Proust ou l'oralité « interpolée » dans l'écrit

Davide Vago

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/1870>

DOI : 10.4000/clo.1870

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2014

ISBN : 978-2-85831-222-1

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Davide Vago, « Proust ou l'oralité « interpolée » dans l'écrit », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 75-76 | 2014, mis en ligne le 29 avril 2015, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/1870> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.1870>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2021.

Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Proust ou l'oralité « interpolée » dans l'écrit

Davide Vago

- 1 Parler de l'« oralité » à propos des milliers de pages écrites qui composent la cathédrale proustienne, *À la recherche du temps perdu*, pourrait paraître paradoxal. Proust enterré sous ses célèbres *Cahiers*¹, lui qui fait détacher, couper et encoller ses innombrables et parfois démesurées « paperoles » pour bâtir son œuvre, est apparemment irréductible à toute question concernant l'oral.
- 2 Toutefois, dans les plis de l'écriture – aussi bien que de la réécriture – infinie de *la Recherche*, l'oralité n'est pas seulement un thème d'une importance capitale pour la représentation du « temps perdu » du protagoniste. Conversations mondaines, potins, méchancetés, commérages sont souvent perçus et représentés par le héros-narrateur avec la finesse d'un linguiste : une tonalité de la voix, un débit plus accéléré, un geste qui dément le contenu de la phrase prononcée... La voix humaine se lie en effet à une réflexion plus large sur le corporel et sur la représentation langagière du sensible dans l'œuvre de Proust, comme Michael Finn (1999) et, plus récemment, Liza Gabaston (2011) l'ont bien démontré dans leurs ouvrages consacrés au langage du corps de *la Recherche*.
- 3 À cela s'ajoute toutefois toute une réflexion fragmentée, ou mieux, « interpolée » dans ces pages touffues de mots, où la voix humaine, son accent, ses marques prosodiques pointent parmi les lettres écrites comme un objet herméneutique. Elle devient ainsi le sujet de la réflexion esthétique du narrateur en quête de signes pour sa future vocation artistique. Cette *vocalité*² naît par exemple de l'accentuation³ souvent inattendue de différents personnages du roman, de la mère à l'écrivain Bergotte en passant par La Berma, la grande comédienne.
- 4 Nous analyserons l'une de ces nombreuses pistes à partir des pages où Proust s'attarde à décrire le ton de la voix maternelle qui lit à son enfant *François le Champi* de George Sand, afin de le calmer des angoisses du « drame du coucher ». Ce roman champêtre, que le protagoniste qualifiera de « pas [...] bien extraordinaire » par la suite (Proust, 1989, IV, 462), jouerait-il la même fonction *vocationnelle* si la mère n'ajoutait pas à ces lignes écrites toutes les inflexions de son âme, les cadences de sa personnalité, le

grain de sa voix ? Probablement non : la vocation littéraire, chez Proust, passe en effet à travers le montage hétéroclite de plusieurs vocalités.

La vocalité de la mère : de la lecture à la matrice

- 5 Les tessitures de la voix de la mère lectrice composent l'un des plus puissants souvenirs sensoriels de l'enfance du narrateur à Combray. Or, cette lecture est tout à fait originale : comme nous l'avons montré dans un court article consacré à l'analyse phonostylistique de ces pages (Vago, 2013, 69-75), la mère qui lit à haute voix le roman de George Sand est une lectrice « infidèle » et « admirable » à la fois. Le contenu de *François le Champi*, en effet, n'est pas apparemment le centre de l'intérêt du protagoniste, même si l'histoire de cet amour filial qui se transforme finalement en amour conjugal légitimé aurait sans aucun doute plus d'une raison pour attirer l'attention du petit héros de « Combray » à l'humeur maussade. Le livre de la romancière berrichonne raconte effectivement l'histoire de l'amour incestueux entre un jeune homme (François « le Champi », l'enfant trouvé dans le patois local) et sa mère adoptive, la meunière Madeleine qui, après la mort de son mari, la maladie et la ruine, pourra enfin épouser François, devenu entretemps un jeune homme généreux. Si le fantasme œdipien raconté dans le roman est bien une transposition explicite du désir inavoué du narrateur pour sa propre mère, il n'est pas attiré par l'histoire narrée,⁴ mais plutôt par les rythmes de la voix maternelle qui lit, d'autant plus que sa mère censure tout passage concernant « les scènes d'amour » (Proust, 1987, I, 41). Cette lecture se veut alors non pas tant l'initiation à la « page écrite » ou à la fiction romanesque – comme le narrateur un peu trop naïvement le suggère au lecteur – qu'un apprentissage relatif à l'impact de l'accentuation – la marque personnelle et originale – dans la construction d'un monde fictif : « la voix de la mère dans *la Recherche* n'est pas seulement le véhicule d'un savoir littéraire et d'une initiation romanesque, mais aussi le modèle archétype de la musicalité vocale » (Agostini-Ouafi, 2013, 66). La découverte de l'importance capitale de l'accentuation est faite en insistant sur les marques prosodiques qui caractérisent la voix qui lit :

[...] Si ma mère était une lectrice infidèle c'était aussi, pour les ouvrages où elle trouvait l'accent d'un sentiment vrai, une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du son. (Proust, 1987, I, 41-42).

