



> Le lycée Chateaubriand

Alain Trouvé: "Marivaux ou l'art de faire parler la parole dans *Le Paysan parvenu* et *Les Fausses confidences*" Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 13 novembre 2012.

Mise en ligne le 26 novembre 2012.

Alain Trouvé est professeur agrégé de Lettres et enseigne au lycée Chateaubriand, dans les classes préparatoires littéraires.

© Alain Trouvé.

Marivaux ou l'art de faire parler la parole dans *Le Paysan parvenu* et *Les Fausses confidences*

Il faut donc, comme le disait très-bien Marivaux lui-même, que les acteurs ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent, et qu'en même temps les spectateurs la sentent et la démêlent à travers l'espèce de nuage dont l'auteur a dû envelopper leurs discours.

D'Alembert, *Eloge de Marivaux*, 1763

INTRODUCTION

L'heureuse rencontre que constitue l'inscription simultanée au programme des classes préparatoires scientifiques et littéraires de deux œuvres de Marivaux — en l'espèce une pièce de théâtre, *Les Fausses confidences*, et un roman (inachevé), *Le Paysan parvenu* —, revêt un caractère presque providentiel, lorsqu'il de s'agit d'étudier un thème tel que celui de « la parole », tant le rapprochement qui s'impose s'avère, en l'occurrence, puissamment révélateur.

Révélateur d'abord parce que les affinités entre ces deux textes sautent aux yeux pour peu qu'on les lise en parallèle. Elles s'expliquent sans nul doute par les dates voisines de la parution du roman (1734-1735) et des premières représentations de la pièce (1737). Rien d'étonnant, dès là, à ce que l'on reconnaisse dans ces œuvres de la maturité de Marivaux des interrogations communes, investies dans des intrigues dont les contigüités ne peuvent être de hasard. Ainsi, dans le roman comme dans la pièce, les principaux protagonistes sont de conditions sociales assez modestes pour la raison,

d'abord, que les héros masculins respectifs — Jacob, d'origine paysanne, et Dorante, né de bonne famille bourgeoise, mais qui « n'est rien » n'ayant « point de bien » — ne sont riches l'un comme l'autre que de leur seule « bonne mine » ; un « Pérou » il est vrai selon Dubois, puisqu'en leur assurant un succès infaillible auprès des dames, ce physique flatteur sera le moteur d'une promotion sociale fulgurante, que tout invite, semble-t-il, à interpréter comme le fruit du désir qu'inspirent à des femmes assez évidemment en manque de satisfactions sensuelles, nos deux séducteurs, lointains précurseurs sous cet angle du personnage de Georges Duroy, dans le *Bel-Ami* de Maupassant. Il serait aisé de pointer, tant il sautent aux yeux, bien d'autres échos entre la pièce et le roman, dont je tâcherai de justifier tout à l'heure le pourquoi, telle l'hostilité manifestée à l'endroit du jeune prétendant introduit dans la place, par une Madame Argante ou un abbé Doucin, tous deux aigrement jaloux d'avantages procurés par leur situation, et qu'ils pressentent menacés par l'irruption d'un virtuel gêneur.

Mais c'est une convergence qui va bien au-delà de ces affinités thématiques et fabulaires que révèle la confrontation de nos deux œuvres.

I. Parole parlée, parole parlante

I.1. La parole pour objet

Outre la parole singulière que *Le Paysan parvenu* fait constamment entendre — Jacob usurpant, en racontant sa vie, la posture d'un auteur de « Mémoires », d'ordinaire réservée à un témoin de rang aristocratique —, ce roman se recommande à notre attention par la place considérable qu'il réserve au dialogue dans le récit (au moins 60 % du texte) ; autrement dit la narration est la plupart du temps portée par le flux d'une parole proférée, écoutée, étudiée. Evoquer en l'espèce une théâtralisation du roman serait tout aussi hâtif qu'erroné, et l'on pourrait montrer que, si certains échanges s'apparentent en effet à des saynètes de comédie, beaucoup relèvent de modalités d'écriture inhérentes à la fiction romanesque (au premier rang desquelles l'écriture en « je »). En retour il est aisé, et certes légitime, d'interpréter une pièce de théâtre comme un genre essentiellement fondé sur la parole, puisqu'il est d'usage de souligner qu'au théâtre l'action procède de la parole, évidence d'autant plus massive que l'intrigue des *Fausse confidences* repose, comme chacun sait, sur une dramaturgie de l'aveu : obliger l'autre à se déclarer constitue en effet l'enjeu primordial de l'action. Loin de moi l'idée de sous-estimer l'intérêt qu'il y a à étudier la parole dans cette comédie sous l'angle de ses emplois et de ses effets proprement dramaturgiques.

Cependant le fait que la parole circule d'un genre à l'autre, dans les textes de Marivaux, ses « journaux » y compris, où elle occupe toujours une place centrale, démontre assez que l'intérêt soutenu que lui porte l'auteur s'affranchit pour l'essentiel des considérations d'ordre générique. Par suite il apparaît que l'objet (ou le sujet) principal de la parole, d'une forme ou d'un genre à l'autre, est en vérité la parole elle-même. Une parole proférée par des personnages fictionnels — qu'ils appartiennent à la sphère du roman, du théâtre ou de l'historiette allégorique — pour la bonne et simple raison que la parole ne saurait être figurée, pensée et interprétée qu'au travers d'usages socialisés et circonstanciés, où se manifestent non pas tant son essence, que les modalités infiniment variées et inépuisables de ses usages. Par quoi elle se rend

irréductible à la langue ou au langage, cependant que la littérature devient le lieu le plus idoine à la manifestation de ses propriétés, nécessairement *singulières*.

Car voici ce que fait apparaître le récit inachevé du *Paysan parvenu* et que pourrait masquer le bouclage en forme de happy end des *Fausse confidences* : tandis que l'on s'imagine longtemps que Jacob est voué à gravir les échelons de l'échelle sociale grâce à la sympathie qu'inspirent à toutes les femmes, honnêtes aussi bien que libertines ou frustrées, ses séductions de garçon dodu et appétissant, les dernières pages du roman ménagent l'une de ces fameuses « surprises » chères à Marivaux ; c'est en définitive le soutien apporté par Jacob à un homme agressé dans la rue, lequel se découvrira être dans la suite un aristocrate de haut rang et le neveu d'un ministre important, c'est cette péripétie totalement imprévisible qui sera à l'origine de la *fortune* de Jacob. En d'autres termes, toute requise qu'elle soit par la tradition dans la comédie ou le roman, ce n'est en rien la topique de l'amour ou du désir en soi qui est primordiale dans nos deux œuvres, mais bien plutôt la manière dont ces passions obligent les personnages à s'exprimer, à s'écouter, à s'interpréter, et pour tout dire à jouer leur destin dans l'ordre même de la parole : j'entends à la fois par elle et *en* elle.

