels qui favorise les conduites d'alphabétisation par autodidaxie et quant à l'oralité comme lieu de la solidarité coutumière et de l'intimité partagée qui explique le « rejet culturel » et une « tenace résistance » à cette forme de la civilisation moderne qu'est le savoir lire et écrire et non plus seulement l'échange de paroles, ordinaires ou immémoriales, qui *font* ce type de société et de culture⁵ :

Il lui poussa en tête l'idée de savoir lire, et bien secrètement elle s'y mit, avec l'aide d'une ancienne fille de chambre de noble, qui était retirée mercière en notre bourg, et qui venait souvent babiller en une maison si bien achalandée de monde, comme était celle de ma cousine. Il ne fallut pas grand temps à une tête si futée pour en savoir long, et, un beau jour, je fus bien étonné de voir qu'elle écrivait des chansons et des prières qui paraissaient moulées finement. Je ne pus m'empêcher de lui demander si c'était pour correspondre avec Joseph ou avec le beau muletier qu'elle s'apprenait des malices au-dessus de son état. — Il s'agit bien de ce faraud aux oreilles percées ! fit-elle en riant. Me crois-tu fille si peu réfléchie que d'envoyer des lettres à un garçon étranger ? Mais si Joseph nous revient savant, il aura bien fait de se sortir de sa bêtise, et, tant qu'à moi, je ne suis point fâchée non plus d'être un peu moins sottre que je n'étais.

— Brulette, Brulette, lui dis-je, vous mettez votre idée hors de votre pays et de vos amis ! Ça vous portera malheur, prenez-y garde ! Je ne suis pas plus tranquille pour Joseph là-bas que pour vous ici. - Tu peux être tranquille sur mon compte, Tiennet [...] Ce beau muletier, qui avait si bien promis d'en donner, n'y a plus songé. La Mariton se désole de l'oubli de Joset, car elle n'a point su sa maladie, et peut-être qu'il est mort sans que personne s'en doute. (V. 9)

L'écrit (religieux, administratif, économique) défait donc l'autonomie propre des sociétés paysannes traditionnelles et ainsi – en quelque façon – a bien partie liée avec la mort, la mort et sa pré/diction dans la logique narrative de l'œuvre. Il y a en effet, discrète mais bien réelle, une mantique propre au récit liée au destin des héros – « ça vous portera malheur ! » – et comme affiliée aux antiques présages oniriques :

J'ai rêvé, il y a deux nuits, que je voyais arriver ici le muletier, nous rapportant sa musette et nous annonçant qu'il [Joset] avait péri. Depuis ce rêve, je suis attristée dans mon cœur

5. Selon François Furet et Jacques Ozouf (1977 : 356 et 359-360), « le corps social tout entier, à des rythmes très différents, entre dans la culture écrite, au prix de très longues résistances de la culture traditionnelle, fondée sur l'échange de paroles [...]. La société tout entière se trouve [...] de plus en plus indépendante de la voix collective, la sagesse de toujours [...]. Le face-à-face de la parole échangée suppose le voisinage proche, alors que l'écrit commence par désagréger le rapport de l'individu au groupe [...] de la communication orale, pour le transférer à une communauté plus large, et différente [...]. Ce qui garantit les rapports interindividuels n'est plus la parole immémoriale des Anciens, gardienne d'une jurisprudence locale, mais la double autorité du marché et de l'État, scellée par l'écriture, incarnée par le contrat et par la loi. »

et me fais reproche d'avoir laissé passer tant de temps sans songer à mon pauvre ami de jeunesse, et sans m'essayer à lui écrire ; mais où lui aurais-je envoyé ma lettre, puisque je ne sais pas seulement où il est ? (V. 9)

Il était déjà écrit que dans la culture folklorique une *ligne* sur le front est un intersigne funeste :

Ma grand'mère, qui est morte, et tu sais qu'elle se piquait de connaissances sur l'avenir, disait qu'il [Joset] avait le malheur écrit sur la figure, et qu'il était condamné à vivre dans les peines, ou à mourir dans la fleur de ses ans, à cause d'une ligne qu'il avait dans le front ; et, depuis ce temps-là, je te confesse que quand Joset se chagrine, je crois voir cette ligne de disgrâce, encore que je ne sache point où ma grand'mère la voyait. (V. 2)

Les dernières lignes du roman accompliront tragiquement cette coalescence de la mantique et de la sémantique qui entrecroise mode poétique de l'écriture littéraire et mode poétique de l'oralité chantée :

La neige couvrait les cadavres de ces beaux arbres dépouillés par nous et jetés tous, la tête en avant, dans la rivière, qui les retenait, encore plus froids et plus morts, dans la glace [...]. Il n'a pu échapper à son étoile [...]. Je [le Grand-Bûcheux] serai content de faire pousser le blé, de ne plus abattre les beaux ombrages du bon Dieu, et de composer mes petites chansons à l'ancienne mode, le soir, sur ma porte, au milieu des miens [...]. (V. 32)

Sur un mode moins tragique et plus prosaïque, l'écrit, la lettre plus exactement, est le signe de la contrainte administrative qui rebute tant Joset (lettres patentes requises pour appartenir à la confrérie des sonneurs) et un mode bien commode de falsification pour tromper ou se venger. L'échange en présence y mettra bonne fin :

Là-dessus, il [Joset] me raconta avoir reçu une lettre de son pays, où on lui apprenait que Brulette élevait un enfant qui ne pouvait être que le sien ; et, me disant cela avec beaucoup de souffrance et de dépit, il me conseilla fortement de courir après Huriel pour l'empêcher d'aller faire une grande sottise, ou boire une grosse honte [...]. Quand je l'eus questionné sur l'âge de l'enfant, et qu'il m'eut fait lire la lettre qu'il avait toujours sur lui, comme s'il eût voulu porter ce remède sur la blessure de son amour, je ne me sentis pas du tout persuadé qu'on ne se fût point moqué de lui, d'autant que le garçon Carnat, qui lui écrivait cette chose, en réponse à une avance de Joseph pour se faire honnêtement agréer sonneur de musette en son pays, paraissait y avoir mis de la malice pour empêcher son retour. (V. 24)

On le voit, la pratique scripturale (et même épistolaire) est un mixte de méfiance et de nécessité sociale (Dalphonse, An XII) et narrative (Mougin : 2007 et Courtes, 1986 : 49-52). La culture de l'écrit (et son modèle urbain, bourgeois, féminin) est à la fois exogène et anxiogène, son procès latent et sa disqualification patente⁶. Le roman tend ainsi à constituer

6. Duranti (2009 : 23-47) – « L'oralité avec impertinence. Ambivalence par rapport à l'écrit chez les orateurs samoans et les musiciens de jazz américains » – montre combien dans des diverses cultures contemporaines qui pratiquent telles ou telles formes « orales » d'art verbal ou musical, l'écrit est perçu comme une menace pour la transmission des répertoires et plus encore des performances d'avant l'écriture, comme un obstacle à la variation des pratiques et au travail créatif de mémorisation et d'improvisation relative, comme une illusion de maîtrise des conditions de l'interaction vivante et fluente avec son public.

en relative autonomie l'univers paysan local et la culture urbaine en contre-modèle artistico-idéologique. Ce sont bien « les gens de la ville » (et des environs) qui s'assemblent au bas du ravin pour écouter sonner la cornemuse « au grand contentement de leurs oreilles ». Ce sont bien les beaux messieurs qui viennent courtiser les jolies filles de la campagne et les inviter à danser, au vieux château de Saint-Chartier. Et si Brulette – « une grâce dont personne ne se pouvait défendre » – est bien la Cendrillon de ce bal où se côtoient en fin de partie « bas de soie » et « bas de laine », c'est sans illusion mondaine ni féérique :

Voici la dernière fête où j'irai [...] ; car, si tu veux que je te le dise, je ne me suis pas diverti une miette. (V. 20)

Cette valorisation de l'entre-soi culturel (fût-ce par greffe) sinon du quant à soi social (Lévi-Strauss et « l'authentique ») n'a de véritable sens et de portée que dans la mesure où l'interaction du musicien et du public dans la performance musicale, la dimension corporelle et festive de l'oralité musicale est une énonciation vive. Sand s'est souvent exprimé d'ailleurs sur la difficulté voire l'impossibilité de transcrire le signifiant musical folklorique et les subtilités de sa voix poétique (ni composé, ni transmis, ni perçu par un écrit qui le dénaturerait), à tout le moins selon les principes de la notation solfégique occidentale :

