Document generated on 06/01/2025 1 p.m.

Topiques, études satoriennes
Topoï Studies, Journal of the SATOR

L’univers sonore de Marivaux : chant, voix, cris
The Sound Universe of Marivaux: Song, voice, cries

Catherine Gallouët

Volume 6, 2022

Le paysage sonore dans la littérature d’Ancien Régime, ou du son comme topos de scènes narratives

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1096706ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1096706ar

See table of contents

Publisher(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gallouët, C. (2022). L’univers sonore de Marivaux : chant, voix, cris. *Topiques, études satoriennes / Topoï Studies, Journal of the SATOR*, *6*, 1–18. https://doi.org/10.7202/1096706ar

Article abstract

This work proposes to assess the universe of sound in the narrative fictions of Marivaux, a task even more delicate as materiality does not seem to have preoccupied their author unduly. The point is not so much to analyze the use of language in the various texts questioned, as to identify the occurrences of these sounds emitted by the voice in distinct semantic fields, the spoken voice and its murmur, the song, and the shout. The analysis finds that the sounds of the human voice evoke the harmony of sociability where the individual can be, speak, and build him/herself, while the shout, perhaps the reminder of an inner truth that remains foreign and which one cannot completely escape, interrupts. The article observes how the desire for communicability and the anxiety of what can interrupt it inscribes in the story an underlying tension between life and death, between belonging and abandonment, between sociability and loneliness. Contrary to readings of Marivaux's novels which emphasize their contradictions, this analysis curiously underlines their profound unity.

© Catherine Gallouët, 2022

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'univers sonore de Marivaux : Chant, voix, cris

Catherine Gallouët
Hobart and William Smith Colleges

Comment mesurer l'univers sonore sur la page du roman, repérer le son de la voix, le bruit des choses, discerner la présence du son dans les fictions narratives de Marivaux ? Cette tâche s'avère d'autant plus délicate chez un auteur peu préoccupé du détail matériel. Il serait plus simple de se tourner vers l'œuvre dramatique, théâtre de paroles, véritable « jeu verbal » selon Michel Gilot[1], qui invite en effet à explorer les sonorités de cette parole. La question demeure : s'il existe concrètement une dimension sonore dans le texte écrit, peut-on en distinguer les contours ? Comment les sons sont-ils évoqués ? Quelle résonnance ont-ils ? Comment affectent-ils les personnages ? Dans tous les cas, il s'agit de tenter de saisir l'environnement sonore dans les romans de Marivaux, et non pas d'en analyser le langage.

Bien que Marivaux s'attarde peu sur la description, comme la plupart des romanciers de son temps, d'ailleurs, le paysage sonore n'en est pas moins présent ; les romans et les journaux (qui sont aussi des textes de fiction) évoquent aussi bien les sons de la campagne française que ceux de la ville : l'on peut y entendre le bruissement des ruisseaux, les bêlements de moutons, le fracas de chevaux emballés retentissant dans la rue encombrée, les chants de taverne, le tintamarre des casseroles d'une cuisine en pleine bataille épico-burlesque, etc. Ce paysage sonore ressort clairement dans les romans de jeunesse de l'auteur, à tel point que l'on peut les qualifier de bruyants. Mais ce décor sonore est justement cela, un décor, dont on note qu'il se substitue à la description des objets et des lieux, pour se focaliser sur la voix. Dès que l'on tente de recenser le vocabulaire associé aux sons dans les textes de Marivaux, on est frappé de la prépondérance des termes évoquant celle-ci, plutôt que les bruits provoqués par l'activité humaine, ceux de la nature, de la ville, ou des animaux. En fait, s'il y a un son, bien distinct, chez Marivaux, c'est bien

[1] Michel Gilot, « Quelques aspects du regard et de la parole dans *La Double Inconstance* et *Le Jeu de l'amour et du hazard* », 1997, p. 31.

celui de cette voix ; dans une œuvre où (selon Jean-Paul Sermain) « dire, c'est faire[2] », et où (selon Michel Gilot), la parole est « action[3] », la voix humaine est plus qu'un moyen de communication : elle porte la narration, elle en est l'architecture.

Notre travail choisit donc de revenir sur les instances des sons produits par la voix humaine. Inscrit dans l'optique de la SATOR, il devrait nous permettre de discerner la présence, s'il y a, de scènes topiques généralement associées au son de la parole humaine. Grâce à la banque de donnée *Frantext*[4], on est en mesure de faire le décompte des occurrences de ces termes ; cette ressource est précieuse en ce qu'elle présente un choix des textes de fiction de Marivaux suffisamment large pour qu'on y retrouve toutes les tendances du récit marivaudien : les trois *Journaux, Le Spectateur français* (1724), *L'Indigent Philosophe* (1728) et *Le Cabinet du philosophe* (1734), un exemple de roman de jeunesse, *Le Télémaque travesti* (1735), selon Frédéric Deloffre, parmi les œuvres de jeunesse, « sans doute la plus curieuse, la plus significative[5] », et les deux grands romans dits de la maturité, *La Vie de Marianne* (1731-1742), et *Le Paysan parvenu* (1734-1735). Malgré l'absence des autres œuvres de jeunesse, notre enquête ne se proposant que comme préliminaire, l'interrogation des instances de la voix humaine dans ces textes pourrait ouvrir de nouvelles perspectives dans l'analyse de notre auteur.

Le décompte[6] des occurrences des termes associés à la voix suggère trois modalités, à partir de mots précis et de leurs corrélats : la parole (parler, dire, babiller, babillard et babillarde), le chant (chant, chanter, chanson), et enfin, les termes associés au cri (cri, cris, formes verbales de crier).

[2] Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle. L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, 1999, p. 52.
[3] Michel Gilot, « Quelques aspects du regard et de la parole dans *la Double Inconstance* et *le Jeu de l'amour et du hasard* », 1997, p. 41.
[4] https://artfl-project-uchicago-edu.ezproxy.hws.edu/content/artfl-frantext
[5] Frédéric Deloffre, « Notice, *Le Télémaque travesti* », 1972, p. 1239.
[6] Ce décompte se présente comme un travail préliminaire. Les chiffres donnés sont donc approximatifs. Il ne peut donc que suggérer des pistes de réflexion préliminaires pour un travail systématique ultérieur.