C'est dire que l'amour, le désir, l'ambition, ne sont chez Marivaux le ressort d'intrigues romanesques ou théâtrales que pour autant qu'ils sont littéralement des *prétextes*, c'est-à-dire qu'ils génèrent, par vocation en quelque sorte, des emplois remarquables et exemplaires de la parole. En étroite liaison avec une dramaturgie de la surprise, qui contribue à placer les personnages dans des situations embarrassantes, les passions qu'on vient de nommer vont donc permettre d'explorer les tours et détours de la parole, ses expédients et ses impasses, tous les petits drames qui découlent de son énonciation ou sont répercutés par elle, et plus intéressant encore chez Marivaux, tous les événements qui se produisent en son propre sein.

Instrument de domination, d'affranchissement ou de promotion sociale, objet d'apprentissage, véhicule des aspirations les plus intimes et des pulsions les plus secrètes, l'exercice de la parole intéresse principalement Marivaux, on l'aura compris, en tant que pratique *essentiellement* humaine. Ce qui revient à avancer que sa figuration et son étude ou, pour le dire autrement, sa mimésis signifiante (puisqu'elle est reflet autant que source de réflexion), présuppose et fonde tout ensemble une anthropologie.

Mais ce n'est pas assez dire encore que le fait de la parole est, pour Marivaux, le fait humain par excellence, car ce n'est là qu'une prémisse. Une fois posée, cette prémisse oblige à se demander ce qui, dans ses formes et dans ses pratiques, permet à la parole d'exprimer, au sens usuel et littéral du terme — énoncer et faire sortir —, à qui sait l'entendre, les données constitutives de notre humanité

I. 2. L'invention d'une pragmatique de la parole

Certes il arrive à la parole de frôler l'univocité en énonçant littéralement ce qu'elle dit. Cependant cette parole-là tombe de la bouche d'êtres transparents à autrui (plutôt que naïfs car on va voir qu'il n'existe pas de réelle naïveté), individus tout d'une pièce dont le for intérieur serait, pour ainsi dire, tout entier projeté au-dehors, immédiatement accessible à leurs auditeurs sans requérir de leur part un véritable effort d'interprétation. Telle est la parlure sans détours d'une madame Argante qui n'éprouve nul besoin de déguiser ses desseins devant la quantité négligeable que représente à ses yeux l'intendant de sa fille : « je l'avoue, je serai charmée moi-même d'être la mère

de madame la comtesse Dorimont, et de plus que cela peut-être ; car Monsieur le comte Dorimont est en passe d'aller à tout » (I, 10).

Pareille littéralité peut faire sourire, ou inquiéter — car elle est aussi le propre de la parole tyrannique et pas seulement naïve ou stupide —, mais si elle offre matière à caricature ou à ironie, on peut juger qu'elle ne présente pas un intérêt particulier puisqu'il suffit de la reproduire pour la donner à entendre, sans dessous et sans restes. Toutefois, l'état ordinaire et essentiel de la parole n'est pas pour Marivaux celui-ci : en fait, il est plus communément dans sa nature de n'être ni univoque, ni purement naïve, ni entièrement maîtrisée par celui qui l'émet.

Postérieure d'une petite dizaine d'année à nos deux œuvres, l'une des fables utopiques sur lesquelles repose l'intrigue de quelques pièces de Marivaux (*L'Île des esclaves*, *La Colonie*...) s'intitule *La Dispute* parce qu'elle met en débat la question de savoir qui, de l'homme ou de la femme, a le premier donné l'exemple de l'inconstance. Or là encore ce sujet, qui oppose Hermiane, tenante de la première hypothèse au Prince qui prétend s'accorder avec elle sur ce point, mais sans avoir de preuves pour l'affirmer, fait écran à l'enjeu premier qu'est toujours et encore chez Marivaux l'étude des ressorts de la parole. Afin de trancher un débat pour le moins indécis, le Prince a imaginé l'effroyable dispositif suivant, censé reproduire le commencement du monde et de la société : il a fait élever à l'écart du monde, depuis dix-huit ou dix-neuf ans, deux garçons et deux filles, qui ne se sont encore jamais vus, et qui n'ont pas même idée de la distinction des sexes. Le Prince offre alors à Hermiane d'observer ce qui va se passer lorsque ces jeunes gens seront mis pour la première fois en présence les uns des autres. De ce premier Loft de l'histoire, l'issue nous importe moins que ce qui s'annonce dès son commencement : au terme de la courte scène dans laquelle Eglé rencontre pour la première fois Azor, juste après qu'ils se sont communiqués spontanément et sans détour le plaisir qu'ils éprouvent à se tenir l'un vis à de l'autre — ce qui tendrait à faire croire à une transparence et une immédiateté originelles de la parole — Eglé, entend un bruit annonçant l'arrivée de « personnes de [s]on monde » ; elle enjoint aussitôt à Azor de se soustraire à la vue des nouveaux arrivants : « de peur de les effrayer, dit-elle, cachez-vous derrière les arbres, je vais vous rappeler » (scène IV). Mais pourquoi donc Azor serait-il supposé apeurer ces visiteurs au point de devoir se cacher, alors qu'Eglé elle-même n'a été effrayée qu'une fraction de seconde par son apparition au début de la scène, avant de sentir presque aussitôt fascinée par la douceur de ses regards ? En vérité Eglé n'a pas plutôt commencé de parler avec un représentant de l'autre sexe, elle ne s'est pas plutôt sentie envahie par un désir qui ignore encore sa cause et son nom, qu'elle éprouve le besoin de cacher l'objet de ce désir. Par le biais de ce geste anodin en apparence, mais hautement symbolique, Marivaux, avec sa subtilité coutumière, lie d'emblée la profération de la parole « amoureuse » à la dissimulation. Autant dire qu'une innocence, une immédiateté, une univocité originelles de la parole participent d'un fantasme mythologique que le dispositif utopique de *La Dispute* s'empresse de balayer.