J'ai vu Chopin, un des plus grands musiciens de notre époque, et Mme Pauline Viardot, la plus grande musicienne qui existe, passer des heures à transcrire quelques phrases mélodiques de nos chanteuses et de nos sonneurs de cornemuse. À bien prendre, l'œuvre est quasi impossible [...]. Ce n'est pas seulement l'harmonie qui échappe aux lois de la musique moderne, c'est le plus souvent la tonalité. (Tiersot, 1931 : 160)

Mais retournons au texte des *Maîtres sonneurs*, à la mémoire collective de la musique et à la manière de la goûter dans la société paysanne qui vit entre autarcie à éclipses et autonomie relative par rapport au monde des savants et à l'univers des messieurs et des dames. Dans ce type de *petite société* (Redfield, 1956), une certaine diversité sociale⁷ n'exclut ni des relations d'interconnaissance personnelle et vécue comme *authentique* (Lévi-Strauss, 1974 : 425-428) ni une forte homogénéité culturelle. Un petit monde local qui bon an mal an partage « une même vision du monde, un même système de valeurs, un même « outillage » intellectuel et verbal. » Cette *little tradition* concerne tout autant les croyances et plus généralement le système symbolique des représentations que les façons de vivre et spécialement l'ethos paysan en *musiquerie*. Ainsi, à Nohant et aux environs, la fête ne va pas sans la musique et la danse, et la danse et la musique ne vont pas sans la fête du « bas corporel et matériel » :

Vous ne sauriez croire, mes amis, quels cris de contentement et d'émerveillement il y eut sur la place, au bruit tonnant de cette musette bourbonnaise, [...]. 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 [...] et, pour un peu, la cloche de la paroisse s'y serait mise aussi d'elle-même. Jugez

7. On ne saurait confondre le *bonarou* Joseph Picot qui se loue à la Saint-Jean et dont le gage était « le plus bas qu'on puisse payer à un valet de charrue » (V. 2) et ses maîtres, métayers du domaine de l'Aulnières, et autres gens plus fortunés des petits bourgs de campagne.

donc une musique, la plus belle qu'on eût ouïe au pays, et qui ne coûtait rien ! même elle paraissait aidée du diable [...]. Et lui [le muletier Huriel] de cornemuser, et nous tous de trépigner comme des fous [...].

La mère Biaude [...] avait fait apporter des bancs, des tables, du boire et du manger [...]. Qui apportait un fromage, qui un sac de noix, qui un quartier de chèvre, ou un cochon de lait, lesquels furent rôtis ou grillés à la cantine vitement dressée. C'était comme une noce où les voisins se seraient invités les uns les autres. Les enfants ne se couchèrent point, on n'eut pas le temps d'y songer, et ils dormirent en tas de moutons sur le bois de travail toujours emmagasiné sur le commun, au bruit enragé de la danse et de la musette qui ne s'arrêtait que le temps d'entonner au cornemuseux une chopine du meilleur vin.⁸ (V. 8)

Comment cette sociabilité dansante et bruyante, festive et conviviale, entre Cocagne et Carnaval – une ripaille à la Brueghel et une carnavalisation à la Rabelais – comment imaginer qu'une telle communauté de mœurs puisse entendre les beautés de la musique de Joset ? Comment un tel sens de la réjouissance bruyante et de la solidarité pratique et rituelle, comment un tel corps émotionnel, sensuel et consensuel – une forme d'hédonisme réaliste (Bourdieu, 1979 : 459) et carnavalesque⁹ – peut-il être compatible avec une perception purement esthétique du monde, et comme hors du/de ce monde, précisément¹⁰ ? Comment un habitus qui s'enivre de sensations physiques primaires et de folles émotions au point de transgresser allégrement les normes dominantes de la tenue et de la retenue et de jouir d'une forme de possession collective¹¹,



Pieter Brueghel, *Pèlerinage des épileptiques à Molenbeek-Saint-Jean* (1564).

8. Les exemples foisonnent : « Il [le bel Huriel] reluquait toutes nos filles, souriant aux belles, riant jusqu'aux oreilles devant celles qui n'avaient pas bonne grâce, mais se montrant joyeux et bon compère à tout le monde, encourageant et animant la danse de l'œil, du pied et de la voix ; car il ne soufflait que peu dans la musette, tant il était habile à gouverner son vent, et disait, entre chaque bouffée, mille drôleries et sornettes qui mettaient tous les esprits en joie et folie. » (V. 7)
9. Selon Bakhtine (1970 :169-180) les principales catégories (populaires) de perception et de pratiques carnavalesques du monde sont, outre le rire et une vitalité exubérante et gratuite – comme inépuisable, la familiarité dans les rapports interindividuels, l'excentricité jusque dans les comportements les plus concrets, la mésalliance publique et joyeuse des contraires, la profanation ou *parodia sacra*. Il serait aisé de retrouver ces catégories dans les formes de délire festif et d'euphorie existentielle qui s'emparent des présents *noceurs*.
10. Sur la distanciation esthétique, la neutralisation des satisfactions concrètes, la continuité ou la discontinuité de l'art et de la vie, la culture de l'événement et de la participation, voir Bourdieu, 1979 : 31-36.
11. Ce type de *possession* dionysiaque tient à distance sinon refoule des formes plus endiablées et sombres de possession induites par des danses effrénées et des musiques du diable (avec cornemuse) telles que Brueghel et l'École flamande du XVI^e siècle ont pu les peindre, entre fascination pour les conduites ensauvagées et exploration de la folie des corps et la fièvre des âmes. Voir Pieter Brueghel, *Pèlerinage des épileptiques à Molenbeek-Saint-Jean* (1564) : <http://psychiatrie.histoire.free.fr/traitmt/baroq/images/brueghel.jpg> (reproduction que Michel Caire, psychiatre

comment peut-il accéder avec bonheur(s) à l'univers musical épuré de Joset, son style propre ?

Bref, comment la musique à danser en groupe et avec une ardeur somatique expressive et directement gratifiante peut-elle coexister avec une *vérité* à écouter dans un recueillement solitaire et une ferveur quasi spirituelle ? Comment ouïr l'inouï ? La magie de l'orphisme ? Le charisme de la musique cultivée ?

Le tout jeune Joseph ne s'accoutumait déjà guère de la Brulette chantante (et dissonante) de son enfance rustique et laborieuse :

J'ai jamais à imiter toutes les petites filles de campagne, qui ont pour coutume, en gardant leurs bêtes, de crier leurs chansons à pleine tête, pour se faire entendre au loin ; et comme en criant comme ça, j'outrepassais ma force, je gâtais tout, et je faisais mal aux oreilles de Joset. (V. 4)



Hendrick Hondius, *La Manie dansante* (1642).

Et même lorsque sa Brulette s'applique à la douceur du chant, Joset ne communie guère :

— Est-ce que tu dors, Joset, lui dit Brulette, que te voilà couché comme une ouaille malade ? Allons, donne-moi ces fagots où te voilà étendu, que je fasse manger la feuille à mes moutons. Et ce faisant, elle se prit à chanter ; mais tout doucement, car il ne convient guère de brailler un jour de première communion. Il me parut que son chant faisait sur Joseph l'effet accoutumé de le retirer de ses songes ; il se leva et s'en fut, et Brulette me dit : — Qu'est-ce qu'il a ? je le trouve plus sot que d'accoutumance. (V. 1)

Joseph sera de plus en plus étranger à ce monde :

Chacun riait ou jacassait pour son compte, et l'on se mit à chanter, comme on chante quand on a bu, chacun dans son ton et dans sa mesure, une tablée disant son refrain à côté d'une autre tablée qui dit le sien, et tout ça ensemble, faisant un sabbat de fous à casser la tête, le tout pour se porter à rire et à crier d'autant plus qu'on ne s'entend pas. Joseph resta là sans broncher, nous regardant, d'un air étonné, un bon bout de temps. Puis il se leva et partit sans rien dire. (V. 2)

Il sera désormais « ravi en lui-même » jusqu'à se « perdre en son délice », sauf « à se sentir d'aise pour la beauté de l'air » que son maître venait d'inventer et qui donnait à son esprit « souvenir ou attentes de toutes sortes de choses » (V. 18), ou encore à « sauter de joie en frappant ses mains » quand Brulette lui remet en mémoire son refrain préféré (V. 18), *J'entends le rossignolet*.

et docteur en histoire à l'EPHE, nous a aimablement autorisés à utiliser ici) et *La Manie dansante* de Hendrick Hondius (1642), d'après Pieter Brueghel :

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fa/Die_Wallfahrt_der_Fallsuechtigen_nach_Meu_lebeeck.jpg/800px-Die_Wallfahrt_der_Fallsuechtigen_nach_Meu_lebeeck.jpg (reproduction libre de droits).