Dans le cas du terme « voix », on n'a recherché que les occurrences du terme lui-même. Pour les autres termes, les chiffres du tableau indiquent non seulement les occurrences du terme lui-même, mais aussi les corrélats[7].

	Voix	Babil	Chant	Cri
Le Télémaque travesti	15	5	13	60
Le Spectateur français	12	1	1	15
L'Indigent Philosophe	4	2	9	3
Le Cabinet du philosophe	3	1	4	4
La Vie de Marianne	28	7	1	50
Le Paysan parvenu	7	9	0	17

Ce tableau suggère des variations significatives d'un ouvrage à l'autre qui semblent en informer la nature. Ainsi, la voix humaine est à peine perceptible dans *Le Cabinet du philosophe* dont le narrateur, spectateur quelque peu misanthrope, observe et réfléchit sur le monde et la condition humaine à partir de la solitude de son cabinet. Par contre, les occurrences en sont plus marquées dans *Le Spectateur français*, promeneur accoutumé aux sons de la voix humaine et à ses éclats dans la rue, et qui engage volontiers la conversation avec les gens qui traversent son chemin. Dans l'univers masculin de Jacob, paysan parvenu, les cris l'emportent nettement sur l'échange verbal. Dans *Le Télémaque travesti*, le nombre d'occurrences de cris l'emporte largement sur les autres, ce qui ne saurait nous étonner dans un ouvrage qui reprend le ton de l'épopée burlesque pour parodier le *Télémaque* de Fénelon. Fait curieux, la manière dont sont distribuées ces occurrences est similaire à celle dont elles sont distribuées dans *La Vie de Marianne* ; cette similarité rapproche deux ouvrages que l'on associe rarement et suggère des convergences inattendues. Bien que tout semble opposer les mémoires de Marianne, la comtesse du titre, au récit du joyeux paysan-gentilhomme Brideron du *Télémaque travesti*, le champ lexical saisi dans *Frantext* dévoile

[7] Pour le terme « babil », les corrélats sont babil, babillarde, et les formes verbales de babiller ; pour « chant » ; chanson, chansons (pluriel), et les formes verbales de chanter ; pour « cri », ce sont, de même, le nom et les formes verbales du verbe « crier ».

une convergence[8] que contredit le classement critique des textes en question. Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse d'un anti-roman burlesque, de confidences imbibées de vin, ou des mémoires d'une comtesse, ou de celles d'un parvenu, tous ces textes sont traversés par la voix humaine : dans la fiction marivaudienne, souligne Michel Gilot, « le récit ne cesse d'être porté par le narrateur : ce sera toujours le cas dans le roman tel que le conçoit Marivaux[9] ». Pour chaque texte, la fréquence de certaines occurrences invite à analyser les ouvrages où les chiffres sont les plus marquants : *L'Indigent Philosophe* et le *Télémaque travesti* pour le chant, *La Vie de Marianne* pour le babil et la voix, et *Le Télémaque travesti* et *La Vie de Marianne* pour les cris.

Le chant (chantant, chantent, chanter, chantait, chanson, chansons)

Les deux chiffres les plus élevés d'occurrences pour le chant viennent du *Télémaque travesti* (13) et de *L'Indigent Philosophe* (9). Les deux ouvrages sont a priori fort différents : le premier, composé à la même période que les autres romans de jeunesse, est une parodie burlesque du *Télémaque* de Fénelon ; *L'Indigent Philosophe*, par contre, est le récit-confession d'un personnage dans une taverne qui trouve son inspiration dans la bouteille de mauvais vin qu'il partage avec son interlocuteur.

Au moment de la parution du *Télémaque*, « ce presque roman[10] », en 1736, les contemporains de Marivaux jugèrent « cette production indigne d'un auteur d'une réputation si bien établie », Marivaux étant alors considéré « comme un homme réglé et comme un auteur qui a la réputation d'un philosophe[11] ». L'ouvrage, composé « au plus fort de la "guerre homérique" » (p. 1250), ridiculise les prétentions héroïques en mettant en scène les déambulations du jeune gentilhomme paysan, Brideron, à la recherche de son père à travers la campagne française avec Phocion, son oncle et mentor. Ils sont reçus dans le château de Mélicerte (Calypso) qui leur offre un banquet :

> Au dessert, les quatre jeunes filles entonnèrent une chanson à partie, dont chacune d'elles rompait de temps en temps les accords pour faire distinguer sa voix : d'une chanson, elles

[8] On note une autre forme de convergence entre les deux textes, publiés à des dates proches l'une de l'autre : 1736, la date de la publication la première partie du *Télémaque* est aussi celle de la publication de la quatrième partie de *La Vie de Marianne* (mars 1736).
[9] Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, 1998, p. 116.
[10] Marcel Arland, *Marivaux*, 1950, p. 204.
[11] Frédéric Deloffre, « *Le Télémaque travesti.* Notice », 1972, p. 1246.

> en enfilèrent cent autres comiques et sérieuses ; tantôt c'était les regrets de Pierrot, représenté pleurant comme un veau, de la dureté de Mathurine sa maîtresse, qui l'avait fait sortir de chez elle à coups de manche à balai : de grands éclats de rire étaient les intermèdes des chansons. Tantôt elles chantaient des paroles tirées de la fable du pot au lait ; les sauts de Perrette étaient merveilleusement exprimés par les cadences et les roulements aisés, quoique chevrotants de leur voix. Une des filles entonnait après, *Maman, mariez-moi, vous savez la raison pour quoi :* Les Amours de Gombaud et de Macé ne furent pas oubliées. La plus gaie des filles chanta après :
>
> *Au loup, ma Mère, au loup ! Hélas, c'est fait de moi.*
>
> Bref, l'on finnit par un air sur des paroles composées par Mélicerte même, lorsque Monsieur Brideron le père la quitta[12].