Lorsque Rousseau affirme dans son *Essai sur l'origine des langues*¹ que « ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère » qui ont arraché aux hommes leurs premières paroles, et que « les plus anciens mots inventés », ont dû exprimer des « accents, des plaintes, des cris » dictés par la nature, il en déduit que les premières langues furent chantantes et passionnées avant que d'être simples et méthodiques. En d'autres termes, c'est le chant du corps, la polyphonie des passions que font entendre les premières paroles des hommes, l'univocité, le sens propre,

¹ Esquissé en 1755 ; parution posthume en 1781

n'ayant pu être le fruit que d'un effort ultérieur de maîtrise et de rationalisation. Pour Marivaux il semblerait qu'on ne soit jamais sorti d'un état « chantant » et figuré de la parole ; j'entends par là que, pour lui, le sens de la parole n'est jamais monodique ; il se diffracte en lignes mélodiques entrecroisées, en strates superposées de significations.

Pour le dire autrement, Marivaux a fondé son œuvre, et a focalisé sa pensée, sur un constat que formalisera et théoriserà bien plus tard ce que l'on a appelé la « pragmatique », à savoir qu'on ne parle jamais directement, qu'il n'y a pas de sens propre intrinsèque à la parole, et que pour interpréter un dire il convient aussi de prendre en compte les éléments qui composent la situation de son énonciation : le lieu, le moment, les qualités et les intentions du locuteur et de ses allocutaires. Partant, ce qui fascine Marivaux, ce que toutes les situations qu'il met en scène dans le roman comme au théâtre tendent à figurer, pour mieux les donner à penser et à goûter, c'est la stratification dans la parole de significations à la fois explicites et implicites, et par voie de conséquence, la béance qui s'instaure entre le dit et le vouloir dire, entre un énoncé et son énonciation.

Or parmi les infinies possibilités offertes par cette polysémie native de la parole, qui rend proprement utopique le fantasme d'une signification immédiate et littérale que seule le Verbe divin pourrait actualiser, parmi toutes ces possibilités, donc, il en est une qui fascine au plus haut degré Marivaux, à tel point qu'il semble permis d'affirmer que c'est sur elle que repose le « sujet réel » des *Fausse confidences* aussi bien que du *Paysan Parvenu* dont les intrigues sentimentales ne seraient, en forçant un peu le trait, que le sujet apparent. Il s'agit, tout bien considéré, du cas le plus extrême, parce que le plus surprenant et le plus paradoxal de l'entrecroisement sous les mots de significations divergentes : celui où l'on peut considérer qu'un énoncé dit le faux et le vrai à la fois, en totale opposition avec le principe de non contradiction censé régir un énoncé rationnel. Et si l'on peut considérer que Marivaux continue à bien des égards le projet moraliste augustinien d'une critique de l'amour-propre, s'il aime lui aussi à mettre au jour l'égoïsme ou le narcissisme dissimulés même derrière les conduites les plus généreuses ou les plus héroïques, il semble que son originalité en ce domaine² s'établisse sur une nuance essentielle : il n'est pas question dans son esprit, en analysant certaines ruses de la parole, d'opposer l'être à l'apparence, de démasquer la vérité qui se cache sous le mensonge, ce qui serait ramener l'ambivalence à l'univocité. Non, Marivaux semble trouver beaucoup plus fascinant et pertinent, je ne dis pas toujours, mais souvent, de rendre indécidable ce partage, en imaginant pour ses personnages des situations où il devient impossible, parfois pour eux-mêmes, mais aussi pour le lecteur ou le spectateur, de démêler mensonge et vérité, de discriminer la sincérité de la tromperie, tant et si bien que cette indécision semble constituer un critère définitionnel de la parole engendrée par les passions.

Je ne citerai que deux exemples, empruntés comme il se doit à chacune de nos deux œuvres. L'un des plus remarquables et des plus développés pourrait être celui de la scène 14 de l'acte I où Dubois dévoile à Araminte le fol amour que Dorante ressent pour elle avec l'intention non pas de l'éclairer (c'est là que gît l'imposture), mais de lui inspirer du désir pour celui par qui elle se saura désormais désirée. Je préfère un autre exemple tout aussi éloquent, mais moins long à étudier. Il se trouve dans la scène 3 de l'acte II. Marton apprend par M. Rémy (on saura plus tard que cette fausse information lui a été soufflée par Dubois) que Dorante renoncerait à un riche parti au motif que son cœur serait déjà pris. Poussé en ce sens par M. Rémy autant que par son amour

² Il conviendrait cependant de mettre à part *La Princesse de Clèves*

propre, Marton se persuade aussitôt qu'elle est la cause de ce beau sacrifice et s'enflamme :

Marton : Eh ! Monsieur, faut-il tant de bien pour être heureux ? Madame, qui a de la bonté pour moi, suppléera en partie par sa générosité à ce qu'il me sacrifie. Que je vous ai d'obligation Dorante !

Dorante : Oh ! non, Mademoiselle, aucune ; vous n'avez point de gré à me savoir de ce que je fais ; je me livre à mes sentiments, et ne regarde que moi là-dedans. Vous ne me devez rien ; je ne pense pas à votre reconnaissance.

Marton : Vous me charmez, que de délicatesse ! Il n'y a encore rien de si tendre que ce que vous me dites.

Pauvre Marton ! Si l'on transpose, comme elle le fait, la réplique de Dorante dans le registre galant, on comprend qu'elle s'estime autorisée à y voir le comble de la délicatesse. Mais toute la duplicité de Dorante consiste à faire fond sur cette plausible interprétation de son propos, pour lui conférer un sens littéral dont il sait qu'il va passer inaperçu, mais qui l'empêchera dans la suite d'être accusé d'avoir sciemment abusé Marton ; car il est *vrai* que Marton n'a aucun gré à lui savoir de ce qu'il est supposé faire, il est *vrai* qu'il ne regarde que lui là-dedans, et qu'il ne songe aucunement à sa reconnaissance. Pour autant ce n'en demeure pas moins une tromperie que de lui laisser croire qu'il dit cela dans le sens où elle l'entend, et de ne pas lui ôter dès à présent un espoir à la mesure de la désillusion qu'il promet.