On pourra se reporter pour plus d'informations au catalogue de l'exposition *1518 – La fièvre de la danse*, Musées Strasbourg, automne 2018.

L'émerveillance

Mais par quelles accommodations artistiques ou par quelles transactions symboliques Tiennet, Brulette et les autres entrent-ils, eux, dans la cosmologie musicale de Joset ? Il y a – pour simplifier – deux modes principaux d'appropriation : le mode participatif et le mode symbolique.

Le mode participatif conduit les uns et les autres à être gratifiés par cette musique inventive dans la continuité de leur habitus culturel. Ainsi de Tiennet qui appréciera les prouesses techniques et physiques de son jeu, les effets sensibles presque mesurables de sa performance, l'habile variété des tonalités et la tendresse de la mélodie, enfin le charme d'une musique qui semble s'accorder avec une nature au diapason :

Joset ne décota de flûter d'un gros quart d'heure, menant ses doigts bien finement, ne désoufflant mie, et tirant si grande sonnerie de son méchant roseau, que dans des moments, on eût dit trois cornemuses jouant ensemble. Par d'autres fois, il faisait si doux qu'on entendait le grelet [grillon] au dedans de la maison et le rossignol au dehors ; et quand Joset faisait doux, je confesse que j'y prenais plaisir [...].¹² (V. 4)

Un plaisir mimétique et intime donc, une connivence dialogique dans un monde paisible et familier. Mais ce même Tiennet s'acculturera progressivement à l'intime de la musique de Joset jusqu'à en saisir les résonnances en son propre univers intérieur :

En voyant comme Brulette écoutait et paraissait goûter la chose, je fis un effort de ma tête pour la goûter aussi, et il me parut que je m'accoutumais si bien à cette nouvelle sorte de musique, que j'en étais *mouvé* aussi au dedans de moi ; car il se fit aussi en moi une songerie [...]. (V. 5)

Ce n'est donc pas seulement « la manière de passer, à propos, du majeur dans le mineur, et pareillement du second dans le premier [...] du « musicien complet » (V. 32) qui fascinera bientôt Tiennet que le(s) monde(s) imaginaire(s) auquel cette *musique nouvelle* donne accès. Il n'est pas assuré toutefois que tous les auditeurs de Joset aient accès à ces mondes, même lors du concours de corporation auquel Joset accepte de se soumettre :

Joseph fut vitement goûté, tant pour la manière de faire sonner son instrument sans y prendre aucune fatigue, et de donner le son juste, que pour le goût qu'il montrait en jouant des airs nouveaux d'une beauté sans pareille [...]. Les juges ne firent rien connaître de leur opinion, mais les autres assistants, trépignant de joie et faisant grande acclamation, décidèrent que rien de si beau n'avait été ouï au pays de chez nous [...]. (V. 29)

Ses « talents sans pareils » sont donc reconnus par tous, mais le texte ne dit pas si la beauté de l'invention couplée à la virtuosité de l'exécution qui ravissent sur le moment les assistants les conduisent à des joies plus intimes et à des investissements plus profonds et plus esthétiques encore.

12. La transition/traduction culturelle avait d'ailleurs été assurée par la leçon de maître Bastien qui reformulait l'opposition formelle et technique entre mode majeur et mode mineur en modes perceptifs (clair/trouble), sensibles (joie/tristesse) ou référentiels et ses connotations communes (ciel bleu/ciel gris).

En toute hypothèse, c'est bien à des envolées dans l'imaginaire que ses proches ont droit, presque à leurs corps défendant. Ainsi de Brulette qui telle fois « l'entendit sans bouger, et parut s'éveiller d'un songe » (V. 18) ; et qui telle autre fois éprouve *mille ressouvenances du temps passé* :

Je me sentais comme portée avec toi par un grand vent qui nous promenait tantôt sur les blés mûrs, tantôt sur des herbes folles, tantôt sur les eaux courantes ; et je voyais des prés, des bois, des fontaines, des pleins champs de fleurs et des pleins ciels d'oiseaux qui passaient dans les nuées.

J'ai vu aussi, dans ma songerie, ta mère et mon grand-père assis devant le feu, et causant de choses que je n'entendais point [...]. J'ai vu encore la terre couverte de neige, et des saulnées remplies d'alouettes, et puis des nuits remplies d'étoiles filantes, et nous les regardions, assis tous deux sur un tertre, pendant que nos bêtes faisaient le petit bruit de tondre l'herbe [...].

— C'est bien ! dit Joset. Ce que j'ai songé, ce que j'ai vu en flûtant, tu l'as vu aussi ! (V. 4)

L'écoute profonde engendre une poétique de la songerie qui ouvre à une vision de l'invisible (les morts) et de l'ailleurs (les ciels), à une discrète mantique amoureuse aussi (étoiles filantes) et à une poésie de la douce amitié d'un *Paul* et d'une *Virginie*...

L'efficacité symbolique (Lévi-Strauss, 1974 : 213-234) de la musique opère ainsi à travers une forme de communication qui – si elle ne passe pas nécessairement par la parole – est néanmoins structurée par des homologues sémantiques entre univers signifiants. Cette *pensée sauvage* – cette conjonction du sensible et de l'intelligible jusqu'à la coalescence – mobilise ici des cosmologies étrangères aux représentations symboliques dominantes mais qui sont vécues comme une culture imaginaire première et facilitent *de facto* l'expression de l'informulée/informulable : « La musique est une herbe sauvage [...]. » (V. 10)

Les contes merveilleux, les croyances folkloriques et la poésie du sonore – comme « tapies au fond d'une forêt d'images et de signes » (Lévi-Strauss, 1964 : 40)¹³ – nous semblent jouer dans *Les Maîtres sonneurs* un rôle de premier plan dans ces processus de transfert culturel et de mise en accordance des imaginaires. En somme ce que G. Sand appelle *le grand poème du merveilleux*¹⁴ ou *la fabulosité*¹⁵.

13. Sur les conduites de mutisme, les conduites de bruit, l'isomorphie des catégories sensibles et la pluralité des niveaux cognitifs (et l'exemple-type du charivari), voir Lévi-Strauss, 1964 : 40. Voir aussi « Symphonie rustique en trois mouvements. Divertissement sur un thème populaire – Concert d'oiseaux – Noces », Lévi-Strauss, 1964 : 289-347 et Lévi-Strauss, 1964 : 306 : « Dans les sociétés sans écriture, la catégorie mythique du bruit est investie d'une signification trop haute, et sa densité symbolique est trop forte, pour qu'on puisse impunément s'en servir sur le plan modeste de la vie du village et des intrigues privées »...

14. « Mon cher fils, tu as recueilli diverses traditions, chansons et légendes que tu as bien fait, selon moi, d'illustrer ; car ces choses se perdent à mesure que le paysan s'éclaire, et il est bon de sauver de l'oubli qui marche vite, quelques visions de ce grand poème du merveilleux [...]. » *Lettre à Maurice*, 5 août 1858.

15. Dans ses *Légendes rustiques* (1858), Sand parle de « ce poème sans nom de la *fabulosité* ou *merveilleosité* universelle » et des « traditions merveilleuses de chaque hameau [...]. C'est le propre de la littérature orale que cette diversité [...]. La poésie rustique, comme la musique rustique, compte autant d'arrangeurs que d'individus. »

Les contes merveilleux

La littérature orale de façon générale (chansons, dictons, proverbes, comptines, légendes topiques, poésie orale, expressions rustiques, etc.) et le conte merveilleux plus particulièrement forment l'univers langagier des villageois, à la veillée ou pas : « Le grand-père Brulet aimait cette jeune compagnie et la réjouissait par ses vieilles chansons et par beaucoup de belles histoires qu'il savait. » (V. 9) Contrairement à ce qu'assène le bourbonnais Huriel, les gens de Nohant et des environs ne sont pas « une race de colimaçons, humant toujours même vent, et suçant même écorce » (V. 6), sauf à laisser croire que le vent d'ici serait sans magie et l'écorce sans vertu. Et les sujets à la fois culturellement homogènes et strictement assujettis à leurs conditions objectives.