- 6 Dans le passage cité, Proust brouille toutefois les cartes : il s'attarde longuement sur l'intonation de la mère, mais il utilise des termes qui renvoient à la prosodie en jouant dès le début sur leur ambiguïté sémantique. L'« accent » semble se référer à l'un des traits suprasegmentaux de l'oral (l'intensité du son d'après les phonéticiens, voir Léon, 1992, 29-31)⁵, mais il se lie dans ce passage à l'expression du sentiment, à la manifestation d'un aspect psychologique et émotif qui se greffe sur la chaîne phonétique émise par le souffle maternel. Il s'agirait donc d'un phénomène d'« accentuation » personnelle.
- 7 Cette ambiguïté, fondée sur la polysémie du lexique utilisé⁶, met en valeur les tessitures vocales maternelles, leurs significations ultérieures par rapport à la simple opération de décodage (la *traduction* d'une phrase écrite en phrase lue). Le débit maternel ajoute un surplus qui se situe au cœur de la réflexion de ces pages : à la valeur dénotative de ces signes écrits, noir sur blanc, sur la page de *François le Champi* se superpose la

puissance de l'interprétation vocale, avec toutes les charges issues non seulement du vécu personnel, mais aussi du côté obscur et ancestral du langage⁷. Voici le passage-clé que l'on peut lire dans « Combray » :

De même, quand elle lisait la prose de George Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale [...] [elle était] attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient être écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue. (Proust, 1987, I, 42).

- 8 La vocalité de la mère renvoie à « l'accent cordial qui [...] préexiste » aux mots écrits ; celui-ci, comme l'a démontré le phonéticien Fónagy (Fónagy, 1983), s'origine dans le côté préverbal et inconscient du langage : c'est alors cette maille musicale latente qui agit dans la lecture maternelle, en transformant presque ce passage en véritable texte matriciel de toute l'œuvre de Marcel Proust.

La matrice et le souffle

- 9 Le symbole de la matrice pourrait effectivement être convoqué à ce point avec toute la palette des significations auxquelles il renvoie. Premièrement la matrice renvoie à la mère qui lit (*mater genitrix*), ou bien à ce tissu de voix et de bruits ouatés que l'enfant a entendus dès ses premiers mois de vie dans l'utérus maternel⁸. L'« accent » indiqué par Proust est bien quelque chose qui manifeste la présence concrète d'une mère, autrefois unie à son enfant, qui maintenant le relie par ce contact physique. Dans un chapitre intitulé « La parole, don fait par la mère », Luisa Muraro parle à bon droit du fait que « la matrice de la vie n'est pas séparée de l'origine du langage »⁹ ; en effet, lorsque le bébé décide de sortir du ventre de sa mère, il cherche à obtenir ce qu'il ne pouvait pas avoir : l'air et le souffle, qui sont nécessaires à la phonation. « La vie intra-utérine [...] est une vie passée à écouter des voix, premièrement celles de la mère, qui appelle probablement le bébé à l'imiter, et qui l'invite donc à naître » (Muraro, 2006, 43). Or, le protagoniste qui écoute les tonalités vocales de la mère est encore un enfant : cette fascination pour l'accentuation maternelle – accentuation qui n'existe pas dans la page écrite par George Sand – serait alors un souvenir inconscient de la vie intra-utérine du protagoniste, lorsqu'il se trouvait « uni » à sa mère et en partageait ses (bio-)rythmes, ses cadences, son « tempo ». La vocalité maternelle, l'univers du rythme corporel qui précède la dure « loi du signe » linguistique (Cavarero, 2003, 148), et que toute mère partage avec son propre bébé *in fieri*, est essentiellement « relation », comme Cavarero le montre en s'appuyant sur les théories de Julia Kristeva et d'Hélène Cixous (Cavarero, 2003, 160).
- 10 Dans un article récent, Isabelle Serça a analysé, du point de vue de la génétique textuelle, les corrections apportées par Proust à ce passage sur la lecture dans les placards dits « Bodmer »¹⁰. Dans la version non définitive de ces pages, Proust n'avait

pas prévu le personnage de la mère qui lit : l'« accent » était à retrouver par chaque lecteur dans lui-même, et tout le passage était écrit au présent de l'indicatif (présent gnominique). Serça le définit justement comme un « traité sur la lecture » (2013, 47) que l'on pourrait lire dans n'importe quel livre de critique littéraire. En corrigeant dans ces placards ce qui lui semblait trop général et abstrait, Proust « personnalise » alors l'extrait en question, met les verbes à l'imparfait afin de créer un morceau plus homogène avec les pages qui le précèdent, mais introduit surtout un nouveau sujet qui agit : la mère est le principe de cet « accent » si capital.

Proust fait disparaître ce ton quelque peu sentencieux en substituant à ce sujet « immanent » – l'« accent cordial » qui « préexiste » aux mots –, un *actant* incarné en la personne de la mère, dont la voix devient le principe actif de cette lecture intelligente et sensible. (Serça, 2013, 48).