Tandis que l'art consommé de l'équivoque est ici le support du mentir-vrai, c'est une ellipse combinée à une périphrase et à un présupposé, dans mon second exemple, qui permettent à Jacob, interrogé sur sa naissance par le seigneur appelé à faire sa fortune, de faire entendre une chose partiellement fausse en disant vrai :

« Je ne suis pas un grand Monsieur [présupposé discutabile : sans être de haut rang, je suis tout de même un Monsieur] ; mon père demeure à la campagne où est tout son bien [périphrase équivoque : cette position qui pourrait être celle d'un gentilhomme retiré sur ses terres, caractérise ici la situation d'un paysan dont tout le bien, littéralement, est à la campagne], et d'où je ne fais presque que d'arriver dans l'intention de me pousser et de devenir quelque chose [intention véritable, mais dont l'aveu sincère est biaisé par une ellipse cruelle : Jacob n'arrive pas tout droit de sa supposée gentilhommière, il a d'abord été valet et vient d'épouser une accorte cinquantenaire à laquelle il doit sa récente promotion au rang de bourgeois, ce dont il se garde bien de parler, perpétrant de la sorte le meurtre symbolique de Melle Haberd, dont une prolepse nous a déjà annoncé la mort prochaine].

Pour un homme qui vantait hautement au commencement de ses Mémoires le courage d'affronter, en proclamant ses origines paysannes, l'injuste mépris des gens du monde pour les êtres de basse extraction, force est de constater que la société réelle interdit, de fait, une absolue transparence de la parole.

De cette dilection singulière de Marivaux pour la parole ambivalente, équivoque, habitée par la contradiction, qui oblige à suspendre le jugement moral pour mieux

pénétrer les ressorts cachés de la psyché — car s'il est entendu que tout le monde ment, il y a cependant des degrés dans l'imposture qui ne rendent pas tous les mensonges équivalents au regard de la morale —, bref de ce sens aigu des nuances qui caractérise l'analyse de la parole chez Marivaux, découlent deux problèmes auxquels l'auteur du *Paysan parvenu* et des *Fausse Confidences* s'est employé à trouver des solutions aussi élégantes qu'ingénieuses.

I. 3. Comment écrire la parole ?

Le premier de ces problèmes, que je ne mentionne qu'en passant, parce que vous devez le garder à la pensée, mais que je n'ai pas le temps de traiter ici en détail, est celui de l'invention d'une langue saturée par la polysémie inhérente à la parole, notamment dans le cas de son actualisation la plus complexe qui est celle du mélange inextricable du vrai et du faux, de la naïveté et du calcul. Pour faire vite il conviendrait de montrer que le marivaudage n'est pas le badinage amoureux que l'on entend communément sous ce terme, mais une pratique consommée de la litote, de l'allusion, du sous-entendu, de l'autocorrection, de l'ellipse, de la dissonance, du changement de registre, du sophisme, et surtout de la syllepse. La *syllèpse* est une figure qui consiste à employer un mot à la fois dans son sens propre et dans son sens figuré : ainsi « l'honneur de servir une dame comme vous » invoqué par Dorante s'adressant à Araminte dans la scène 7 de l'acte I, peut-il s'entendre doublement : comme un langage d'intendant, puisqu'il convient à son statut de domestique, et comme un langage d'amant, le service de la dame référant à la tradition courtoise. N'est-ce pas d'ailleurs sur une syllepse que repose toute l'ambiguïté des « fausses confidences », celle sur les emplois du mot « fortune » pris à la fois dans le sens de succès/bonheur et dans celui de richesse. Le Marivaudage, en somme, use de toutes les figures d'un discours oblique qui permet de *donner à entendre* sous les mots beaucoup plus qu'ils ne disent.³

Le second problème, étroitement corrélé au précédent, n'est plus de représentation mais d'éducation. Comment faire en sorte que la figuration de la parole polysémique recèle les indices qui permettront au lecteur comme au spectateur de ne pas errer dans le labyrinthe tracé par ses tours et ses détours ? Comment en somme éveiller chez le lecteur ou le spectateur un herméneute sagace, qui ne perdra pas une miette des subtilités que Marivaux s'est ingénié à inscrire dans la parole rapportée ?

Sans prétendre aucunement à l'exhaustivité, je me propose d'évoquer quelques uns des principaux moyens que Marivaux a mis en œuvre afin de former ses lecteurs à une écoute vigilante et critique de la parole. La recension de ces procédés nous permettra, dans un dernier temps, de nous demander pourquoi la mise en évidence des équivoques de la parole est pour Marivaux un objet d'analyse et de formation aussi profitable à la littérature qu'il l'est pour nos existences.

³ Pas moyen de résister au plaisir de procurer encore un exemple où syllepses, litotes, et sous-entendus s'en donnent à cœur joie. C'est Araminte qui parle, dans la scène 11 de l'acte II, et qui parle pour se défendre d'admettre ce que Marton, sa mère et le Comte ont pénétré sans peine (c'est le mot), à savoir que Dorante porte sur sa maîtresse un regard qui sied mal à un intendant. Admirez l'art de mêler la négation à la dénégation pour faire entendre un désir encore inavouable et inavoué : « Qu'est-ce donc que vous voyez et que je ne vois point ? Je manque de pénétration : j'avoue que je m'y perds ! Je ne vois pas le sujet de me défaire d'un homme qui m'est donné de bonne main, qui est un homme de quelque chose, qui me sert bien, et que trop bien peut-être ; voilà ce qui n'échappe pas à ma pénétration, par exemple ». Je ne pense pas qu'une glose soit indispensable !

II- Médiations herméneutiques

Par quelles médiations pourraient être dévoilés les dessous de la parole ? Pénétré de l'importance et de l'intérêt de la chose, Marivaux a multiplié dans ses œuvres les dispositifs susceptibles d'aider le lecteur à affiner son ouïe. Voici quelques uns des plus constants.