Cet exemple offre un tableau si riche de détails qu'il fait figure de document, évoquant l'atmosphère festive des banquets campagnards. L'harmonie simple de chants traditionnels complète celle des mets du repas. Le récit cite les paroles de ces chants, sans doute familiers des lecteurs contemporains, rappel nostalgique d'une période révolue[13]. De même sont évoqués l'interprétation (cadence, roulement chevrotant des voix) et l'accueil qui leur est réservé. Aux chants se mêlent les éclats de rire ; on est loin de la grossièreté burlesque que l'ouvrage exploite aussi. Le passage offre ainsi un rare tableau d'une soirée chaleureuse dont l'harmonie champêtre est reprise sur le mode musical. Frédéric Deloffre rappelle que « l'action du roman s'engagerait […] vers 1700 » ; l'évocation d'un milieu et d'une période bien éloignés des lecteurs contemporains suggère que *Le Télémaque travesti* reflète une certaine dose de nostalgie qui pourrait expliquer pourquoi Marivaux a permis sa publication si longtemps après sa rédaction.

Dans le second exemple, Brideron décrit le villageois Pierrot qui vient d'être renvoyé du service du curé :

> Le pauvre Pierrot ne sut plus où donner de la tête ; le voilà en danger de mâcher à vide : c'était un petit bâtard qui ne manquait pas d'esprit. Il s'avisa d'emprunter un escabeau, et une mauvaise image qu'il mit au bout d'une perche plantée dans la terre, et chanta de cette manière des chansons de deux liards au milieu du village. Oh ! oh ! tout accourait pour l'entendre ; les hommes quittaient le labourage, les bergers, les gardeurs de cochons ; le sacristain du curé même ; il n'y avait plus personne aux prônes, le curé restait seul, tout le monde chantait ; la servante lui donnait à boire en entonnant un air, c'était un ramage continuel ; le curé et son histoire furent chantés ; le petit fripon pria quelqu'un de les mettre

[12] Marivaux, *Le Télémaque travesti*, 1972, p. 737-738.
[13] Rappelons que le privilège du *Télémaque travesti* date de 1714, dix-huit ans avant la publication de l'ouvrage.

> en air. Bref, le pauvre pasteur fut contraint, pour faire cesser la musique, de reprendre Pierrot (p. 753-744).

Ce deuxième exemple montre le pouvoir de la musique qui s'infiltre dans la routine villageoise dont elle interrompt les activités. Pierrot s'avère bien astucieux : non seulement il parvient à attirer l'attention de tous, mais il sait exploiter son succès de chanteur pour avoir gain de cause avec le curé. Brideron, de même, comprend les bénéfices qu'il peut retirer de cette expérience, et se met à chanter « comme Pierrot ».

Les points communs (scène campagnarde, goût pour le chant) allient joie de vivre et simplicité rustique. C'est un petit hommage aux vertus de la musique pour les âmes simples ; on retrouve le terme « ramage » lorsque Phocion, voulant faire le Mentor, condamne l'amour de la musique d'Oménée :

> Mais à propos, aimez-vous la musique ? Tétubleu, si je l'aime, dit Omenée, je siffle plus de la moitié du jour.
>
> Tant pis, reprit Phocion, qui savait que Mentor la condamnait, [… Il explique :] l'eau, c'est la musique ; quand elle entre dans votre cerveau, elle affadit votre eau-de-vie, je veux dire votre esprit, elle l'endort, elle le rend comme un cerveau de femme ; cela est dangereux […].
>
> Ne sifflez-donc plus, et ne soufrez pas qu'on siffle chez vous. Mais, répondit Oménée, j'ai tout plein de rossignols, de chardonnerets, de linottes, et autres oiseaux qui font un ramage enchanté ; quand je leur défendrais de siffler, ils n'en feraient rien, car ils n'entendent pas le français, et ne sont pas à mes gages (p. 862).

Cette deuxième occurrence du mot « ramage », ici correctement associé à la nature et aux chants des oiseaux[14], souligne les prétentions ridicules de Phocion. Qu'ils proviennent de jeunes filles, de jeunes villageois, ou d'oiseaux divers, les chants dans *Le Télémaque travesti* restent associés à un milieu naturel, simple et champêtre, témoins d'une époque révolue dont ils sont le langage le plus harmonieux.

Dans *Le Télémaque*, chants et bonne chère bien arrosée font bon ménage, et participent d'un paysage où se mêlent chants humains et chants des oiseaux ; dans *L'Indigent Philosophe*, le protagoniste qui raconte sa vie dans les cabarets parisiens, associe chants et musique, un art qui n'est pas à la portée de tous. Comme l'explique le narrateur :

[14] Selon *Le Dictionnaire de l'Académie*, le terme désigne « une représentation de rameaux, branchages, feüillages, fleurs, &c. sur une estoffe » [et] « Le chant des petits oiseaux » (1694, t. 2).

> Je suis le fils d'un musicien fort habile dans son métier, fort grand ivrogne ; mais il avait ses raisons pour l'être, ne le condamnez point sans l'entendre. Il disait qu'il n'y aurait jamais eu de musique s'il n'y avait pas eu de vin ; et il n'en buvait beaucoup, de ce vin, que pour puiser la musique dans sa source. Vous voyez bien qu'il n'était ivrogne que pour exceller dans son art, et son intention était louable. Bien des gens prétendaient qu'il buvait encore mieux qu'il ne composait. Mais c'est qu'à vous dire le vrai, il avait un petit défaut : il chantait trop quand il était au cabaret ; ses chansons usaient toute sa verve musicale, et puis lorsqu'il allait travailler chez lui, il avait presque perdu tout son feu ; et de là venait que le vin ne lui profitait pas autant qu'il aurait fait, sans sa mauvaise habitude de chanter. Mais que voulez-vous ? Chaque homme fait des fautes ; cela n'empêchait pas qu'il ne composât de très belles choses[15].