Tiennet qui déclare écouter « bien fidèlement » la musique de Joseph entend bel et bien et fort poétiquement – quoi qu'il en dise – « le vent qui cause dans les feuillages ou l'eau qui grelotte au long des cailloux » (V. 4). Ce même raconteur finira d'ailleurs par nous confier que comme transporté par la musique de son ami, soudain, une nuit, il « crut voir Brulette dansant toute seule au clair d'une belle lune, sous des buissons de blanche épine fleurie, et secouant son tablier rose, comme prête à s'envoler. » (V. 5) Ces visions féeriques – entre pastourelle médiévale, *littérature orale* et féerie romantique – seront constantes dans un récit où les allusions intertextuelles à *Cendrillon*, à la *Belle au bois dormant* ou encore au *Petit Chaperon rouge* et aux autres thèmes de contes de fées (*Les souliers usés à la danse*, par exemple) sont innombrables, sur un mode à peine subliminal parfois.

Les croyances folkloriques

L'*émerveillement* est encore dans cette altérité culturelle relative du proche ou du familier dont le narrateur témoin ou d'autres personnages principaux ne cessent de témoigner, pour eux ou pour les autres. Certes chaque communauté défend ses coutumes, soit parce qu'il est de l'honneur de chaque petit *pays* de ne point déroger à l'ancestralité (supposée) de sa singularité culturelle – « Nous ne savons pas comment on pratique la réception dans vos pays, mais ici, nous sommes dans nos coutumes et ne souffrirons pas qu'on les blâme » (V. 31) – soit que ces *usances* soient menacées par les hommes de l'écrit et plus généralement par la fin annoncée de leur monde :

Les gens de justice [...] sont devenus très-tracassiers depuis quelque temps, et voudraient nous faire renoncer à nos coutumes, qui se perdent bien assez d'elles-mêmes sans qu'ils y mettent la main. (V. 31)

Certes, cette mutation historique dans le régime de croyances peut induire des interrogations sur leur bienfondé. Ainsi quand Malzac prétend que Brulette n'est *qu'une ramasseuse de bois mort*, Huriel précise aussitôt que « chez les forestiers cette expression s'entend d'un fantôme qui court la nuit », créance dont il s'empresse de donner une interprétation positiviste :

La croyance sert souvent aux filles de mauvaise conduite pour n'être point reconnues, grâce à la peur que les bonnes gens ont de cet esprit follet. Aussi, dans l'idée des muletiers, qui ne sont point crédules, un pareil mot est une grande injure. (V. 17)

Mais ce désenchantement tout *voltairien* du monde n'exclut pas une prise de distance plus ou moins jouée et amusée y compris à l'adresse du lecteur. Au domaine de l'Aulnière, selon Tiennet :

s'ébattait une troupe d'autres mules, toutes bien en point, réveillées comme souris et gambillant à la lune levante en vraie chasse à baudet, qui est, comme vous savez, la danse des bourriques du diable, quand les follets et les fades galopent dessus à travers les nuées. (V. 5)

Ni même un aveu d'incertitude perceptive ou d'indécision cognitive qui fait vaciller les limites entre imaginaire et réalité :

Je [Tiennet] ne fus pas bien sûr de n'avoir point rêvé un sabbat de musique folle et de mauvaises bêtes. J'étais enfroidi de cette sorte de crainte qu'on ne peut pas s'expliquer à soi-même, parce qu'on ne sait pas trop où en est la cause. La nuit, la brume d'hiver, un tas de bruits qu'on entend dans les bois et qui sont autres que ceux de la plaine, un tas de folles histoires qu'on a entendu raconter, et qui vous reviennent dans la tête, enfin, l'idée qu'on est esseulé loin de son endroit ; il y a de quoi vous troubler l'esprit quand on est jeune, voire quand on ne l'est plus [...]. Cette musique, dans un lieu si peu fréquenté, me parut endiablée. (V. 3)

Ce sont précisément ces catégories folkloriques de perception du monde que mettent en lien l'univers des récits de croyance – « folles histoires » – et l'univers des bruits nocturnes – « musique folle », – ou plus exactement c'est la mémoire incorporée de ces récits qui hantent l'homme rustique et le conduisent – fût-ce à son corps défendant – à concevoir des représentations peuplées d'une inquiétante et fascinante étrangeté. À entendre cet *unheimlich* où se tressent l'organique et le symbolique. À ressentir résonner en eux ce dépaysement, littéralement déconcertant...

En d'autres occasions, c'est le calendrier coutumier et le rite folklorique lui-même (la nuit de Noël, la fête de la Saint-Jean, le bouquet de mai par exemple) qui confèrent aux investissements musicaux tous leurs charmes d'évocation. Et *Joseph l'ébervigné*, Joset qui est de ceux qui *voient* le vent, Joset le musicien, passe lui-même pour un loup-garou et un sorcier, un *autre* en fait :

Il me sembla que Joset n'avait ni sa taille ni sa figure des autres fois [...]. Toutes sortes de folies me traversèrent la remembrance. Ce n'était point seulement par ma grand'mère que je m'étais laissé conter que les gens qui ont la figure blanche, l'œil vert, l'humeur triste et la parole difficile à comprendre, sont portés à s'acointer avec les mauvais esprits, et, en tout pays, les vieux arbres sont mal famés pour la hantise des sorciers et *des autres*. (V. 3)

Enfin, la nature elle-même – comme sous la plume d'un Bernardin de Saint-Pierre – fait son propre folklore musical, presque un *opéra fabuleux*¹⁶ ici :

Quand l'orage gronde, n'est-ce pas la plus belle des musiques ? Et les courants d'eau qui s'engouffrent dans les ravines et qui s'en vont sautant d'une racine sur l'autre, emportant les cailloux et laissant leur écume aux tiges des fougères, ne chantent-ils pas aussi des chansons folles qui portent aux jolis rêves, quand on s'endort dans les îlots qu'en une nuit ils découpent autour de vous ? [...] L'homme seul [...] a le pouvoir et l'instinct de sentir ce qu'il y a de beau dans ce vacarme. (V. 11)

C'est ainsi que la culture magique des campagnes et l'univers musical de Joset comme celui des meilleurs des ménétriers peuvent se faire écho, passer eux aussi d'un mode à l'autre car, comme l'affirme le roman, « l'un n'est ni plus ni moins que l'autre ». (V. 18)

La poésie du sonore

Une subtile poétique musicienne participe de cette *pensée sauvage* du récit. La cornemuse de Joset n'est-elle pas décrite d'entrée comme « une chose merveilleuse » (« Le sort en est donc jeté ? dit Brulette »... [V. 5]) et jadis d'excellents cornemuseux ne sonnaient-ils pas *par merveille* (V. 10) ? Le texte écrit sa propre partition en jouant sur deux registres : la contiguïté des sons et l'ensauvagement des musiques.

Une première configuration lexicale et discursive fait en effet volontiers voisiner comme à dessein les univers de la musicalité proprement dite, les usages professionnels des sonnailles et les pratiques ritualisées de la liturgie campanaire :

C'est lui [Huriel] que tu as entendu dans la fougeraie de la forêt de Saint-Chartier, jouant d'une musette pareille à celle-ci ; car, encore qu'il ne soit pas cornemuseux de son état, il en sait long et m'a fait entendre des airs qui sont plus beaux que tous les nôtres [...]. Comme il se détournait un peu de son chemin pour aller me chercher au bourg [...], il a entendu l'air que je flûtais [...] tandis que moi, j'ai bien entendu et reconnu son *clairin* [...]. Le petit cheval maigre avait une clochette au cou, qui [...] s'appelle clairin en pays bourbonnais [...]. La petite bête [...], dès qu'elle se mit à marcher, son clairin se mit à sonner et grande fut ma surprise de voir accourir toutes les mules, éparses emmi les blés [...] Elles en connaissaient la sonnerie comme bons moines connaissent la cloche de matines. (V. 5)

Ce voisinage textuel (redoublé par d'innombrables jeux d'équivalences et de similitudes) induit une forme de continuité complice entre des instances hétérogènes qui à la fois constituent le paysage sonore indigène ordinaire et en signifient *in fine* la tonalité parodique (les mules, les moines). Le texte ne se prive d'ailleurs pas de jouer *passim* de la polysémie pastorale et religieuse du mot « ouailles » et surtout de laisser à comprendre qu'un transfert de sacralité s'opère parmi nos ouailles de la musique ecclésiastique vers la musique folklorique :

16. A. Rimbaud, *Alchimie du verbe*, Délires II : « Je devins un opéra fabuleux [...]. À chaque être, plusieurs *autres* vies me semblaient dues. » On sait que le vocabulaire le plus commun établit lui-même des connexions implicites entre art et magie – *la magie de la musique*... - quand il évoque les *sortilèges* d'une voix ou les *enchantelements* d'une harmonie.