II.1. L'herméneute impliqué et la parole surprise

Un des procédés les plus simples et les plus directs consiste évidemment à faire parler la parole en accompagnant son dit d'une glose interprétative. Dans un récit en première personne tel que *Le Paysan parvenu*, l'écriture spéculaire qui ne cesse de mêler la narration à son commentaire (ce qu'un Jean Rousset a appelé le « double registre » du récit) permet au narrateur Jacob de débusquer dans ce qu'il entend, ou dans les propos qu'il a tenus lui-même, des significations cachées, et cela d'autant mieux qu'il se sait doué en ce domaine : « ce talent de lire dans l'esprit des gens et de débrouiller leurs sentiments secrets, est un don que j'ai toujours eu et qui m'a quelquefois bien servi »⁴. Le lecteur dispose alors d'une sorte de manuel intégré du petit herméneute, censé lui faciliter la tâche et développer chez lui un sens aigu du soupçon. N'en feuilletons qu'une page. Lorsque Jacob rencontre pour la première fois la demoiselle Haberd qu'il va dans la suite épouser, il lui témoigne sans ambages son désir, avec une naïveté *confondante* (je choisis ce terme à dessein). Jugez-en par ce qu'il rétorque à une coquetterie qui n'attendait évidemment que d'être contredite : Mademoiselle Haberd ayant avancé qu'à son âge (la cinquantaine bien sonnée, tout de même) il n'était plus temps pour elle d'avoir des amants, Jacob s'engouffre dans la brèche :

Oh ! que nenni, mademoiselle ; il faudrait donc pour cela que vous missiez un crêpe sur votre visage ? car tant qu'on le verra, c'est du miel qui fera venir les mouches. Jerni de vie, qu'est-ce qui ne voudrait pas marier sa mine avec la vôtre, quand ce ne serait pas devant notaire ? etc.

Charmante rusticité, dira-t-on ? Un commentaire du narrateur nous révèle pourtant *a posteriori* que cette parole « spontanée » était loin de l'être autant qu'on pouvait le supposer. Une dizaine de pages plus loin dans le récit, et seulement quelques jours après dans la fable, Jacob confesse :

Jusqu'ici donc mes discours avaient toujours eu une petite tournure champêtre ; mais il y avait plus d'un mois que je m'en corrigeais assez bien quand je voulais y prendre garde, et je n'avais conservé cette tournure avec Mademoiselle Haberd, [virgule et légère pause oratoire révélatrice] qu'à cause que je m'étais aperçu qu'elle me réussissait auprès d'elle, et que je lui avais dit tout ce qui m'avait plu à

⁴ Ed. GF, p 140

*la faveur de ce langage rustique ; mais il est certain que je parlais meilleur français quand je voulais. J'avais déjà acquis assez d'usage pour cela (...).*⁵

La glose démasquante fait douter une fois de plus qu'une naïveté originelle de la parole — dont un paysan, non éduqué et proche de la nature, aurait pu répercuter l'écho — ait jamais été autre chose qu'un mythe... ou le comble d'un art.

Dans *Les Fausses Confidences*, l'herméneute impliqué, le maître de la parole à double entente est évidemment Dubois, *deus in machina* qui ne se fait pas faute d'explicitier ses stratégies, formant doublement Dorante aux ruses de la fausse confiance et le spectateur à la découverte de ses procédés. Je vous renvoie notamment aux scènes 2 de l'acte I, et 1 de l'acte III sur lesquelles je n'ai pas le temps de m'appesantir.

Pour simple et efficace qu'elle puisse être, mais comme rien au fond n'est jamais simple chez Marivaux, la médiation de l'herméneute impliqué, ne saurait toutefois échapper elle-même à une prise de recul, incitant le lecteur ou le spectateur à interpréter l'interprète de la parole. L'habileté vantarde de Dubois, la naïveté instrumentée par Jacob, ne permettent pas de les instituer experts entièrement dignes de confiance de la parole parlée. D'une part, la parole démasquante de l'herméneute impliqué ne cesse pas pour autant d'être intéressée.⁶ D'autre part, l'analyste de sa propre parole, quel que soit le recul dont il dispose, demeure une conscience opaque, jamais à l'abri de se mentir à soi-même. Pour mieux nous le faire sentir, du reste, Marivaux oppose souvent, en jouant de contrastes burlesques, le sérieux de l'analyse morale pratiquée par Jacob et l'immoralité patente de ses comportements. Il n'existe par conséquent pas de soi hors de soi, pas plus qu'il n'existe de parole hors de la parole. Comme l'écrit Francis Ponge dans un poème où il est question de la feuillaison de paroles produites par les arbres : « on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres »⁷.

Il faut donc que l'interprétation de la parole soit aussi permise du dehors, à partir de signes qui habilent le lecteur/spectateur à se former son propre jugement. C'est pourquoi la double énonciation peut se lire, chez Marivaux, comme un dispositif complémentaire du double registre. Les personnages d'une pièce de théâtre parlent toujours à la fois pour eux et pour le spectateur ; voilà, en peu de mots, ce qu'on appelle la double énonciation. Si elle est inhérente à toute représentation théâtrale, il est clair que Marivaux en tire un parti remarquable, pour la bonne et simple raison qu'elle va très opportunément dans le sens de son projet. *Surprenant* toutes les paroles dites sur la scène, le spectateur marivaudien est généralement placé en position de surplomb, dès lors qu'il est mis au fait de ce que certains personnages ignorent. Bien longtemps avant l'effet de distanciation brechtien, par conséquent, il doit se sentir en même temps engagé et dégagé, puisqu'il est requis simultanément d'écouter et d'entendre, « à égale distance de la bouche (de la langue) et des oreilles » comme

⁵ *Ibid.* p 138

⁶ Ex : Jacob se reprochant d'avoir accepté de l'argent d'une servante entretenue par son maître, en se sachant désiré d'elle, ne s'accuse sur le tard de ce relâchement moral que pour mieux s'en excuser : cet argent gagné de façon peu « chrétienne » aurait apparemment fait l'objet d'une indulgence divine, attestée par le succès obtenu grâce aux leçons d'écriture et d'arithmétique qu'il aurait permis de financer !

⁷ « Le cycle des saisons », in *Le Parti pris des choses*, 1928

l'écrit encore F. Ponge⁸. Pour peu, donc, qu'il sache se montrer attentif aux signes qui lui sont offerts, il n'est plus permis au spectateur de se méprendre sur les ruses et les implicites qui sous-tendent le système des fausses confidences, ce qui l'habilite à saisir tous les niveaux de la parole et à jouir de toutes ses équivoques.