- 11 La correction apportée par Proust non seulement « actualise » un extrait un peu trop didactique ou affecté, mais surtout restitue à la mère une vocalité qui lui est propre. De même, l'incarnation de cet « accent » dans une corporéité riche de significations ne sera pas dépourvue de conséquences pour l'idée de style du futur écrivain de *la Recherche*.
- 12 Enfin, ce passage de *la Recherche* est bien « matriciel » dans le sens du noyau originaire et nourricier de l'architecture littéraire que Proust veut bâtir : véritable éveil à la vocation (*vocare*)¹¹ littéraire du protagoniste, le passage analysé se trouve juste avant les pages célèbres concernant la résurrection du passé par le biais d'une petite (M)madeleine¹² trempée dans une tasse du thé. Les tessitures vocales de la mère lectrice sont par conséquent le déclencheur de l'entreprise du narrateur laquelle ne commence véritablement, en effet, qu'après la résurrection du passé à travers la mémoire involontaire. Proust retiendra deux aspects de cette vocalité maternelle surabondante de significations. D'une part, si l'on se met du côté du destinataire de cette lecture (le petit enfant), la ligne vocale qui se greffe sur les phrases écrites par George Sand construit quelque chose de profondément différent par rapport au roman *François le Champi*. Le protagoniste entend un récit qui est issu d'un montage de contenus hétérogènes par rapport au texte original : par les coupures subordonnées à la censure maternelle, et par l'inattention fréquente de son esprit rêveur, ce que le protagoniste entend par le biais de la vocalité « matricielle » est un assemblage inédit, où la corporéité et le souffle, les variations du rythme, les accélérations et les fluctuations du débit maternel l'emportent largement sur le contenu. Le ton qui jaillit entre les mots écrits sur la page, l'originalité dans la construction qui en résulte constitueront autant de jalons au moyen desquels le narrateur prépare son terrain pour l'œuvre à écrire. À *la recherche du temps perdu* est de fait un roman fondé sur la combinaison d'éléments disparates (les cahiers de brouillon où les renvois se multiplient, les « paperoles » détachées et encollées ailleurs, les matériaux déjà publiés qui sont intégrés dans le texte, etc.). Néanmoins, l'unité du roman est assurée par l'accentuation propre à l'écrivain qui, en se mouvant sur la vocalité de la mère décrite dans ces pages liminaires, crée une forme homogène à partir de l'hétérogène.
- 13 D'autre part, le rythme issu du corps maternel semble se proposer comme l'archétype du style que l'écrivain cherche à atteindre. Nécessitant une ample respiration, courant néanmoins le risque de retomber toujours à bout de souffle, la longue période proustienne sera caractérisée par une euphorie pneumatique qui n'est pas sans rapport avec les sonorités entendues par l'enfant dès qu'il se trouvait dans le ventre de sa mère.

Alain Buisine a parlé à ce propos de la « ventilation » si spécifique de la syntaxe proustienne, qui s'oppose ainsi nettement à la période dite oratoire :

[...] la phrase proustienne, jamais certaine de tenir la distance tant elle accumule d'« éléments retardants » (ces innombrables parenthèses et membres de phrase entre tirets, toutes ces ramifications, disjonctions et distinctions qu'analyse Leo Spitzer), cherche son souffle, retombant souvent expirante [...] et ne retrouvant que comme par miracle son second souffle pour se conclure : on croirait entendre un soupir de soulagement quand elle arrive à la fin. (Buisine, 1986, 45).

- 14 Si le ton de Proust imite aussi le débit de la mère qui lit, c'est que le modèle formel de son écriture n'est pas rhétorique, mais plutôt « biologique » (Buisine, 1986, 47) et donc, plus largement, corporel¹³. Les phrases de Proust demandent que les poumons se dilatent jusqu'à la limite¹⁴ : les formes langagières de l'écriture proustienne sont moulées sur la vocalité matricielle, le souffle façonnant un style écrit qui vient ainsi se placer, paradoxalement, du côté de l'*oral*.

George Sand, ou comment figurer l'oralité

- 15 Si tel est le rôle joué par la vocalité maternelle, l'oralité aussi semble acquérir une certaine importance si l'on fait référence au roman de George Sand lu par la mère. Dans *François le Champi*, il s'agit cependant – précisons-le tout de suite – d'une oralité après coup, « expérimentale » (Didier, 1990, 295), autrement dit une oralité figurée par les ressources propres à l'écrivain.
- 16 Tout d'abord, le roman de George Sand que Proust a enfin choisi, après de nombreux changements et révisions¹⁵, se fonde sur une fiction bien connue : *François le Champi* serait la « transcription » écrite d'une histoire en patois, que George Sand a entendue oralement, racontée par un chanteur et une femme au cours d'une soirée passée à la ferme. Dans son *Avant-propos*, George Sand et son ami, un personnage nommé R* (probablement l'avocat François Rollinat), échangent des mots intéressants à ce propos :
- Par exemple, dit-il, nous avons assisté hier à une veillée rustique à la ferme. Le chanteur a conté des histoires jusqu'à deux heures du matin. La servante du curé l'aidait ou le reprenait : c'était une paysanne un peu cultivée ; lui, un paysan inculte, mais heureusement doué et fort éloquent à sa manière. À eux deux, ils nous ont raconté une histoire vraie, assez longue, et qui avait l'air d'un roman intime. L'as-tu retenue ?
- Parfaitement, et je pourrais la redire mot à mot dans leur langage. (Sand, 1999, 32).
- 17 Or, même si ce conte oral « était un chef-d'œuvre de narration pour nos esprits et nos oreilles du terroir », George Sand est censée le traduire dans un langage qui soit intelligible à tout lecteur français. Nous assistons ici au croisement de deux aspects : d'une part, la vocalité extraordinaire de ce chanteur, qui est pour la romancière une sorte d'aède populaire, allant de ferme en ferme et transmettant un savoir ancestral par son habileté, inattendue et inédite, de conteur. Ce savoir-faire du narrateur à l'oral est indépendant de sa culture et de sa formation littéraire qui est présenté comme inné, naturel et immémorial à la fois. Toutes ces caractéristiques semblent alors se relier à la puissance vocale manifestée par la mère dans sa lecture, bien que celle-ci soit, dans l'œuvre de Proust, une femme très cultivée.