Le vin des cabarets de la ville remplace la nature chez l'artiste en manque d'inspiration ; chants et vins sont en fait étroitement liés à la précarité matérielle de l'indigent[16], et le musicien se targue même d'être plus doué que la linotte en matière de chansons :

> Attendez, j'oubliais de vous expliquer comme quoi ma face m'a réduit à la semelle qu'on ne raccommode point. C'est que quand je vis qu'on disait de moi : c'est un étourdi qui n'aime que la joie, et qu'on me croyait une tête de linotte : oui-da, repris-je en moi-même, vous le prenez par-là, messieurs les hommes, je suis donc une linotte : eh bien ! Les linottes chantent, et la linotte chantera ; et depuis ce temps-là j'ai mis tout mon esprit en chansons, en chansons à boire, au moins, attendu que c'était le cabaret qui me servait de cage, et qu'on n'y apprend que des airs à boire. Aussi j'en ai appris, aha ! allez, qu'on me cherche une linotte qui en sache autant, et qui les entonne aussi bien que moi […]. (p. 294).

Alors que chez Mélicerte le vin qui accompagnait les chants de fin de festin était tempéré par l'eau d'une source fraîche, rien ne vient alléger le mauvais vin que boivent le père musicien, et son fils. Le cadre a changé ; le château dans la campagne fait place à une taverne dans la ville, et le chant devient chansons à boire. Si chant et vin sont encore associés, les réjouissances campagnardes ont fait place aux beuveries de la taverne, et les rapports entre le chant et le vin ont changé.

L'échec artistique du père, musicien professionnel, entraîne sa déchéance dans le vin. Mais son fils, le narrateur de *L'Indigent*, se présente non pas comme la victime de ses échecs mais comme un homme qui parvient à tenir tête au destin ; il n'exploite pas le chant comme Pierrot et Brideron et il ne se prétend pas musicien, mais il revendique le chant dans une sorte de défi au monde qui l'entoure, à ses circonstances. Il échappe ainsi à la

[15] *L'Indigent Philosophe*, Marivaux, *Journaux et Œuvres diverses*, 1988, p. 283.
[16] Sur Marivaux et le vin, voir Catherine Gallouët, « Le discours du vin dans Marivaux », 2011.

déchéance de son père, et fait du chant libéré de contraintes artistiques l'expression désabusée de son regard sur le monde.

La voix

Le narrateur du *Spectateur français* promène son regard sur la ville qu'il observe au gré de ses parcours. Il aime à déambuler dans les rues de Paris, et se laisse facilement attiré par le son des voix qu'il entend. Alors qu'il est plongé dans des réflexions sur le pouvoir royal, une voix attire immédiatement son attention et suffit à interrompre ses rêveries : « Quelqu'un que j'ai entendu parler alors**,** d'un ton de voix extrêmement haut, a mis fin à mes réflexions. Là-dessus, je me suis retourné et j'ai vu plusieurs hommes qui en entouraient un autre qui leur parlait avec beaucoup d'action. J'ai soupçonné qu'il y aurait là quelque chose pour moi[17]. » Sa curiosité piquée, il ne saurait y résister, car le son de la voix est le signe avant-coureur d'une rencontre ou d'une découverte : « À peine y avais-je fait un tour que j'ai entendu dans un bosquet deux personnes qui se parlaient d'une voix assez élevée, et qui semblaient se quereller : j'ai distingué la voix d'une femme, et cela m'a donné la curiosité d'écouter » (p. 202). Cette scène rappelle une scène similaire dans *Pharsamon* où le son de la voix entendue inaugure l'aventure romanesque du protagoniste[18] ; de même, c'est la voix entendue au hasard de la rue qui amène les découvertes et les rencontres qui sont l'aventure quotidienne du Spectateur.

Les modulations de la voix sont aussi variées que les personnages que celui-ci rencontre. Un fils aimant évoque comment la voix de son père disparu résonne encore à ses oreilles, et lui rappelle sa solitude :

> […] je m'y ressouvenais même des discours qu'il m'avait tenus ; je croyais encore entendre sa voix ; mon fils, ce nom si tendre qu'il avait coutume de me donner, frappait encore mes oreilles. Hélas ! c'en était fait, personne ne devait plus m'appeler ainsi ; je n'étais plus sur la terre qu'un malheureux inconnu […] (p. 262).

Plutôt que le souvenir de l'apparence physique, c'est le rappel du son de sa voix qui évoque le plus clairement la présence du père. Si le son de la voix est présence, son absence est

[17] Marivaux, *Le Spectateur français*, 1988, p. 136.
[18] Marivaux, *Pharsamon*,1972, p. 397.

vide, d'autant qu'elle signale la nature profonde de l'être, qu'il s'agisse d'un père aimé, ou d'un seigneur qui affiche son dédain pour l'homme de bien venu le solliciter :

> J'entendis le grand seigneur lui répondre, mais sans le regarder, et prêt de monter en carrosse ; la moitié de sa réponse se perdit dans le mouvement qu'il fit pour y monter. Un laquais de six pieds vint fermer la portière ; et le carrosse avait déjà fait plus de vingt pas, que mon homme avait encore le col tendu pour entendre ce que le seigneur lui avait dit. […]
>
> […] Allez l'interroger, demandez-lui ce qu'il pense de ce grand seigneur. Il vient d'en essuyer cette distraction hautaine que donne à la plupart de ses pareils le sentiment gigantesque qu'ils ont d'eux-mêmes. Ce seigneur, par un ton de voix indiscret et sans miséricorde, vient d'instruire toute la salle que cet honnête homme est sans fortune (p. 116).