Dans *Le Paysan parvenu*, on trouve une espèce de transposition narrative de la double énonciation, dans plusieurs passages où Jacob, en posture d'auditeur dissimulé ou en retrait, surprend des échanges dont il dégage les enjeux et les significations implicites du fait de la position latérale qui est la sienne (position qui ne fait jamais qu'exacerber, en somme, son « étrangeté » fondamentale de paysan infiltré dans la société mondaine, et qui l'apparente, par certains côtés, aux Persans et autres Hurons de Montesquieu et de Voltaire). C'est ainsi que, placé derrière la porte, il surprend l'échange de l'abbé Doucin avec les sœurs Haberd au sujet de son admission dans la maison ; et s'il perce sans mal la tartufferie du directeur de conscience, cela vient pour une part de ce que, placé comme il le dit « à côté de la chaire »⁹, il se trouve moins émotionnellement impliqué que les deux demoiselles. La parole surprise se prête plus aisément à l'interprétation parce que celui qui la parle, ne se sachant pas écouté ou observé, échappe à une autocensure qui habilite un tiers insoupçonné à mieux pénétrer ses intentions.

Je voudrais évoquer, pour en finir avec ce point, une incarnation fort utile, quoique paradoxale, de l'herméneute impliqué : celle du niais, du sot, du balourd, dont les réactions au premier degré n'en fournissent pas moins des clés interprétatives tout à fait révélatrices des enjeux cachés de la parole. Tel est Arlequin, valet d'Araminte puis de Dorante dans *Les Fausses confidences*, ou l'impayable commère Mme d'Alain dans *Le Paysan parvenu*. Lorsque le premier s'offusque, au début de la scène 8 de l'acte I d'être « donné » par Araminte à Dorante (« je vous donne à lui »), son indignation nous fait rire parce qu'elle témoigne des méprises qu'induit le fait de n'avoir accès qu'au sens propre de la parole, et de méconnaître ses emplois métaphoriques. Dans le même temps, ce retour au sens propre est parfois salutaire, précisément parce que la banalisation de la figure de style efface l'histoire qui l'a produite. Derrière le valet, Arlequin profile soudain le serf qu'il aurait pu être autrefois, et nous fait ainsi entrevoir la brutalité enrobée sous les euphémismes d'une parole policée, voulant faire oublier qu'elle demeure une parole de pouvoir. Dans le dos de l'interprète malgré lui, il y a bien entendu l'auteur, dont la subtilité consiste à faire parler la parole en la faisant parler par ses personnages d'une manière révélatrice ; quant au geste herméneutique, on voit qu'il opère finalement dans les deux sens, puisqu'il revient à déceler les sens figurés derrière le sens propre, aussi bien que le sens propre derrière les sens figurés.

Bien entendu, ce ne sont pas les personnages de la comédie ou du roman qui sont les seuls médiateurs d'une formation du lecteur/spectateur à l'interprétation de la parole. Ce sont aussi les structures même de la fiction romanesque ou théâtrale. Parmi ces structures, deux au moins me semblent remarquables par leur constance, et leurs effets dans les œuvres de Marivaux. Je me faisais un plaisir de les développer, mais le temps qui m'est imparti va m'obliger à me contenter d'en esquisser l'idée.

⁸ *My creativ method*, 1961.

⁹ Jacob daube sur le prêche de l'abbé, mais l'homophonie avec *chair* pourrait s'avérer pertinente.

II.2. Discontinuité et ténuité

La composition d'une pièce de théâtre se caractérise par une forme de discontinuité, même lorsqu'elle n'est pas fabulaire ou temporelle, par le seul fait du découpage en actes et en scène. Cette discontinuité facilite la concentration des échanges sur des enjeux ponctuels. Or, chose curieuse, ce que l'on serait tenté d'expliquer par les propriétés d'un genre, s'observe également dans *Le Paysan parvenu*. Le récit, en effet, s'y morcelle en scènes, en historiettes, en conversations, qui sans être absolument autonomes, ne s'engendrent pas les unes les autres comme on se serait attendu à ce qu'elles le fissent dans la narration d'une ascension sociale en forme de destin. Il faut donc en conclure que la *discontinuité*, et l'attention qu'elle permet de fixer sur de petits détails, sur de menus faits et gestes, sur des échanges verbaux très délimités, participent étroitement du projet marivaudien. Georges Poulet déjà, dans l'une de ses *Etudes sur le temps humain* consacrée à Marivaux, observait : « Pour Marivaux [...] l'instant est tout car c'est en lui seulement, et non dans le temps, que quelque chose arrive et passe. [...] Notre être, c'est une ébauche rapide, un geste esquissé, un cri d'étonnement qui monte aux lèvres. C'est l'état inexprimable où tout à coup, confusément se découvrent en nous, à nous, des sentiments ignorés »¹⁰. Cette belle lecture ontologique, vous l'aurez compris, sous-tend finalement toute l'herméneutique marivaudienne de la parole. Dans la parole ce n'est pas le discours ou les intrigues qu'elle peut construire qui intéressent Marivaux, ce sont les révélations instantanées qu'elle produit, les accès qu'elle donne fugitivement à l'être, dans le temps même de son énonciation, et les surprises que ces révélations instantanées engendrent. C'est donc en concentrant son attention sur des moments de la parole, souvent articulés à des riens (à ce que l'on considère à tort comme des riens !), que Marivaux pourra susciter toutes ces petites épiphanies du sens que le lecteur/spectateur est convié à observer et à entendre, avec d'autant plus d'acuité que leurs manifestations possèdent une autonomie relative au sein du roman ou de la comédie.

Mais on perçoit du même coup les limites inhérentes à une telle démarche. Les leçons dispensées par ces études ponctuelles de la parole pourraient s'évaporer avec l'instant qui les a fait naître, s'éparpiller dans une altérité perpétuelle, et conduire de ce fait à un relativisme du jugement aussi bien que de l'interprétation. C'est pour conjurer ce danger, sans doute, sans compromettre la valeur de l'instant, que Marivaux met en place dans toutes ses œuvres, et d'une œuvre à l'autre, une époustouflante esthétique de la variation.

II.3. Variantes de la variation

D'Alembert constatait à juste titre la monotonie de l'œuvre de Marivaux. Elle manque de variété en effet parce qu'on y reconnaît, d'un texte à l'autre, et plus spécialement du roman *Le Paysan parvenu* aux *Fausse Confidences*, on l'a dit, beaucoup de situations et de personnages semblables. En contrepartie, sur des motifs délibérément peu variés, Marivaux opère de géniales variations qui, outre la qualité qu'elles ont de manifester l'infini dans le fini et de rafraîchir incessamment le regard, offrent au lecteur l'opportunité de construire des interprétations affinées et complexifiées par le jeu des confrontations qu'elles autorisent (ne serait-ce qu'entre nos deux œuvres, où il est loisible de voir deux variations sur un même thème : la maîtrise de la parole comme instrument de promotion sociale).