- 18 D'autre part, l'oralité est évoquée dans *François le Champi* à travers la couleur locale de certains mots, l'abondance des expressions et la fécondité des tournures qui, dans l'écrit, tentent de recréer – ou mieux, de figurer par des choix stylistiques bien précis – les ressources du registre oral et populaire. George Sand idéalise la langue de son village : l'oral du Berry se nourrit d'expressions imagées, « amusantes », pittoresques qui font souvent appel au lecteur. Voici une formule traditionnelle, à la fin du premier chapitre du roman, qui renvoie, un peu ironiquement, au lecteur, tout en suggérant la présence d'un conteur :

Madeleine aurait dû se fâcher et leur tenir tête, mais elle ne sut que pleurer. Blanchet [son mari] pensa à ce que lui avait dit son compère et n'en fut que plus acréété¹⁶ ; si bien que, de ce jour-là, *expliquez comment cela se dit, si vous pouvez*, il n'aima plus sa femme et la rendit malheureuse. (Sand, 1999, 49. *Noussoulignons*).

- 19 Pour George Sand la présence d'un conteur oral est probablement plus importante que le rendu stylistique précis d'un registre pseudo-populaire. Béatrice Didier l'a très bien remarqué à propos des *Contes* de la romancière, mais ce qu'elle a relevé est valable aussi pour *François le Champi* :

L'oralité factice [...] mimée, imitée, reconstituée par l'art de l'écrivain, consiste finalement beaucoup plus dans le sentiment qu'elle donne de la présence de son auditoire et de sa propre présence en tant que narratrice, que dans l'introduction d'éléments de langage qui seraient spécifiques du style parlé. (Didier, 1990, 297).

- 20 Sand insiste en particulier sur le pouvoir imaginaire du conteur populaire. Il est vrai que les nuances d'un patois changent même d'un hameau à l'autre ; cependant, si l'on en croit Marie-Louise Vincent dans son étude sur la langue rustique de la romancière de Nohant :

le paysan de la Vallée Noire crée des mots avec une facilité remarquable. Doué d'une imagination très vive, malgré son apparente lenteur, il est fin, spirituel. Chaque individu a ses expressions qui lui sont personnelles, des comparaisons, des images, des métaphores qui surgissent dans la conversation suivant les circonstances. (Vincent, 1978, 22-23).

- 21 C'est bien la grande créativité linguistique de l'oral local qui intéresse George Sand en tant qu'écrivain : et néanmoins, elle sait très bien que représenter le patois par l'écrit demande de nombreux compromis. C'est pour cela que *François le Champi* est raconté dans une langue partiellement hybride, qui s'adresse à la fois aux Parisiens et aux paysans¹⁷. Soucieuse de recréer une oralité, Sand évite toutefois de tomber dans un style paysan, « qui eût été factice » (Didier, 1990, 296). S'agissant en somme d'une question de vraisemblance au niveau de la fiction narrative, la romancière tente un coup de poker : l'âme pure du terroir berrichon passe surtout par une thématisation dans le texte de tout ce qui relève de la voix ou de l'oral. Juste avant de commencer à redire l'histoire du Champi à son ami R*, George Sand s'écrit par exemple :

— Allons, asseyons-nous sur ce tertre jonché de serpolet. Je commence ; mais auparavant permets que, pour m'éclaircir la voix, je fasse quelques gammes.
— Qu'est-ce à dire ? je ne te savais pas chanteur.
— C'est une métaphore. Avant de commencer un travail d'art, je crois qu'il faut se remettre en mémoire un thème quelconque qui puisse vous servir de type et faire entrer votre esprit dans la disposition voulue. (Sand, 1999, 33-34).

- 22 La romancière a besoin en effet de persuader ses lecteurs que son effort à rendre le langage rustique est incontournable, afin qu'ils puissent bien comprendre l'histoire de l'enfant trouvé. L'image de la voix qu'elle doit rendre claire, avant de commencer, a plus d'une signification : Sand rassure à nouveau son lecteur sur le caractère

essentiellement oral du conte qu'elle va commencer. Elle semble ainsi se substituer à l'aède populaire, le chanvreur, dont elle vient de tisser les louanges. À l'école de la vocalité, toutefois – George Sand ne veut pas abuser son public – les exercices concernant la voix se transforment explicitement : les « gammes » qu'elle doit faire ne sont qu'une métaphore qui se réfère au modèle littéraire dont la romancière doit s'inspirer. La voix serait une image du style à suivre¹⁸. Que la « voix » puisse se référer au style, et donc à des questions qui relèvent de l'arrangement des mots écrits, est prouvé par la polysémie du mot : le glissement d'une acception à l'autre de « voix » est donc une constante chez Sand aussi bien que chez Proust.