Dans cette scène pathétique, tout passe par la voix, la morgue scandaleuse du puissant, l'humiliation et le désespoir du petit. Mais selon les circonstances, la voix peut aussi être masque comme dans l'exemple suivant :

> J'allai donc souper chez la personne avec qui j'étais. Nous y trouvâmes son frère avec une jeune dame et un jeune cavalier, de fort bonne façon tous deux. Je vis bien pendant le repas qu'ils avaient envie de se plaire l'un à l'autre ; et moi, qui ne suis plus d'âge à plaire à personne, je pris le parti de m'amuser du petit spectacle qu'ils m'allaient donner. À les entendre parler, je commençai d'abord par sentir qu'ils altéraient le son naturel de leur voix, pour y couler du gracieux, et qu'en prononçant, il n'y avait pas jusqu'aux mouvements de leur bouche qu'ils ne voulussent assortir avec leurs tendres idées. J'aimerais mieux travailler, toute une journée, comme un crocheteur que d'essuyer, deux heures seulement, la fatigue qu'ils se donnaient, pour imaginer un caractère d'action qui jetât du goût dans les bras, dans les mains, dans la tête, dans les habits même (p. 126).

Le Spectateur français est l'ouvrage d'un moraliste, observateur de la vie et surtout des gens de toute sorte. Dans ce texte, la voix humaine est le lien à l'autre, ce qui permet la rencontre authentique de la personne, et le texte tout entier est habité par le bruissement de la voix de toute cette humanité si variée et qui fascine. Elle donne l'épaisseur des êtres ; sa fonction est maïeutique : même manipulée par le locuteur, la voix traduit, ou, trahit, la personne qui se cache derrière les apparences et les masques.

La voix a une importance particulière dans *La Vie de Marianne*. De manière fondamentale, la voix porte le texte : « La parole est, en quelque sorte, l'état habituel des personnages[19] » commente Béatrice Didier, elle « envahit tout : les descriptions, les

[19] Béatrice Didier, *La Voix de Marianne*, 1987, p. 131.

gestes des personnages, tout se fait dans la parole » (p. 136). La forme du roman ajoute à ce récit de parole en donnant une interlocutrice à la narratrice : « il s'agit également de donner par là au lecteur l'impression qu'il entend une parole et qu'il ne lit pas[20] ». Marianne parle, se confie, fait revivre les personnages qui ont traversé sa vie ; elle traduit aussi sa propre parole passée par les confidences du présent dans un déchiffrement continu du passé et une anticipation du futur. Par sa parole, elle devient le reflet d'elle-même à elle-même, un même qui reste autre : l'autre de Marianne est Marianne elle-même, celle du passé qu'elle doit reconstituer, mais aussi celle du futur, indéfini, incertain. On a vu que dans *Le Spectateur français*, des voix variées émanent d'un espace unique, public, les rues parisiennes où se promène le narrateur. Inversement, dans *La Vie de Marianne*, c'est l'unique voix de la narratrice qui donne le récit d'un parcours dans un espace qui se déploie de la campagne, à la boutique de Mme Dutour, au salon de Mme de Miran, aux couvents, séjours incertains d'une destinée encore mal assurée. En même temps, l'espace multiple de Marianne est aussi celui des intérieurs domestiques, boutique, salons, parloirs et chambres de couvents. Les conversations y sont plus intimes, la voix plus calfeutrée. La voix y est d'ailleurs peu souvent qualifiée, sauf dans des moments particulièrement forts chargés d'émotion, comme lorsque le « ton de voix ému » de Valville laisse voir sa passion pour Marianne, ou lorsque Marianne, « d'une voix encore un peu tremblante », tente de dévoiler ses origines à Valville[21]. On note aussi que la voix de Tervire, la religieuse dont Marianne reçoit les confidences, confirme son statut de victime perpétuelle de la cruauté des autres : sa voix est « étouffée par ses soupirs », « altérée », « mal assurée[22] ».

Marianne est tout entière définie par sa parole. Comme l'écrit Béatrice Didier, « le roman de Marivaux pratique la peinture d'un être par sa seule parole, dans une action qui se fait en style direct[23] », n'est caractérisée par aucun vocabulaire sonore particulier. Tout est dans la voix qui « […] passe d'un personnage à l'autre, comme s'il s'agissait d'une parole continue qui, fonctionne sans arrêt d'un bout à l'autre du roman, glissant de bouche en bouche, sans véritable discontinuité[24] ». Il s'agit ici bien évidemment des instances et

[20] Florence Dujour, « Vie et mort du babil, de Marianne à Suzanne », 2020, p. 309.
[21] Marivaux, *La Vie de Marianne*, 1966, p. 161, 192.
[22] *Ibid.*, p. 459, 458, 566.
[23] Béatrice Didier, *La voix de Marianne*. *Essai sur Marivaux*, 1987, p. 135.
[24] *Ibid.*, p. 136.

non du son de la voix, et de sa portée. Ce murmure continu de la voix de Marianne a un rythme musical qu'Annick Jugan rapproche des figures de la fugue :

> De la fugue, *La Vie de Marianne* a la variété et la réversibilité infinie du thème, […] ; sa structure d'œuvre ouverte et son invite à être indéfiniment poursuivie ; elle en a le motif souvent simple et insignifiant mais soigneusement choisi en vue des variations futures, accompagné d'un contre-sujet[25] […].

Béatrice Didier y voit plutôt un « opéra pour voix de femmes », « un chant continu » où

> […] la parole y est presque incessante, investissant le champ romanesque, revêtant toutes sortes de fonctions diverses, tenant lieu de paysages, de décors et d'actions. *La Vie de Marianne* n'est que paroles. [...] si les dialogues cessent, c'est pour laisser à Marianne la liberté de chanter en soliste, d'exprimer dans un flux qui est aussi une parole intérieure ses réflexions sur les paroles[26].

À cet égard, on est tenté d'utiliser le terme musical « écho flottant » pour évoquer l'espace narratif des confidences de Marianne, où la « fréquence particulière » et les « harmoniques » de la voix circulent et se réfléchissent[27]. Dans *La Vie de Marianne*, c'est la parole partagée qui permet la révélation de l'être, à lui-même et à l'autre.