¹⁰ *Etudes sur le temps humain* /2, éd. Pocket, p 18.

Ainsi Marivaux aime à multiplier, au sein de la fable, théâtrale ou romanesque, les récits qui font entendre plusieurs versions d'un même fait de parole, en sorte que le lecteur/spectateur s'en voit proposer des lectures divergentes, qui lui permettent d'interpréter de diverses manières les visées d'une même parole.¹¹

J'ai recensé pas moins de neuf versions de la rencontre de Jacob avec mademoiselle Haberd dans *Le Paysan parvenu*, et étudié avec mes khâgneux toutes les lectures qu'on pouvait alors faire de leur premier échange, sans qu'il soit jamais possible de décider laquelle était plus crédible que les autres. Dans *Les Fausses Confidences*, Marton, à la scène 9 de l'acte II, stupéfaite de voir que le portait fait par Dorante représente Araminte et non elle-même ainsi qu'elle l'avait supposé, retrace, pour justifier son erreur, tout ce qui s'est passé jusque là, selon la perception qu'elle en avait. Interprétant son erreur d'interprétation, au reste parfaitement légitime, nous mesurons combien il est aisé de se laisser abuser par les mots dès lors qu'on ne songe pas à leur ambivalence.

Plus profondément c'est toute la pièce des *Fausse confidences* qui est bâtie sur le principe de la variation, comme l'indique le pluriel d'un titre qui était originellement *La Fausse confidence*. C'est qu'elles sont nombreuses en effet, les fausses confidences éponymes de notre comédie. Et il faudrait montrer, si on en avait le temps, tout ce que nous révèlent leurs mécaniques et leurs effets comparés.

Citons pour finir une autre forme de la variation qui oblige à nuancer le jugement qu'on pourrait porter sur une même parole. Marivaux prend plusieurs fois pour cible la parole dévote dans *Le Paysan parvenu*. Il s'agit à l'évidence d'une modalité de la parole qui lui inspire une animosité toute particulière, la dévotion étant le comble de l'hypocrisie, puisque les appétits les plus crus s'y dissimulent sous les dehors de la foi. Mais si la parole dévote mérite d'être moralement condamnée, sa réprobation comporte toutes sortes de degrés selon qu'on l'interprète comme un simple psittacisme (la servante Catherine qui farcit ses propos de mention de la divinité sans y songer plus que cela), comme une croyance probablement sincère mais qui sert en même temps de caution à un désir sensuel sanctifié par le mariage (Mlle Haberd cadette), comme une déplorable *mauvaise* foi, lorsque la foi, précisément, vous déguise la férocité de votre gourmandise (Mlle Haberd aînée), et enfin comme une odieuse tartufferie lorsque le lien entre le contenu de la parole et son intention véritable est totalement coupé (l'abbé Doucin).

Par le jeu de ces variations Marivaux restitue donc à la parole toute la souplesse et la complexité du vivant, de sorte que nous ne gagnons pas seulement, à lire ses représentations de la parole, en pénétration ; nous développons, en tout cas nous sommes censés développer, nos facultés d'empathie et notre ouverture d'esprit.

Voici qui nous conduit à la question posée dans la dernière partie de cette intervention.

¹¹ Tout cela bien avant la nouvelle *Dans le fourré* (1922) de Ryunosuke, ou *Tandis que j'agonise* (1930) de Faulkner — dans lesquels se trouve raconté, sous des angles et par des témoins différents, un même événement, respectivement un meurtre et un enterrement.

III. « Le plaisir de voir clair »

Résumons ce que nous avons établi jusqu'à présent. Il y a toujours chez Marivaux une specularité de la parole. En d'autres termes la parole est à la fois parlée et parlante ; *parlée* pour dire et pour agir, comme il se doit, *parlante* pour pouvoir être interprétée, soit explicitement, sa glose étant produite au sein de l'œuvre elle-même, soit implicitement, cette tâche étant déléguée au lecteur/spectateur (plus véritablement auditeur que spectateur en l'occurrence), sollicité et guidé par quantité d'indices et de dispositifs qui l'invitent à entendre ce qui se s'énonce dans et sous les mots. Reste à expliquer pourquoi cette figuration signifiante d'une parole polysémique est la basse obstinée des œuvres de Marivaux.

III.1. La transparence et l'obstacle

Il y a, à l'évidence, dans une telle conception de la parole, un humanisme. Un humanisme au sens où la parole étant à l'image de notre humanité, on peut lui faire confiance puisque, en dernier ressort, elle dit toujours le vrai, surtout quand elle n'est pas univoque, ou quand elle recourt à des artifices. Mais c'est évidemment à la condition de savoir l'interpréter, d'avoir appris à faire le départ entre le sens propre et le sens figuré, entre l'intention réelle (sue ou insue) du locuteur et son intention affichée, entre l'énoncé et l'énonciation, l'émission du discours et sa réception. Pour qui a été formé à ces distinctions, le for intérieur, qu'il s'agisse du sien propre ou de celui d'autrui, devient accessible, non pas directement, certes, mais via la transparence d'un reflet en quelque sorte. Pour le dire avec les mots d'un personnage du *Cabinet du Philosophe*, suite de réflexions et de récits allégoriques exactement contemporaine du *Paysan parvenu* : « Les hommes sont faux, mais ce qu'ils pensent dans le fond de leur âme perce toujours à travers ce qu'ils disent et ce qu'ils font. »¹²

Tout mesuré et lucide qu'il puisse être, cet humanisme qui reconnaît à la parole une valeur, à tout le moins indicelle, de vérité, est de nature à nous donner confiance en la puissance de révélation du langage parlé. Du même coup, il semble que le champ de l'investigation moraliste puisse se replier tout entier sur les usages de la parole. Aussi n'avons nous pas sujet de nous étonner que l'identité d'un être puisse se solidifier dans le creuset de sa parole, témoin ce qu'en dit Jacob dans *Le Paysan parvenu* : « Pour faire ce portrait-là au reste [*celui de Madame d'Alain*], il ne m'en a coûté que de me ressouvenir de tous les discours que nous tint cette bonne veuve. »¹³

Un tel optimisme herméneutique n'empêche cependant pas qu'il bute sur une limite infranchissable. Il est des cas, en effet, et ce ne sont pas les plus rares, où l'équivocité de la parole, l'entremêlement des significations et des intentions, rendent le sens absolument indécidable, de sorte qu'il est inutile d'espérer qu'il puisse s'explicitier dans un logos rigoureusement rationnel. Considérons l'avant dernière scène de notre pièce, dans laquelle l'aveu audacieux de Dorante à Araminte, semble faire éclater la vérité et mettre un terme définitif au jeu des fausses confidences : « Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion, qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait ». Rien de vrai, serait-on tenté d'ajouter que cela... et que l'aveu que je vous en fais. Mais pourquoi est-il permis d'émettre un doute ? Qui peut affirmer —

¹² Septième feuille. C'est également au *Cabinet du Philosophe* qu'est emprunté le titre de notre troisième partie.