- 23 Chez les deux romanciers, ce va-et-vient entre parole orale et style écrit ne procède jamais d'une relation linéaire ou univoque entre les deux. Du côté de George Sand, *François le Champi* est une histoire racontée oralement par un poète (le chanvreur) tant primitif que doué pour les fluctuations qu'il sait imposer à sa voix. La voix qui raconte à nouveau cette histoire populaire est toutefois celle d'une romancière. En même temps, du côté de Marcel Proust, ces aller-retour se multiplient : l'enchevêtrement voix/écriture passe par la lecture orale d'un roman écrit, mais le lecteur de « Combray » ne peut pas assister à la performance de la lecture maternelle : Proust imite, par sa voix écrite¹⁹, les effets de la vocalité maternelle qui lit le roman champêtre de Sand.

Le pouvoir métaphorique du registre populaire

- 24 Il serait intéressant d'approfondir davantage la relation entre la langue populaire (essentiellement accessible à travers l'oralité) et la langue littéraire chez Proust²⁰. Pour l'auteur de *la Recherche*, en effet, les locutions dont les romans champêtres de George Sand sont remplis, à l'instar d'un « mobilier ancien », sont des expressions réputées « tombées en désuétude et redevenues imagées, comme on n'en trouve plus qu'à la campagne » (Proust, 1987, I, 41). Voici quelques exemples. Dans le chapitre I de *François le Champi* on peut lire : « car il n'y a pas de route bien achalandée de passants de ce côté-là » (Sand, 1999, 37) ; l'expression est encore plus intéressante si l'on pense que le titre *Du côté de chez Swann* avait été critiqué justement pour sa tournure un peu trop dialectale (redondance fastidieuse « du »/« de », registre un peu relâché de la tournure « prendre, aller du côté de chez quelqu'un »)²¹. Un peu plus loin, c'est toute la sagesse populaire qui se résume dans la locution « froment de semence craint la vimère du temps ; mais folle graine ne périt point » (Sand, 1999, 46). Dans le chapitre suivant, la puissance inventive du langage oral se concrétise dans l'expression « parce qu'elle savait que le lendemain soir il rentrerait tout enflambé de colère » (Sand, 1999, 50) ; ou encore le lecteur peut goûter l'archaïsme d'une construction telle qu'« elle lui tenait à méfait de n'être pas forte » (Sand, 1999, 51)²², et l'on pourrait continuer de la sorte.
- 25 Expression « imagée » signifie, pour Proust, métaphorique : la recomposition inédite de l'univers par le style d'un artiste, l'une des clés de l'esthétique de *la Recherche*, passe aussi à travers une réflexion linguistique originale. On sait que l'histoire de la langue française est fondée sur l'extrême disproportion entre l'idéal classique d'une langue littéraire et les patois régionaux qui semblent être exclus de toute académie parisienne. Or, Proust tente de récupérer cet état primitif du langage, vu que dans l'inventivité et dans la couleur des expressions populaires il décèle plus d'un rapport avec le travail qu'il doit accomplir en tant qu'artiste. Dans ces lignes, Proust semble suivre en effet la leçon qui a été celle de Vico (*la Science nouvelle*) ou celle de Rousseau (*Essai sur l'origine*

des langues) sans oublier les travaux de Michel Bréal : dans son état primitif, toute langue est essentiellement, et par son origine, orale aussi bien que métaphorique²³.

- 26 À travers les commentaires du narrateur de *la Recherche* sur la voix (ton, diction, mauvaises prononciations, « cuirs », etc.), qui sont autant de balises qui permettent de parler de figuration de l'oral dans l'œuvre de Proust, l'écrivain réfléchit aussi sur le « génie » de la langue française, incarnée par exemple dans la langue parlée de la servante Françoise. En jouant avec les mots, Sylvie Pierron parle à ce propos du « génie de la langue Françoise » (Pierron, 2005, 163). À partir de *Sodome et Gomorrhe* en particulier, le narrateur se rend compte que la langue populaire, régionale de sa domestique n'est pas qu'« une sorte de conservatoire de langue ancienne » :

La langue de Françoise n'est pas seulement un musée régional aux passementeries colorées et pittoresques : elle est l'archéologie même de la langue française dont le narrateur tout enfant a pu parcourir les vivantes couches géologiques. (Pierron, 2005, 170).

- 27 Au début du *Côté de Guermantes* Françoise s'écrie, à propos du jeune maître de la nouvelle demeure, que « si vous êtes d'une minute en retard, il "rentre" dans des colères épouvantables » (Proust, 1988, II, 318) ; peu après, elle regarde la calèche attelée de la duchesse de Guermantes en murmurant la savoureuse expression « quelle vieille sabraque ! »²⁴ (Proust, 1988, II, 319). Dans *Sodome et Gomorrhe*, Françoise commente le repas copieux qu'elle fait prendre à sa fille de la manière suivante : « elle vient de prendre une cuillère de soupe, [...] je l'ai forcée de sucer un peu de carcasse » (Proust, 1988, III, 123) ; ou encore, elle semble inventer – d'une manière instinctive – une très belle expression imagée lorsqu'elle dit au narrateur : « Monsieur ne voit pas que l'envie de dormir lui coupe la figure » (Proust, 1988, III, 124).
- 28 D'une part, les dialectes et les patois sont cryptiques : c'est un code répandu dans une communauté ou un « clan » de gens qui se reconnaît dans un sociolecte bien déterminé (effet de gréganisme : que l'on pense aux mots de la « tribu » des Verdurin dans *Un amour de Swann*) ; de l'autre, le patois représente un état ancien de la langue parce qu'il est généralement plus conservateur, à tel point que le narrateur proustien s'écrie : « le génie linguistique à l'état vivant, l'avenir et le passé du français, voilà ce qui eût dû m'intéresser dans les fautes de Françoise » (Proust, 1988, III, 134). Bref, un dialecte oral devient aussi pour Proust une trace perceptible du thème de la réminiscence, par conséquent du Temps, et de son pouvoir de transformation continuelle²⁵.