Le babil

Mais, demande Florence Dujour, pour qui *La Vie de Marianne* est un « un roman-discours et même […] un roman-babil », « Y a-t-il une transcription possible d'une parole par définition orale ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une rhétorique du babil[28] ? ». A priori, babiller revient à parler pour ne rien dire ; le babillage est donc d'abord « une parole disqualifiée[29] », « une parole qui ne semble aller nulle part[30] », surtout lorsqu'il est attribué aux femmes.

[25] Annick Jugan, *Les variations du récit*, 1978, p. 68.
[26] Béatrice Didier, 1987, p. 12.
[27] Hélène Boons, « Le pari du babil. Parler pour ne rien dire au siècle des Lumières. Avant-propos », 2020, p. 264.
[28] Florence Dujour, art. cité, p. 308
[29] Hélène Boons, p. 266-267.
[30] Florence Dujour, art. cité, p. 310.

Hélène Boons constate en effet que

> […] malgré une ambiguité genrée, son sème infantile, donc supposément *féminin*, en fait un sujet de peur pour les tenants de la grande rhétorique. Les babillardes et babillards se situent entre le bruit et le discours, et divers types de babils habitent la trajectoire qui va de l'inarticulé à l'articulé : chez les femmes, ils dénotent l'absence d'accès à la raison rhétorique, et chez les hommes, la surcharge mal assimilée de cette dernière[31].

Déjà présent dans *Le Télémaque travesti* (5 occurrences), il explique le discours de l'Indigent :

> […] je suis naturellement babillard, il faut que cela se passe. Parlons de ma vie, à cette heure : je vais vous en donner des lambeaux sans ordre, car je n'ai pas chargé ma mémoire de dates, mais il faut remettre la partie à une autre fois, car le jour me manque, et je n'use pas d'autre lumière[32].

Jacob, par contre, exprime un avis très masculin, sinon misogyne sur Mademoiselle Habert :

> Son babil m'ennuya beaucoup, moi, mais il n'empêcha pas que son caractère ne me plût, parce qu'on sentait qu'elle ne jasait tant, que par ce qu'elle avait l'innocente faiblesse d'aimer à parler, et comme qui dirait une bonté de cœur babillarde. […] Il faut bien se sentir de ce qu'on est : toute femme a du caquet, ou s'amuse avec plaisir de celui des autres ; l'amour du babil est un tribut quelle paye à son sexe[33].

Mais depuis Desfontaine, c'est Marianne qui est considérée comme la babillarde par excellence[34]. Il en est du babillage comme du marivaudage, la critique faisant sienne le jugement initial de Desfontaine[35]. Pourtant on ne retrouve les termes associés à « babil » (babil, babiller, babillard, babillarde) que sept fois dans *Marianne*, presque tous revendiqués pour elle-même par Marianne, alors qu'elle passe la parole à Tervire :

> Ce ne sera pas une babillarde comme je l'ai été ; elle ira vite, et quand ce sera mon tour à parler, je ferai comme elle.

[31] Hélène Boons, art. cité, p. 266-267.
[32] Marivaux, *L'Indigent philosophe*, p. 277
[33] Marivaux, *Le Paysan parvenu*, 1992, p. 78.
[34] Sur Desfontaines, voir Catherine Gallouët, « "Voilà bien des riens pour un véritable rien" : les enjeux du marivaudage », 2014, p. 54-55.
[35] Ce que Christophe Martin dit des reproches de babil dans le théâtre convient aussi à *La vie de Marianne*, « "du babil et du silence de toutes couleurs". Le babil dans le théâtre de Marivaux », 2020, p. 272 : « Le babil est la caractéristique d'une parole identifiée comme telle au sein même de l'univers fictionnel. » Voir aussi la n. 5, *ibid.*

> Mais je songe que ce mot de babillarde, que je viens de mettre là sur mon compte, pourrait fâcher d'honnêtes gens qui ont aimé mes réflexions. Si elles n'ont été que du babil, ils ont donc eu tort de s'y plaire, ce sont donc des lecteurs de mauvais goût. […] Quand je m'appelle une babillarde, entre nous, ce n'est qu'en badinant, et que par complaisance pour ceux qui m'ont peut-être trouvée telle ; et la vérité est que je continuerais de l'être, s'il n'était pas plus aisé de ne l'être point (p. 272).

Ce que Marianne exprime ici c'est bien sa différence ; son insistance sur le babillage relève d'un désir de liberté et une revendication de naturel et de musicalité, le babillage étant aussi associé au ramage des oiseaux[36]. Marianne revendique ainsi une parole féminine et anti - rhétorique, pour tout dire « Moderne ».

Aussi, Marianne se trouve-t-elle particulièrement « mortifiée » (p. 99) par la grossièreté déshonorante de Madame Dutour, sa logeuse, lors d'une querelle avec un cocher, querelle publique, indiscrète, tonitruante. Les cris de ces deux personnes du peuple dans un espace public, leur vacarme et leur vulgarité, sont à l'opposé des échanges, conversations, et confidences du monde auquel aspire Marianne.

Le cri

Les récurrences de cris sont d'abord le fait du *Télémaque travesti*, ce qui ne saurait surprendre étant donné le genre parodique du texte. La gestuelle excessive qui accompagne immanquablement les cris exagère encore la portée des voix, créant un décor bruyant, surtout quand il s'agit d'une bataille épique :

> Brideron, dans le fond de son cœur, gémit de voir la fureur de son ennemi si heureuse ; il court, il part de la main, en laissant à demi-mort un fanatique, à qui il venait de crever un œil ; C'est ici, s'écria-t-il en courant, que Minerve doit me donner mon air terrible, j'ai un cri à faire, auquel tremblera le goujat d'Araste : courage, Brideron, tousse avant de crier. Ah…
> À ce cri, qui partait d'un bon estomac, Araste tremble, frémit, sans savoir pourquoi ; on eut dit qu'il avait entendu la voix d'un bourreau qui l'appelait au supplice[37].