[...] Quels cris de contentement et d'émerveillement il y eut sur la place, au bruit tonnant de cette musette bourbonnaise [...]. Aussitôt ce devint comme une rage [...], sautant, criant et riant, que le bon Dieu n'aurait pu y placer un mot [...] et, pour un peu, la cloche de la paroisse s'y serait mise aussi d'elle-même [...]. Et lui [Huriel] de cornemuser, et nous tous de trépigner comme des fous [...]. Au moment que le jour levant commença de percer à travers la feuillée, il y avait autour de nous une foule plus charmée et plus attentionnée qu'au plus beau prêche [...]. À présent, dit-il, assez causé, assez chanté pour une nuit. Que faites-vous là, sacristain ? Allez sonner l'Angélus [...]. (V. 8)

Ces jeux de couplages hétéro-phoniques et de combinaisons de résonnances se multiplient et sont même thématiques dans le roman :

Tandis que la musique braillait d'un côté, une clochette sonnait de l'autre, et ces deux résonnances venaient sur moi, comme pour m'empêcher d'avancer ou de reculer [...]. Tout aussitôt, de tous les points de la fougeraie, sautèrent, coururent, trépignèrent une quantité d'animaux pareils, qui me parurent gagner tous vers la clochette et vers la musique, lesquelles s'entendaient alors comme proches l'une de l'autre. (V. 3)

Le second dispositif rhétorique conduit à ensauvager les musiques cette fois, et non plus seulement à évoquer une imbrication sensible plus ou moins réaliste et commune de phénomènes acoustiques :

Le Grand-Bûcheux cornemusait [...]. Joset, tout enivré des grâces de Brulette [...] la regardait danser [...]. Il se fit dans la danse un grand dérangement et un grand vacarme [...]. Les mulets [...] avaient pris leur passage emmi les danseurs [...]. Le grand bûcheux s'arrêta de sonner pour se tenir le ventre à force de rire. Mais, connaissant l'air de musique qui rassemble les mules [...], le père Bastien sonna en la propre manière qu'il fallait, et, tout aussitôt, le clairin et ses suivants, accourant autour de la piotte où il était monté, il se mit à rire de plus belle, d'avoir, au lieu d'une brave compagnie endimanchée, une troupe de bêtes noires à faire danser. (V. 15)

Cette culture magique des campagnes a bien sûr ses significations culturelles propres. Mais dans le creux du processus historique de *désenchantement du monde*, de rationalisation scripturale des conduites et en quelque façon de *vacance du sens*, le merveilleux folklorique conserve sous la plume de Sand un charme anthropologique¹⁷. On saura en effet dès les premières lignes du récit que Joset et bientôt les autres personnages comme le lecteur lui-même auront, sans crainte du *sacrilège*, l'esprit ailleurs :

Nous étions occupés à regarder les images de dévotion que le curé nous avait données en souvenir du sacrement, ou, pour mieux dire, je les regardais seul, car Joseph songeait d'autre chose, et les maniait sans les voir. (V. 1)

La *merveilleuse* cornemuse de Joset rappelle d'abord à Tiennet les histoires qu'on fait chez lui sur les sonneurs-cornemuseux qui « passent pour savoir endormir les plus mauvaises bêtes, et mener, à nuitée, des bandes de loups par les chemins, comme d'autres mèneraient des ouailles aux champs. » (V. 5)

17. On se souvient des phrases incisives de Max Weber (1964 : 205-206) : « L'ascétisme s'étendait comme un manteau de givre sur la *merrie old England* [...]. La haine rageuse des puritains envers tout ce qui avait un relent de "superstition", contre la moindre réminiscence de salut magique ou sacramentel, s'exerçait sur la fête de Noël, tout autant que sur l'Arbre de mai ou l'art sacré spontané. »

Mais le destin de Joset n'est pas de s'aventurer du côté des pratiques paysannes magiques pas plus que du *vacarme* des ménétriers de passage. Il jouera des « airs nouveaux d'une beauté sans pareille ». Brulette sera bel et bien *charmée* et *ensorcelée* par la musique de Joset, dès le début (V. 5). Et *in fine* Joset relèvera avec bonheur le défi que lui lancera Huriel de « faire parler cette peau de bouc comme le gosier d'un rossignol ». Personne ne se lasse de l'entendre en fait, et

tandis que Joset sonnait encore merveilleusement, Brulette tressa une guirlande des fleurs de nénufar blanc avec les rubans argentés qui liaient la gerbe. La chanterie de Joseph étant achevée, elle vint à lui et enroula cette guirlande autour du bourdon de sa cornemuse [...]. (V. 27)

Mais si Joset arrive merveilleusement à faire « dire à la musette ce que l'eau et le vent racontent dans l'oreille » (V. 4), il ne saurait échapper à la malédiction populaire – et peut-être bien aussi à l'idéologie du récit :

On ne peut devenir musicien sans vendre son âme à l'enfer, et un jour ou l'autre, Satan arrache la musette des mains du sonneur et la lui brise sur le dos, ce qui l'égaré, le rend fou et le pousse à se détruire. (V. 32)

Le récit dira en un mode didactique quelle fatalité pèse sur les gens du pays qui se risqueraient encore à *s'énamourer de la musique* :

C'est une trop rude maîtresse pour des gens comme nous autres. Nous n'avons point la tête assez forte pour ne point prendre le vertige sur les hauteurs où elle nous mène ! (V. 32)

Et le récit redira en un mode poétique et comme pris dans les rets de l'imaginaire langagier et culturel de la fiction que cette cornemuse que Tiennet avoue n'avoir « jamais vue » (bourdon long de cinq pieds, bois de cerisier noir qui crève les yeux, sac à vent à belle peau), merveilleux instrument dans lequel il suffit de « bouffer bien petitement pour enfler le tout pour envoyer un son pareil à un tonnerre » (V. 5), a quelque *semblance* avec le diable et ses suppôts :

On parlait de je ne sais combien de personnes noyées dans le fossé du temps de la guerre des Anglais, et même on jurait d'y avoir entendu siffler la cocadrille dans les temps d'épidémie. Vous savez que la cocadrille est une manière de lézard qui paraît tantôt réduit pas plus gros que le petit doigt, tantôt gonflé, par le corps, à la taille d'un bœuf et long de cinq à six aunes. Cette bête, que je n'ai jamais vue, et dont je ne vous garantis point l'existence, est réputée vomir un venin qui empoisonne l'air et amène la peste. (V. 30)

À charge pour le lecteur de décider si oui ou non le destin du héros est lié à l'accomplissement de la prédiction paysanne :

Au matin, je sortis, encore un peu tremblant de fièvre, et j'appris, dans le bourg, qu'on avait ramassé une musette brisée au bord d'un fossé. Je courus pour la voir et la reconnus bien vite. Je me rendis à l'endroit où elle avait été trouvée, et, cassant la glace du fossé, j'y découvris son malheureux corps tout gelé. (V. 32)

... un paquet emmaillotté d'une toile noire

L'*émerveillance* serait donc qu'un petit bourg comme Nohant, ses façons de vivre et de rêver le monde, secrète un musicien merveilleux... Mais ce maître sonneur semble trop extraordinaire pour être longtemps compatible avec l'univers des campagnes d'autrefois et la philosophie spontanée des villageois.

En effet, si l'on en croit les anthropologues comme A.-M. Cirese (1962) et G. Foster (1965), une caractéristique majeure des cultures paysannes traditionnelles est la réalité économique et le schème cognitif dits des *biens limités*. Cette limitation des biens renvoie à la précarité économique endémique de ces sociétés relativement closes sinon autarciques et à un système symbolique binaire qui n' imagine pas que l'on *puisse habiller Pierre sans déshabiller Paul*¹⁸ ou qu'on puisse être heureux au jeu et heureux en amour (« une chance de cocu »), etc. Comme le laisse entendre le fils Carnat parlant de Joseph dans la vingt-neuvième veillée :

Il lui faut bien un peu de talent pour se consoler de ses autres disgrâces, car c'est de lui qu'on [le fils Carnat] peut dire : *Beau joueur, bien joué*. [...] Il n'y a peut-être pas plus de ta faute à être malheureux en amour, qu'il n'y en a eu de la mienne à être malheureux, ce soir, en musique.

Ainsi l'univers des choses désirables comme des biens utiles n'est pas multiplicable, mais visiblement fini et restreint ; comme la terre, il peut être divisé, mais la quantité disponible, à l'intérieur d'une communauté rurale, reste la même.