L'alliance

- 29 Originale et originaire, la vocalité de la mère qui lit est bien une vocalité créatrice de *la Recherche* : d'où la fascination dont le héros-narrateur est pris. Il va bientôt découvrir – comme il est notoire – que sa propre vocation est celle d'un artiste. Cette voix interpolée dans l'écriture proustienne (une écriture abondante, hétérogène, souvent « boiteuse ») se signale en conclusion comme essentielle pour plusieurs raisons : l'enfant qui l'écoute semble assister au moment de l'invention d'une histoire, où le rythme personnel de la mère l'emporte sur la liberté presque infinie d'un lecteur solitaire qui peut choisir son propre rythme. De même, la voix qui lit va ancrer le texte lu dans le temps et dans l'espace²⁶ : *François le Champi* lu par la mère n'est plus (seulement) le roman écrit par George Sand. C'est quelque chose de plus : c'est une alliance, issue justement d'une hétérophonie.

- 30 L'alliance est d'abord l'entente entre une mère et son fils, scellée par le rituel de la lecture du soir ; mais c'est aussi le pacte qui prélude à un amour plus que filial, parce que l'inceste toujours refoulé entre le narrateur et sa mère devient légitime dans le roman écrit par George Sand. En outre, la cadence vocale de la mère qui lit reproduit l'union intra-utérine entre la femme enceinte et son bébé : cette alliance a donc toutes les caractéristiques d'une union ancestrale et matricielle.
- 31 Chez George Sand, l'oralité dont la romancière nourrit sa prose tente de restituer aux lecteurs les valeurs des communautés rurales de sa région ; la couleur locale d'un langage rustique agit comme un code qui fédère les personnes en groupes reconnaissables. *François le Champi* naît sous l'égide de l'oralité (le chanvreux qui raconte l'histoire de l'enfant trouvé), et toute la configuration stylistique sandienne est fondée sur l'appel constant à la voix et à ses ressources. Ce n'est pas un hasard, donc, si dans une définition de style que Proust proposait déjà en 1910, nous retrouvons alors le mot « alliance » :
- Comme la réalité artistique est un *rapport*, une *loi* réunissant des faits différents (par exemple des sensations différentes que la synthèse de l'expression fait naître) la réalité n'est posée que quand il y a eu style, c'est-à-dire quand il y a alliance de mots. (Proust, 1989, IV, 1406).
- 32 Cette alliance est issue aussi de la convergence paradoxale entre vocalité et écriture. Nous convergeons nous-même avec Jean Cocteau, l'un des premiers à avoir finement remarqué que la voix de Marcel Proust a plus d'un rapport avec son œuvre, quand il dit que les « courbes d[un] style nous émeuvent, sans que nous le sachions, parce qu'elles sont le signe d'une voix » (Cocteau, 1923, 90).

BIBLIOGRAPHIE

- AGOSTINI-OUAFI, Viviana, 2013, la Voix de la mère et le ton proustien. Poétiques de la traduction et de l'écriture créatrice, *Europe*, n° 1012-1013, p. 61-72.
- BELMONT, Nicole, 1986, *Paroles Païennes. Mythe et folklore des frères Grimm à P. Saintyves*, Paris, Imago.
- BOLOGNA, Corrado, 1992, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino.
- BUISINE, Alain, 1986, *Proust et ses lettres*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- CAVARERO, Adriana, 2003, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- CIGADA, Sergio, 1989, *Il linguaggio metafonologico. Ricerche sulle tecniche retoriche nell'opera narrativa di G. Cazotte, M. G. Lewis, E. A. Poe, G. Flaubert, O. Wilde*, Brescia, La Scuola.
- COCTEAU, Jean, 1923, la Voix de Marcel Proust, *la Nouvelle Revue Française*, 112, p. 90-92.
- DIDIER, Béatrice, 1990, la Voix de Mère-grand, *Ethnologie française*, XX, 3, p. 293-300.
- FLEISCHER, Alain, 2005, *l'Accent une langue fantôme*, Paris, Seuil.
- FINN, Michael, 1999, *Proust, the Body and the Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press.