S'il n'est pas comique, le cri peut participer d'un autre univers, renvoyant à une tradition déjà pressentie dans les premiers exemples sur le chant :

[36] « Ce synonyme de *caquet, gazouillement, ramage* est le seul terme du temps qui évoque la superfluité de paroles sans être directement issu du bestiaire » écrit Hélène Boons (art. cité, p. 265-266).
[37] Marivaux, *Le Télémaque travesti*, 1972, p. 931.

> Le berger et la bergère hâlés par les ardents rayons du soleil, suivaient les troupeaux en folâtrant ensemble. La bergère, jetait une petite pierre au berger, qui lui rendait la malice par un coup de son chapeau sur l'épaule. Ils interrompaient de temps en temps leur badinage d'un cri rustique adressé au troupeau pour le rassembler.
> Plus bas, était une grange, d'où l'on entendait le bruit des batteurs ; quand ils étaient fatigués, ils se reposaient sur un tas de blé […] (p. 735).

Cette scène pastorale, sans doute, tout aussi convenue que la bataille burlesque évoquée ci-dessus, rappelle le monde familier des activités humaines : l'harmonie qui s'en dégage offre un contraste saisissant avec l'absurdité des batailles dans lesquelles s'engage Brideron.

En ce qui concerne *La Vie de Marianne*, les occurrences du terme « cri » sont tout aussi fréquentes que celles du terme « voix ». Au-delà des chuchotements de salon, des confidences faites à mi-voix, l'histoire de Marianne résonne autant du son produit par des cris que celui venant de paroles. En fait, le cri a une valeur particulière pour Marianne et cela, dès la première scène qui remémore la tragédie qui a fait de Marianne, une orpheline :

> Un carrosse de voiture qui allait à Bordeaux fut, dans la route, attaqué par des voleurs ; deux hommes qui étaient dedans voulurent faire résistance, et blessèrent d'abord un de ces voleurs ; mais ils furent tués avec trois autres personnes. Il en coûta aussi la vie au cocher et au postillon, et il ne restait plus dans la voiture qu'un chanoine de Sens et moi, qui paraissais n'avoir tout au plus que deux ou trois ans. Le chanoine s'enfuit, pendant que, tombée dans la portière**,** je faisais des cris épouvantables, à demi étouffée sous le corps d'une femme qui avait été blessée, et qui, malgré cela, voulant se sauver, était retombée dans la portière, où elle mourut sur moi, et m'écrasait.
> Les chevaux ne faisaient aucun mouvement, et je restai dans cet état un bon quart d'heure, toujours criant, et sans pouvoir me débarrasser (p.10).
> Pendant que je criais sous le corps de cette femme morte qui était la plus jeune, cinq ou six officiers qui couraient la poste passèrent, et voyant quelques personnes étendues mortes auprès du carrosse qui ne bougeait, entendant un enfant qui criait dedans, s'arrêtèrent à ce terrible spectacle, ou par la curiosité qu'on a souvent pour des choses qui ont une certaine horreur, ou pour voir ce que c'était que cet enfant qui criait, et pour lui donner du secours. Ils regardent dans le carrosse, y voient encore un homme tué, et cette femme morte tombée dans la portière, où ils jugeaient bien par mes cris que j'étais aussi (p. 11).

Cette scène, d'une violence inouïe, ponctuée de cris d'autant plus éprouvants qu'il s'agit de ceux d'un enfant est une scène inaugurale que David Marshall compare à une « […]

rather graphic fantasy of birth[38] ». Située aux premières pages du roman, elle marque, en effet, le début de l'histoire de Marianne, et met en scène de façon dramatique le péril extrême de l'enfant, péril qui ne disparaîtra pas complètement de la vie de Marianne, l'orpheline sans nom et sans ressource. Dans la scène du coche renversé, les cris de Marianne se conjuguent selon deux modes, la première personne (« je faisais des cris épouvantables », « je criais », « mes cris »), et la troisième personne (« cet enfant qui criait ») : Marianne est à la fois dans l'horreur du moment, et à une certaine distance, celle qui permet le récit et lui fait évaluer l'horreur de sa situation. La prépondérance des cris dans le texte suggère que leur écho ne cesse de se répéter tout au long du roman, chaque occurrence devenant un rappel inéluctable de la précarité de la situation de Marianne. On comprend alors beaucoup mieux pourquoi Marianne est si affectée par la querelle entre Madame Dutour et le cocher ; la violence gratuite qui s'en dégage restimule le souvenir du moment de vulnérabilité extrême qui marque le début de son histoire. Pour Marianne, les cris de Madame Dutour et du cocher sont plus que le rappel brutal d'une condition dont elle veut à tout prix échapper ; ils représentent un danger réel : « De mon côté, j'étais désolée ; je ne cessais de crier à Madame Dutour : Arrêtez-vous ! » (p. 96). En tentant, en vain, d'endiguer la querelle, Marianne s'y trouve mêlée, comme aspirée dans le monde vulgaire dont elle veut tant se distinguer.

S'il est vrai qu'on crie beaucoup dans *La Vie de Marianne*, les occurrences marquent les étapes, ou plutôt, les épreuves que traverse la narratrice, et signalent le plus souvent des moments de grande violence[39]. Le cri dans *La Vie de Marianne* s'inscrit clairement dans une topique de la violence. Chaque instance de cris correspond à un moment de crise profonde, où l'histoire que se fait Marianne est bousculée, où l'identité qu'elle se forge et sur laquelle se base sa quête de reconnaissance est ébranlée et même, remise en question. Dans ce texte dont la continuité s'inscrit dans un flot continu de paroles, prisme de tous les sentiments, de toutes les perceptions, de toutes les

[38] David Marshall, *The Surprising Effects of Sympathy. Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*, 1988, p. 51. « […] un fantasme de naissance plutôt prononcé ».
[39] Accident du carrosse (6 occurrences), réaction de Marianne aux insinuations de M^me^ Dutour qu'elle est complice des manigances de Climal (2), accident du carrosse qui renverse Marianne (3), querelle entre M^me^ Dutour et le cocher (5), Valville surprenant Climal aux genoux de Marianne (3), enlèvement de Marianne au couvent (4).