Un monde clos qui vise à se reproduire (plus qu'à produire)

C'est ainsi que le conçoit par exemple la corporation des ménétriers dans un jeu à coup nul :

Depuis un tour de temps, le garçon à Carnat s'essaye aussi à cornemuser, à seules fins de garder au pays la place de son père [...]. Carnat est vieux et on aurait pu avoir sa succession ; mais son fils, qui la veut, la gardera, parce qu'il est riche et bien appuyé dans le pays. (V. 4)

C'est le type de philosophie *spontanée* (ou d'ethno-type) que Huriel attribue aux Berrichons dans leur ensemble :

Le Berrichon, je le sais, est une pierre qui roule d'un sillon sur l'autre, revenant toujours sur celui de droite quand la charrue l'a poussé pour une saison sur celui de gauche. [...] Il hérite son argent, et ne le dépense point ; mais il ne sait pas l'augmenter, et n'a ni invention ni courage. (V. 6)¹⁹

18. Cette théorie spontanée des *biens limités* induit selon Rosoni (1989 : 114) « une sensibilité, une façon de penser et d'agir très conditionnée par la possession matérielle. »

19. « Boire et danser sont les divertissements des habitants de ce département [...]. Leur danse est lourde et sans action [...]. Leur apathie est extrême, et la force de l'habitude est presque invincible », Dalphonse, An XII : 109.

Au retour de son voyage dans le Bourbonnais, Tiennet arrive à Nohant :

Je dévalai par le bourg pour voir si chaque chose était en sa place, et n'y trouvai aucun changement, sinon qu'un des arbres couchés sur le communal, devant la porte du sabotier avait été débité en sabots, et que le père Godard avait ébranché son peuplier et mis de la tuile neuve sur son courtil. (V. 19)

On est très proche ici de ce que les ethnologues et les historiens décriront comme un idéal de village *immobile* où l'ordre coutumier domine, où le retour cyclique du même est attendu, où les travaux et les jours sont comme inscrits dans une forme d'équilibre besogneux et tranquille. C'est aussi ce que Tiennet, le conteur des soirées de *breyage*, rappelle très justement dès la troisième veillée :

Vous savez que, dans le pays d'ici, nous ne courons guère au loin, surtout ceux de nous qui se donnent au travail de la terre, et qui vivent autour des habitations comme des poussins alentour de la mue.

Ainsi, sortir – même un temps – de sa communauté, aller au-delà des frontières de sa société constitue en soi une menace et pour se protéger le groupe se doit de minorer et même d'ignorer les déplacements lointains qui ouvrirait ce qui doit rester fermé :

J'avais cru que mon voyage dans le Bourbonnais aurait fait plus de bruit, et je m'attendais à tant de questions que j'aurais fort à faire d'y répondre ; mais le monde de chez nous est très-indifférent, et, pour la première fois, je m'avisai qu'il était même endormi à toutes choses, car je fus obligé d'apprendre à plusieurs que j'arrivais de loin. Ils ne savaient seulement point que je me fusse absenté. (V. 18)

C'est pourquoi dans ces économies aux biens limités, on ne saurait s'enrichir sans appauvrir simultanément un tiers, en tout cas sans qu'un autre en soit privé. Dans ces conditions, il ne reste à celui qui n'a rien ou peu qu'à s'approprier « par ruse ou par force ce qu'on ne [lui] nous donne pas de bon gré », c'est-à-dire vivre aux dépens d'un autre :

Tu me donnes souvenance de ce que j'en ai ouï raconter à mon parrain Gervais, le forestier. Les mulotiers [...] se prétendent le droit de ne nourrir leurs bêtes qu'aux dépens du paysan, et [...] envoient leurs compagnons faire périr vos bœufs par maléfice, brûler vos bâtiments, ou pis encore. (V. 6)²⁰

Les biens limités – non extensibles et insuffisants – peuvent donc être dérobés d'une façon ou d'une autre ou encore redistribués pour augmenter la part de chacun – le gâteau est le même mais le nombre des parts et donc des bénéficiaires diminue :

Ceux qui ne voulaient point de son concurrent ne voulaient pas de lui [Joset] davantage, et souhaitaient voir *mandrer* le nombre des ménétriers par la retraite du vieux Carnat. Il me parut même que c'était le grand nombre qui pensait ainsi [...]. (V. 29)

20. « Toutes choses sont en la main de Dieu ; et, dans notre famille, personne n'est pressé de faire son bonheur aux dépens de celui des autres. » (V. 17) Voir aussi : « Il ne fut pas longtemps sans reconnaître que je mordais à belles dents dans ce pain-là, car si la jeunesse a besoin d'un grand courage pour se priver de plaisir au profit des autres, il ne lui en faut guère pour se ranger à ses propres intérêts, surtout quand ils sont mis en commun avec une bonne famille, bien honnête dans les partages et bien d'accord dans le travail. » (V. 1)

Une autre solution plus euphorique d'hospitalité rituelle cette fois repose sur le principe de l'échange festif et collectif. La circulation des biens certes inégaux est prise alors dans un mouvement re-distributif dont l'horizon d'attente est précisément l'équilibre et la pérennisation d'une communauté locale qui se fait son propre *potlach* :

Un chacun se mit en devoir de livrer aux amis et parents qu'il avait là tout ce que son logis contenait de victuailles pour la semaine. Qui apportait un fromage, qui un sac de noix, qui un quartier de chèvre, ou un cochon de lait, lesquels furent rôtis ou grillés à la cantine vitement dressée. C'était comme une noce où les voisins se seraient invités les uns les autres. (V. 8)

Comme le dit la sagesse populaire – « quand il y en a plus, y en a plus » – pour quiconque, y compris dans des moments d'endogamie symbolique et joyeuse. En fait, on est aux antipodes des imaginaires de la prodigalité sacrée – la multiplication des pains, le Paradis – comme de la surabondance folklorique (sur le mode « quand il y en a plus / il y en a encore ! ») – Pays de Cocagne, Fontaine de Jouvence, Royaume de Carnaval.

Joset & les biens illimités

Mais Joseph *l'ébervigé* vient perturber cet équilibre dans la cosmologie paysanne locale par ses prétentions et ses performances musicales. Ainsi sa prétention à être reconnu comme maître sonneur introduit une grave perturbation dans le *statu quo* envisagé par la corporation des ménétriers qui conçoit sa perpétuation comme *un jeu à coup nul* :

Il s'est trouvé que le fils Carnat devait être reçu en la place de son père, qui se retire du métier, par la corporation, aujourd'hui même, si bien que Joseph vient là, troubler une chose qui ne devait pas être contestée, et qui était promise et assurée d'avance. (V. 29)

Ces performances musicales poussent le *je* du musicien à se manifester bientôt en une lumineuse révélation et comme une épiphanie sonore en majesté :

Il monta sur *l'arche* [au pain], tenant avec beaucoup d'aisance sa grande cornemuse bouronnaise qui éblouit tous les yeux [...]. Joseph avait l'air fier et regardait comme en pitié ceux qui l'allaient écouter [...]. Il avait un air de hauteur qui ne plaisait point, et, dès qu'il eut rempli la salle du bruit de son instrument, il y eut quasi plus de peur que de plaisir dans la curiosité qu'il causait aux fillettes. Mais comme il ne manquait pas là de monde qui s'y connaissait [...], Joseph fut vitement goûté [...]. (V. 29)

Joseph est une personne à part, dès le début. *Il voit le vent...* Il devient ici un personnage à part, par sa socialité de plus en plus distante :

Je ne m'attendais point à trouver ici une assemblée de vrais musiciens [...]. À présent, je me moque bien de vos beugleurs de musette criarde ! [...] - Ce n'est pas toujours au plus subtil de ses doigts et au plus adroit de ses inventions que ceux qui s'y connaissent donnent la meilleure part. C'est quelquefois à celui qui est le mieux connu et le mieux estimé au pays, et qui, par là, promet un bon camarade aux autres ménétriers. (V. 29)

Et par le prestige d'une musique qui ouvre à des expériences émotionnelles intenses, à des échappées esthétiques inédites, à des satisfactions qui comblent d'aise :

Joseph fut vitement goûté, tant pour la manière de faire sonner son instrument [...], qu'en jouant des airs nouveaux d'une beauté sans pareille [...]. (V. 29)

Cette plus-value symbolique – se réjouir sans limite et jouir sans entrave – est celle qu'offrent les imaginaires musicaux. Chacun et chacune peut goûter à ces biens gratuits dont les bénéfiques symboliques sont potentiellement illimités. Cette musique est en quelque façon inouïe. C'est un régime d'exception dans le système fermé des biens limités. Or, tout le désir de Joset est de s'échapper de la contrainte quotidienne de ces biens limités et de leur gestion prudente. Cette tension entre biens limités et tentation des biens illimités est un des schèmes culturels constants du récit, un conflit de cosmologies :