- FÓNAGY, Ivan, 1983, *la Vive Voix. Essai de psycho-phonétique*, Paris, Payot.
- GABASTON, Liza, 2011, *le Langage du corps dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion.
- LÉON, Pierre, 1992, *Phonétisme et prononciation du français*, Paris, Nathan.
- MANGUEL, Alberto, 1998, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud.
- MARANTZ, Enid, 1982, les Romans champêtres de George Sand dans *la Recherche : intertextes, avant-textes et texte*, *Bulletin d'informations proustiennes*, 13, p. 25-36.
- MURARO, Luisa, 2006, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti [2^a ed. revue et augmentée] [2003, *l'Ordine simbolique de la mère*, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan. Trad. F. Solari et L. Cornaz].
- PIERRON, Sylvie, 2005, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Saint-Denis, PUV.
- PROUST, Marcel, 1987-1989, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I-IV.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1853, *Essai sur l'origine des langues*, *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Paris, Librairie Alexandre Houssiaux, p. 493-522.
- SAND, George, 1999, *François le Champi*, Paris, Librairie générale française.
- SERÇA, Isabelle, 2013, De l'importance de Mme Sazerat dans la délivrance des « grandes lois » : les corrections sur les placards Bodmer, *Genesis*, 36, p. 37-50.
- VAGO, Davide, 2013, (D)écrire les tissures vocales dans *Du côté de chez Swann*, *Bulletin d'informations proustiennes*, 43, p. 69-75.
- VERNA, Marisa, 2013, *le Sens du plaisir : des synesthésies proustiennes*, Berne, Peter Lang.
- VINCENT, Marie-Louise, 1978, *la Langue et le Style rustique de George Sand dans les romans champêtres*, Genève, Slatkine.
- ZUMTHOR, Paul, 2008, *Oralité, Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 12, p. 169-202.

NOTES

1. La publication des *Cahiers* est un projet immense, actuellement en cours, qui porte le titre général de *Cahiers 1 à 75 de la BnF*. Quatre *Cahiers* ont paru jusqu'ici chez Brepols Publishers (<http://www.item.ens.fr>).
2. J'utilise le mot « vocalité » dans l'acception donnée par Paul Zumthor. L'oralité se réfère au fonctionnement de la voix en tant que véhicule du langage ; la vocalité, par contre, est indépendante du langage. Elle indique en fait les valeurs et les activités propres à la voix en tant que telle. Voir l'introduction de P. Zumthor à l'essai de Bologna (1992, VII-X) et Zumthor (2008).
3. Nous nous référons à la définition donnée par A. Fleischer, qui dans son essai consacré à l'accent (2005) a essayé d'identifier et de mieux préciser les nombreuses acceptions du mot « accent ». Le mot « accentuation » est à entendre comme l'action personnelle de souligner quelque chose en parlant, de mettre quelque chose en relief : un marquage du rythme plutôt qu'un phénomène prosodique identifiable. Dans cette contribution nous distinguerons ainsi entre « accent », dans son acception plus précisément prosodique (voir note 5 ci-dessous) et

« accentuation », même si, dans les pages de *la Recherche* analysées ici, Proust utilise indifféremment « accent » pour indiquer l'un ou l'autre sens.

4. « L'action s'engagea ; elle me parut d'autant plus obscure que dans ce temps-là, quand je lisais, je rêvassais souvent pendant des pages entières, à tout autre chose » (Proust, 1987, I, 41).

5. Pour les linguistes, les phonèmes d'une langue s'opposent à partir de la différence du timbre (ou trait segmental) ; les traits suprasegmentaux comprennent en revanche la hauteur, l'intensité et la durée du son. Voir à ce propos Cigada (1989, 5-50).

6. La même chose concerne l'expression « la beauté et la douceur du son » : on passe ici du côté de la perception de la voix maternelle. De même, la prosodie se charge ici de valeurs esthétiques ou psychologiques, l'« accentuation » personnelle enrichissant le sens proprement linguistique du mot « accent ».

7. « Seule la mère semble maîtriser, aux yeux du narrateur, le ton qu'il faut pour déchiffrer les textes car elle est capable de retrouver cet "accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas". L'écriture créatrice est ainsi comparée à une dictée, comme si le scripteur remplissait une page blanche de signes qu'une mélodie lui aurait suggérés à haute voix, indépendamment de sa volonté. C'est cette musique, précédant les mots, qui détermine leur sélection. Même si les mots ne l'indiquent pas, ils incorporent dans leur matérialité phonique cette mélodie et ils en portent les traces » (Agostini-Ouafi, 2013, 68). Sur l'accent en tant que « langue perdue », comme trace ou indice d'un dépôt primitif ou originaire du langage, voir aussi les suggestions contenues dans Fleischer (2005).

8. « Matrice » est à entendre ici dans le sens d'« utérus », voir *Trésor de la langue française*, version numérique en ligne (<http://atilf.atilf.fr/>).

9. Nous traduisons du texte original en italien.

10. Ces dactylographies corrigées du premier tome de *la Recherche* se trouvent aujourd'hui auprès de la Fondation Martin Bodmer, à Cologny (Genève).

11. *Vocare* est lié étymologiquement à la voix qui appelle.

12. La célèbre « petite madeleine » de Proust porte le prénom de la mère adoptive dans *François le Champi* : Madeleine la meunière.

13. Sur l'importance du corporel pour Proust, et sur l'imbrication des rendus perceptifs par la stratégie de la synesthésie, voir les analyses contenues dans Verna (2013).

14. Cela est d'autant plus intéressant si l'on s'attarde un instant sur la maladie qui marqua toute l'existence de Marcel Proust : l'asthme.

15. Enid Marantz a relevé les tâtonnements de l'auteur de *la Recherche* à propos du roman sandien à retenir pour son héros (*la Petite Fadette*, *la Mare au diable*, etc.) (Marantz, 1982).