émotions, et même de toutes les actions, le cri opère une forme de dislocation. Élément hétérogène dans la mono tonalité de la conversation, il marque un changement brusque de volume, introduisant une dissonance dans l'opéra, ou la fugue, que serait le récit de Marianne orchestré par celle-ci. Alors que Marianne entre dans le récit de sa vie avec le cri de sa tragédie initiale, c'est en disant et redisant son histoire qu'elle parvient à construire et contrôler sa vie. Or le cri échappe au discours : il est ce qui ne peut être narré, orné de mots ; le cri, c'est le mot qui se fait récit. La prépondérance inattendue du cri dans *La Vie de Marianne* signale l'intensité de la tension qui sous-tend le récit de la narratrice. Au rappel de la blessure de sa naissance, de l'incertitude de son sort, du danger toujours présent de retourner dans un monde où elle reste sans nom, s'ajoute l'angoisse de l'incertain qui s'y niche. Cela suggère donc aussi qu'une part du texte de la vie de Marianne échappe à la conteuse, la part de l'inconnu qu'aucun récit, ni destin, ne peut contrôler. Pour Marianne qui se construit dans la répétition infinie du récit de son histoire, l'interruption, provoquée par le cri est aussi peut-être un rappel d'une part de son être, celle qui reste étrangère à elle-même et aux autres.

Le fait que le nombre d'occurrences soit à peu près le même pour la voix et pour le cri montre bien que la voix de Marianne, et encore moins, le babil, ne suffisent pas à définir exclusivement la tonalité du récit. Dans *La Vie de Marianne*, on chuchote, babille, converse ; mais on crie tout autant. Marianne est la comtesse, babillarde à l'occasion, mais aussi l'enfant qui résiste au vide qui le happe.

Ce roman est l'un de deux grands romans de la maturité, auxquels on oppose les « œuvres de jeunesse » dont fait partie le *Télémaque travesti*, premiers jets d'un auteur qui se cherche encore ; mais la proportion équivalente de cris dans deux textes en apparence aussi différents suggère que ceux-ci ne sont pas, en définitive, si différents l'un de l'autre, ce qui pourrait expliquer que le *Télémaque*, dont la publication avait été abandonnée depuis plus de vingt ans, soit publié en même temps que *La Vie de Marianne*[40].

Que conclure de ce recensement lexical des termes associés au chant, à la parole, et au cri ? La première conclusion est que les occurrences des sons de la voix dans les

[40] Voir la notice de Frédéric Deloffre, *Le Télémaque travesti*, 1972, p. 1239-1244.

divers textes interrogés s'organisent selon plusieurs champs sémantiques distincts, la voix parlée et son babil, le chant, et le cri. On peut aussi ajouter que d'une manière générale, les sons de la voix humaine, du murmure des confidences, aux chants qui rappellent les sons de la nature, évoquent l'harmonie d'une sociabilité où l'individu peut être, se dire et se construire. Le cri l'interrompt rappelle un monde plus rude, moins élaboré, et peut-être d'une vérité intérieure qui reste étrangère et à laquelle on ne peut totalement échapper. L'analyse du sonore suggère ainsi comment le désir de communicabilité et l'anxiété de ce qui peut l'interrompre inscrivent dans le récit une tension sous-jacente entre vie et mort, entre appartenance et abandon, entre sociabilité et solitude. Enfin, l'examen du paysage sonore associé à la voix humaine dans les romans de Marivaux montre l'unité profonde de textes souvent dissociés, parfois considérés comme contradictoires.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain, *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972 [F. Deloffre et C. Rigault (éds.)].

—, *La Vie de Marianne, ou, Les Aventures de Madame la comtesse de* ***, Paris, Garnier (Classiques Jaunes), 1966 [F. Deloffre (éd.)].

—, *Le Paysan parvenu*, Paris, Garnier (Classiques Jaunes), 1992 [F. Deloffre et F. Rubellin (éds.)].

Sources secondaires

ARLAND, Marcel, *Marivaux,* Paris, Gallimard, 1950.

BOONS, Hélène, « Le pari du babil. Parler pour ne rien dire au siècle des Lumières. Avant-propos », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2020, 2, p. 261-270.

DELOFFRE, Frédéric, « Notice *Le Télémaque travesti* », dans Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1972, p. 1239-1267 [F. Deloffre et C. Rigault (éds.)].

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Paris, Coignard, 1694, t. II.

DIDIER, Béatrice, *La Voix de Marianne*. *Essai sur Marivaux*, Paris, José Corti, 1987.

DUJOUR, Florence, « Vie et mort du babil, de Marianne à Suzanne », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2, 120e Année, avril-juin 2020, p. 307-320.

GALLOUËT, Catherine, « Le discours du vin dans Marivaux », dans Peter WAGNER et Frédéric OGÉE (éds.), *Taste and the Senses in the Eighteenth Century*, Landau-Paris Studies in the Eighteenth Century, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011, vol. III, p. 332-344.

GILOT, Michel, *L'esthétique de Marivaux*, Paris, Éditions SEDES, 1998.

—, « Quelques aspects du regard et de la parole dans *la Double Inconstance* et *le Jeu de l'amour et du hasard* », *L'école des lettres*, *Marivaux*, 8, 1997, p. 31- 41.

JUGAN, Annick, *Les variations du récit dans* La Vie de Marianne. *Les instances du récit*, Paris, Klincksiek, 1978.

Marivaudages. Théories et pratiques d'un discours, Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2014 [C. Gallouët et Y. G. Schutter (éds.)].

MARTIN, Christophe, « "Du babil et du silence de toutes couleurs". Le babil dans le théâtre de Marivaux », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2, 2020, p. 271-281.

SERMAIN, Jean-Paul, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle. L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, Oxford, Voltaire Foundation (Vif), 1999.