Vous pensez que le monde finit à ces collines bleues qui cerclent votre ciel [...]. Moi, je [Hurriel] te dis, Tiennet, que c'est là que le monde commence, et que tu marcherais de ton meilleur pas, bien des jours et des nuits, avant de sortir de ces grands bois auprès desquels les vôtres sont des carrés de pois rames. Et quand tu en aurais gagné le bout, tu trouverais des montagnes, et encore des bois tels que tu n'en as jamais vus [...]. (V. 6)

La plupart se refusent toutefois à cette *idée* trop exogène ou ce scénario trop centrifuge, trop *artiste* en un mot, qui s'imaginerait pouvoir cumuler habilement profits économiques et profits symboliques :

J'aurais été quelque chose, *si je m'étais donné tout entier et sans partage à la musique*. Je l'aurais pu si je m'étais fait ménétrier, comme c'était l'idée de ma jeunesse. Ce n'est pas qu'on gagne du talent à brailler trois jours et trois nuits durant à une noce [...]. Mais il y a manière pour un artiste de vivre de son corps sans se tuer l'âme dans ce métier-là [...]. (V. 25)

Mais Joset n'entendra pas la leçon de son maître. Son désir d'utopie est illimité :

Je [Bastien] pensais avoir adouci son orgueil, mais, pour tout ce qui tenait de la musique, il devenait chaque jour plus hautain et plus farouche [...]. Je voulais le consoler des peines d'amour en lui montrant son bonheur dans son talent. Il a goûté au moins les douceurs de la louange ; *mais à mesure qu'il s'en nourrissait, la soif lui en venait plus acre*. (V. 32, c'est nous qui soulignons)

La mantique folklorique et l'idéologie romantique

Ma grand'mère [Tiennet], qui est morte, et tu sais qu'elle se piquait de connaissances sur l'avenir, disait qu'il avait le malheur écrit sur la figure, et qu'il était condamné à vivre dans les peines, ou à mourir dans la fleur de ses ans, à cause d'une ligne qu'il avait dans le front ; et, depuis ce temps-là, je te confesse que quand Joset se chagrine, je crois voir cette ligne de disgrâce, encore que je ne sache point où ma grand'mère la voyait. Alors, j'ai comme peur de lui, ou plutôt de son destin [...]. (V. 2)

Ces signes sont des intersignes dans le langage des folkloristes – signes de malheur(s) souvent – et ces mauvais signes sont des lignes imprimées sur le corps (visibles, lisibles) comme les lignes de l'écriture qui les signifient ici. C'est dire que cette mantique est inscrite dans le corps même du texte tant prédiction et pré/scription sont liées dans l'économie narrative du texte. Sur un fond de culture folklorique rurale et de code de l'honneur plutôt

partagés, le récit est traversé de croyances et de hantises plus ou moins partagées, en particulier la crainte en la magie performative de la parole de malheur :

Il paraît que les mauvaises paroles tentent le mauvais sort, et qu'elles portent malheur à ceux qui les disent. (V. 16)

Le présage qui dès la seconde veillée trace le destin funeste du héros se clôt comme en une boucle augurale sur sa fatale confirmation, à plusieurs voix. La voix des personnages comme la voix du narrateur. Ainsi, Joset lui-même à de sombres prémonitions :

Peut-être n'aurai-je pas longtemps besoin de lui [Bastien], et j'ai dans l'idée que vous le reverrez plus tôt qu'il ne le croit lui-même. (V. 32)

Tiennet confirmera de son côté le lien entre ses pressentiments et la malédiction qui a toujours pesé sur son ami d'enfance :

Joseph ne se retourna point. Il marchait en silence et la tête baissée, comme brisé ou recueilli. [...] je lui avais trouvé sur la figure, au moment du départ, ce je ne sais quoi que j'y avais remarqué souvent dans sa première jeunesse, et qui est, chez nous, réputé la physionomie d'un homme frappé d'un mauvais destin. (V. 32)

Bastien enfin, résumera sobrement le tragique sort auquel était voué son meilleur cornemuseux : « Voilà tout ce que je vous rapporte de ce malheureux enfant, dit-il. Il n'a pu échapper à son étoile. » (V. 32)

L'écriture elle-même a partie liée avec les augures du malheur, ici en jouant de l'écho entre la description d'un Joseph « blanc comme un linge et sec comme un bois mort » (V. 12) et une Brulette traitée de « ramasseuse de bois mort » (V. 17) ; là, à l'extrême fin du roman, quand le lecteur découvre avec le Grand-Bûcheux – et à quelques lignes de distance, l'hiver morte saison et, la mort dans l'âme, le corps roide du musicien :

La neige couvrait les cadavres de ces beaux arbres dépouillés par nous et jetés tous, la tête en avant, dans la rivière, qui les retenait, encore plus froids et plus morts, dans la glace. (V. 32)

J'appris, dans le bourg, qu'on avait ramassé une musette brisée au bord d'un fossé. Je courus pour la voir et la reconnus bien vite. Je me rendis à l'endroit où elle avait été trouvée, et, cassant la glace du fossé, j'y découvris son malheureux corps tout gelé. (V. 32)

C'est ainsi que se configure la poétique culturelle du texte qui assume de donner crédit narratif à des systèmes de créance indigènes et que la fiction littéraire valide la prédiction folklorique.

Ces présages de mort – affiliés à la voix d'une morte qui l'autorise et le nécessite comme une Parque rustique (la grand-mère elle aussi voit l'invisible et donc la mort) – sont en effet cohérents avec la notion de sagesse ancestrale et avec le concept des biens limités. Dès lors, il est idéo/logique que le récit expulse Joset *in fine* et imagine une forme de retour assez conforme à l'ordre communautaire :

J'ai calculé, en route, qu'il était aisé de contenter tout le monde. Quand on veut que la pêche mûrisse, il ne faut point arracher le noyau [...]. Je serai content de faire pousser le

blé [...] et de composer mes petites chansons à l'ancienne mode, le soir, sur ma porte, au milieu des miens, sans aller boire le vin des autres et sans faire de jaloux. (V. 32)

Cette ancienne mode et cet ancien monde se reconstruisent donc sur l'exclusion tragique de celui qui est de trop. Car selon la logique implacable de l'univers des biens limités, le bonheur des uns fait le malheur des autres ou de l'autre : *mors tua, vita nostra*.

Cette malédiction qui pèse sur ce *Joseph-de-trop* fait écho à un vaste corpus de contes populaires traditionnels et particulièrement aux histoires de *Jean-de-trop* qui pactise avec le Diable et/ou avec la Mort pour obtenir des pouvoirs et des dons exceptionnels. C'est le motif folklorique extrêmement répandu de *La Mort parrain* où le héros s'imagine se jouer du Diable ou de la Mort (Delarue-Tenèze, 1976 : 367-372). Or, dans le monde des biens limités on ne saurait gagner ni à tous les coups ni sur tous les tableaux. Une vie sauvée, une vie perdue, telle est la loi de ce type de conte et de notre roman :

J'ai en vain recherché les auteurs de sa mort. C'est un endroit sauvage où les gens de justice craignent le paysan, et où le paysan ne craint que le diable [...]. Ils croient fermement en ce pays, ce que l'on croit un peu dans celui-ci, à savoir : qu'on ne peut devenir musicien sans vendre son âme à l'enfer, et qu'un jour ou l'autre, Satan arrache la musette des mains du sonneur et la lui brise sur le dos, ce qui l'égaré, le rend fou et le pousse à se détruire. (V. 32)

Joset, même s'il dit ne pas y croire, connaissait d'ailleurs fort bien la sentence : « Il faut tuer le diable, ou que le diable vous tue. » (V. 31) Mais si Joset est bien voué à la mort et même à une mauvaise mort, il est déjà entré dans la légende des artistes maudits et l'auteur (George/Georgeon) de sa mort lui offre ainsi une éternité littéraire : « On parlera de lui dans deux cents ans d'ici. » (V. 29) En effet, on l'espère...

BIBLIOGRAPHIE

AARNE, Antti and THOMPSON, Stith, « La Mort parrain » [T 332], *The Types of the Folktale*, Helsinki, ASF, 1987, p. 123-124.

BAKHTINE, Mikhaïl, « Le “bas” matériel et corporel chez Rabelais », *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 366-432 ; *La Poétique de Dostoïevski*, 1970 ; « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, 1978, p. 175-182 ; « Les genres du roman », *Esthétique de la création verbale*, 1984.