16. Terme qu'on retrouve chez Rabelais : il faut l'entendre dans le sens de « combatif », « agressif ».

17. « Raconter une histoire à la fois pour un Parisien, et pour un paysan, se faire comprendre de tous deux, mettre l'art au service de la simplicité primitive, faire ressentir le charme répandu dans la nature, tel a donc été le problème que G. Sand s'est posé » (Vincent, 1978, 38).

18. Ce modèle est, comme l'admet la romancière, l'*Histoire du chien de Brisquet*, écrite par Charles Nodier en plein romantisme et évoquant, encore une fois, une création populaire.

19. En particulier, au moyen de la structure syntaxique de ce passage. Pour plus de détails, voir Vago (2013).

20. On pourrait élargir le commentaire qu'on a ébauché ici, en tenant compte des analyses de M. Bakhtine sur le polylinguisme du roman ; étant donné le cadre nécessairement restreint de cette contribution, nous nous bornerons cependant à quelques remarques concernant le pouvoir métaphorique accordé par Proust aux tournures orales et populaires, notamment dans sa réflexion sur le style à atteindre dans son œuvre.

21. Nous renvoyons aux belles analyses concernant l'expression « du côté de [quelqu'un] » proposées par Antoine Compagnon pendant son cours au Collège de France « Proust en 1913 » (2012-2013).

22. C'est-à-dire « elle lui reprochait ».

23. La question est évidemment trop complexe pour être discutée ici. Nous ne citerons alors qu'une affirmation de Rousseau, emblématique à cet égard : « comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître ; le sens propre fut trouvé le dernier » (Rousseau, 1853, III, 498). On pourrait aussi renvoyer aux théories du philologue et orientaliste Max Müller, qui insiste sur le pouvoir mythologique de tout langage à son état primitif ou historique (à cause de l'évolution, le sens premier est cependant destiné à s'effacer, et à être remotivé sémantiquement par la suite), sa théorie se fondant en effet sur la puissance métaphorique innée de tout langage. Le linguiste Michel Bréal, qui contribua à diffuser les travaux de Müller en France, était bien connu de Marcel Proust, qui l'estimait beaucoup. Sur les théories de Max Müller, voir Belmont (1986).

24. Probable déformation populaire du mot « chabraque » (la couverture de selle du cheval aussi bien que, en patois, fille de mauvaise vie) : il s'agit d'un cas de métaphore fondée sur la métonymie.

25. En ce sens, les belles expressions populaires de Françoise ne font que confirmer toute l'importance que le « folklorique » assume pour la richesse d'une langue, même du point de vue littéraire. D'autres pistes pourraient s'ouvrir à ce point, notamment dans le domaine de la sociologie de la culture, mais on s'éloignerait trop de notre angle principal d'analyse.

26. Voir à ce propos les remarques d'Alberto Manguel (1998) sur la lecture d'un livre faite à un public.

RÉSUMÉS

Pour le protagoniste d'*À la Recherche du temps perdu*, une convergence curieuse semble s'établir entre le timbre oral de certains personnages (La Berma, Bergotte, sa mère) et la vocation vers l'idéal littéraire à atteindre. Dans cette contribution nous revenons sur les pages de « Combray » dans lesquelles on décrit la voix de la mère lisant à son enfant *François le Champi* de George Sand. Plutôt que sur les aspects linguistiques de cette lecture, nous insistons sur le côté ancestral de cette vocalité, dont le rythme, issu du corps maternel, semble se proposer comme l'archétype de l'entreprise littéraire du narrateur. Cette vocalité matricielle est en effet l'emblème d'une parole donnée, que Proust restitue dans son style stratifié. L'oralité « interpolée » dans l'écrit est manifestée aussi par le choix du roman *François le Champi* dont le style est censé figurer les tournures pittoresques d'un conte oral. Chez G. Sand, le patois tout comme la culture régionale deviennent le noyau d'un processus fécond de re-symbolisation langagière. Ce va-et-vient entre l'écrit et l'oral rend compte alors du travail de Proust, qui réinterprète ainsi l'histoire de la langue française pour créer son propre style.

For the protagonist of *À la Recherche du temps perdu*, it exists a singular convergence between the prosody shown in the speaking of some characters (La Berma, Bergotte, his mother) and his being destined to become a writer. In this paper I re-analyze the pages in "Combray" where Proust describes the voice of the protagonist's mother when she reads *François le Champi* (by

G. Sand) out to her child. I don't insist on the linguistic features of this passage, since I concentrate on the ancestral configuration of this vocality, whose rhythm, arising from a mother's body, becomes the archetype of the narrator's literary labour. This feminine vocality acts like a matrix: Proust's complex and stratified style will be his answer to the gift of this particular voice. The fact that orality is "interpolated" in the written text is also clear if we consider that *François le Champi* is a novel whose style continually reminds of the picturesque turns of an oral tale. For George Sand, the patois and her regional culture become the core of a process of re-symbolization concerning language. This constantly going back and forth between oral and writing will demonstrate Proust's attitude, since he reconsiders the history of French language in order to create his own style.

INDEX

Thèmes : littérature orale

Keywords : Proust Marcel (1871-1922), Sand George (1804-1876), Voice, Interpolation, Matrix, Style

Mots-clés : Proust Marcel (1871-1922), Sand George (1804-1876), voix, interpolation, matrice, style

AUTEUR

DAVIDE VAGO

Université Catholique de Milan