BELMONT, Nicole, « Les croyances populaires comme récit mythologique », *L'Homme*, 1970, n° 2, p. 94-108.

BELMONT, Nicole, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, 1975, n° 9, p. 29-38.

BENICHOU, Paul, « George Sand » et « Le décret de 1852 et l'enquête Fortoul », *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970, p. 152-160 et p. 170-173.

BENNETT, John W., « Further Remarks on Foster's Image of Limited Good », *American Anthropologist*, 1966, 68, p. 206-210.

BERNARD, Daniel, « Le regard ethnographique de Sand », G. Sand, *Terroir et histoire*, PUR, 2007.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, « Bals et danses champêtres dans le roman sandien », *Les Amis de George Sand*, 1999/21, p. 1-18.

BORDAS, Éric, « Les histoires du terroir. À propos des “Légendes rustiques” de G. Sand », *RHLF*, 2006/1, p. 67-81.

BOURDIEU, Pierre, « Le goût pur et le “goût barbare” » et « L'esthétique populaire », *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 31-36 et p. 459.

BOUREAU, Alain, « Plis, replis et surplis du conte. “L'Argent, l'Amour et la Mort en pays d'Oc” (Emmanuel Le Roy Ladurie) », *Communications*, 39, 1984, « Les avatars d'un conte », p. 247-255.

BRUEGHEL, Pieter, *Pèlerinage des épileptiques à Molenbeek-Saint-Jean*, 1564.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, « Dans les caves de Saint-Chartier. Ou la mythification scénarisée de l'altérité sociale et culturelle. Analyse d'anthropologie musicale historique du roman *Les maîtres sonneurs* », *À la croisée des chemins. Musiques savantes-Musiques populaires. Hommage à George Sand*, Joseph Le Floch (dir.), 1997, Parthenay, FAMDT, p. 100-122.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1974.

CHEYRONNAUD, Jacques, « Introduction », *Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France (1852-1857)*, Paris, CTHS, 1997, p. 9-32.

CIRESE, Alberto M., « Du jeu d'Ozieri au numerus clausus des Bienheureux de Dante – Essai d'une typologie idéologique », *L'Homme*, 1995 [1963], n° 136, p. 95-112.

COURTES, Joseph, « Le double emploi du motif de la lettre », *Le Conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986, p. 49-52.

DALPHONSE, *Mémoires statistique du département de l'Indre*, Paris, Imprimerie de la République, An XII.

DAUPHINE, James, « Écriture et musique dans *Les Maîtres sonneurs* de G. Sand », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 9, n°3-4/1981, p. 185-191.

DELARUE, Paul et Marie-Louise TENEZE, « Conte-type 332 La Mort Parrain », *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002 [1976], tome I, p. 367-372.

Dictionnaire George Sand, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths et Pascale Auraix-Jonchière, Paris, Champion, 2015, 2 vols.

DIDIER, Béatrice, « George Sand et les structures du conte populaire », *George Sand*, Simone Vierne (dir.), Colloque de Cerisy, Paris, SEDES, 1983, p. 101-114.

DURANTI, Alessandro, « L'oralité avec impertinence. Ambivalence par rapport à l'écrit chez les orateurs samoans et les musiciens de jazz américains », *L'Homme*, 2009/1, n° 189, p. 23-47.

FABRE, Daniel, « Une culture paysanne », *Histoire de la France*, André Burguière et Jacques Revel (dir.), Paris, Le Seuil, 1993, p. 121-216.

FERNANDO, Nathalie Fernando et RAPPOPORT, Dana, « Avant-propos : le goût musical dans la tradition orale », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 28 | 2015.

FEUILLEBOIS, Victoire, « Du conteur au narrateur. L'imaginaire de la veillée chez Nikolai Gogol et George Sand », *Cahiers de littérature orale*, 75-76 | 2014 [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/clo/1894>.

FOSTER, Georges M., « What is Folk Culture? », *American Anthropologist*, 1953, 55, p. 159-173.

FOSTER, Georges M., « Peasant Society and the Image of Limited Good », *American Anthropologist New Series*, 1965, 67 (2), p. 293-315.

FOSTER, Georges M., « A Second Look at Limited Good », *Anthropological Quarterly*, vol. 45, n° 2, 1972, p. 57-64.

FOSTER, Georges M., « Limited Good or Limited Goods: Observation on Acheson », *American Anthropologist*, vol. 76, n° 1, 1974, p. 53-57.

FURET, François et OZOUF Jacques, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Minuit, 1977, I.

GOODY, Jack, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007, p. 75-76 et *Mythe, rite et oralité*, Nancy, PUN, 2014, p. 67-72.

HUGO, Abel, « Département de l'Indre », *France pittoresque...*, II, Paris, Delloye, 1835.

GLUCKMAN, Max, « The Utility of the Equilibrium Model in the Study of Social Change », *American Anthropologist*, 1968, 70, p. 219-237.

GRIMM, *La Mort parrain* [1812].

JAKOBSON, Roman, « Le folklore, forme spécifique de création » [1929, écrit en coll. avec Petr BOGATYRĚV], *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 59-72.

JAUBERT, M. le Comte, *Glossaire du Centre de la France*, Paris, Chaix, 1856.

JOLAS, Tina et ZONABEND Françoise, « Gens du finage et gens des bois », *Une campagne voisine*, Paris, MSH, 1990 [1973], p. 37-63.

KAPLAN, David et SALER, Benson, « Foster's Image of Limited Good: An Example of Anthropological Explanation », *American Anthropologist*, 1966, 68, p. 202-206.

KEARNEY, Michael, « An Exception to the Image of Limited Good », *American Anthropologist*, 1969, 71, p. 888-890.

KENNEDY, John G., « Peasant Society and the Image of Limited Good: A Critique », *American Anthropologist*, 1966, 68, p. 1212-1225.

LAISNEL de LA SALLE, Alfred, *Croyances et légendes du Centre de la France. Souvenirs du vieux temps. Coutumes et traditions populaires*, 2 tomes, Paris, Chaix, 1875 (Préface de G. Sand).

LEROY LADURIE, Emmanuel, *L'Argent, l'amour, la mort en pays d'oc, précédé du roman de l'abbé Fabre Jean-l'ont-pris (1756)*, Paris, Seuil, 1980.

LEVI-STRAUSS, Claude, « L'efficacité symbolique » [1949], et « Le critère de l'authenticité » [1954], *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974 [1958], p. 213-234 et p. 425-428.

LEVI-STRAUSS, Claude, « Ouverture », *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

MAUSS, Marcel, *Essai sur le don*, éd. Florence Weber, Paris, PUF, 2007 [1924-1925].

MENDRARS, Henri, « Qu'est-ce qu'un paysan ? » et « Homogénéité culturelle », *Les sociétés paysannes*, Paris, Gallimard, 1995, p. 13-17 et p. 106-110.

MOLINO, Jean, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », *Musiques*, 5, J.-J. Nattiez (dir.), Actes Sud / Cité de la Musique, 2007, p. 477-527.

MOLINO, Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Actes Sud / INA, 2009.

MOUGIN, Sylvie, « Sans papier et sans encre. La lettre représentée dans la chanson de tradition orale », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 62 | 2007, URL : <http://journals.openedition.org/clo/1228>.

PIKER, Steven, « The Image of Limited Good: Comments on an Exercise in Description and Interpretation », *American Anthropologist*, 1966, 68, p. 1202-1211.

PLATON, *Phèdre*, 274b-275b, éd. Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 177-178.

REDFIELD, Robert, *Peasant, Society and Culture. An Anthropological Approach to Civilization*, Chicago, UCP, 1956.

ROBERT, Vincent, *La petite fille de la sorcière. Enquête sur la culture magique dans les campagnes au temps de George Sand*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

ROSONI, Isabella, « Paysans le jour, brigands la nuit. Société de pénurie et criminalité dans l'Italie du XIX^e siècle », *Déviance et société*, n° 2, 1989, p. 113-124.

SCHRYER, Frans J., « A Reinterpretation of Treasure Tales and the Image of Limited Good », *Current Anthropology*, vol. 17, n° 4, 1976, p. 708-713.

TIERSOT, Julien, « George Sand : les chansons populaires du Berri », *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Plon, 1931, p. 139-254.

VERDIER, Yvonne, « De la coutume », *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 78-132.

WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1964 [1904-1905].

WEBER, Max, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, éd. J. Molino et E. Pedler, Paris, Métailié, 1998.