¹³ Ed. GF, p 130.

sachant tout ce à quoi il a donné les mains, la fortune que lui apporte Araminte, l'habileté dont il a fait preuve — que Dorante, pressentant que la jeune veuve finira tôt ou tard par apprendre les *artifices* auxquels son amant a eu recours pour la séduire, ne préfère pas jouer le tout pour le tout, en conjurant les effets d'une révélation inéluctable ? Et quand même on pourrait en débattre, qu'est-ce qui nous assure que Dorante n'est pas la dupe de ses propres sentiments, jusqu'à refouler par cet aveu rédempteur la part obscure d'un moi honteux de s'avouer intéressé ?

Il ne saurait donc y avoir de transparence et d'univocité absolues de la parole, fût-ce au terme d'un travail d'interprétation, parce que, même lorsqu'il n'est pas menteur, et même lorsqu'il n'est pas de mauvaise foi, tout individu, dans l'exercice de la parole, est susceptible d'échapper à soi-même. Jacob en a fait l'étonnante expérience en déclarant son amour à Melle Haberd avec une ferveur qui n'a rien à envier à celle de Dorante :

« Je me souviens bien qu'en lui parlant ainsi, je ne sentais rien en moi qui démentît mon discours. J'avoue pourtant que je tâchai d'avoir l'air et le ton touchant, le ton d'un homme qui pleure, et que je voulus orner un peu la vérité ; et ce qui est de singulier, c'est que mon intention me gagna tout le premier. Je fis si bien que j'en fus la dupe moi-même. »¹⁴

La limite imposée à l'intelligibilité parfaite de la parole à la fois par la nature humaine et l'espèce d'emballlement propre aux mots de la passion, inciterait-elle alors à tempérer l'euphorie herméneutique dont nous parlions ? En vérité, c'est presque tout le contraire. Sans cette limite, aucun bonheur et aucune sagesse ne seraient véritablement permis.

III.2. La joie et la sagesse

Pour entendre cela, il nous faut évoquer un conte allégorique proposé par Marivaux, après plusieurs autres, dans les dernières feuilles du *Cabinet du philosophe*. Ce conte s'intitule « Le Voyageur dans le nouveau monde » ou « Le Monde vrai ». Sa maîtresse l'ayant trompé avec son meilleur ami, un homme désenchanté, convaincu de l'hypocrisie universelle, fait la rencontre d'un philosophe qui lui offre, pour le rasséréner, de lui faire découvrir un « Monde vrai » où personne ne ment, où les habitants disent tout ce qu'ils pensent et tout ce qu'ils sentent, un monde censé lui apprendre, par conséquent, à voir clair dans les comportements et les discours de ses semblables. Notre homme, qui est aussi le narrateur de ce conte, déclare d'abord n'être guère enchanté par cette perspective qui lui fait redouter de s'enfoncer dans une misanthropie irrémédiable. Lui ayant promis de lui donner des lumières et non du chagrin, le philosophe convainc le narrateur de l'accompagner dans le Monde vrai, où tous deux abordent, après l'une de ces coutumières traversées en bateau, requises par l'étrangement utopique. À la surprise du narrateur, le nouveau Monde se révèle être en tout point le double de l'ancien, personnes et choses y possédant leur exacte copie. Mieux, tout ce qui se passe dans le monde ancien se reproduit à l'identique dans le nouveau. Cependant, dûment chapitré par le philosophe, le narrateur est invité, tout incapables de dissimuler que soient les êtres du nouveau monde, à les considérer comme s'ils ne l'étaient pas. Persuadé de leur étrangeté, donc, et dès lors étonné par

¹⁴ *Ibid.* pp. 146-147

l'ingénuité du ton, des gestes, des regards, qui accompagnent leur paroles, notre narrateur éprouve un intérêt passionné à observer ces « naturels », semblables à ceux de son monde, mais dont la fatuité, les ridicules, les désirs, n'étant plus déguisés, lui composent un spectacle extrêmement réjouissant. Je passe sur le récit des aventures du narrateur au Monde vrai. Vous aurez déjà compris, sans doute, ce que découvre à la fin le narrateur, une fois affranchi par son mentor : à savoir que le Monde vrai n'est ni plus ni moins que le monde réel, la ruse du Philosophe ayant consisté à le faire aborder comme un monde inconnu. Voici comment celui-ci explique la chose :

Vous n'aviez jamais vu d'hommes vrais ; je vous avais promis de vous en faire voir, et vous les avez vus. Ce ne sont pas d'autres gens que ceux de notre monde, j'en conviens ; mais ils n'en sont pas moins nouveaux pour vous, puisque vous les avez pris pour des hommes d'une espèce différente, et que vous n'en avez reconnu que la physionomie, et non pas le caractère. Les voilà tels qu'ils sont, au reste; et à présent que [vous avez] appris à connaître ces hommes, et à percer au travers du masque dont ils se couvrent, vous les verrez toujours de même, et vous serez le reste de votre vie dans ce Monde vrai, dont je vous parlais comme d'un monde étranger au nôtre...

Je vous lis maintenant la réaction du narrateur désabusé :

Quand il eut fini, je restai quelque temps immobile, et comme absorbé dans mes réflexions; puis, je me mis à rire du meilleur de mon cœur, et de ma crédulité sur ce nouveau monde qu'il m'avait promis, et où j'avais cru être, et de la comédie que m'allaient donner désormais les hommes avec qui je vivais. Il me tardait d'être avec eux, de les entendre; et charmé d'avance du plaisir singulier que j'en attendais, j'embrassai mon guide avec une joie infinie.

Quelle leçon, pour notre sujet, devons-nous inférer de ce conte allégorique ? On aura reconnu celle que nous avons déjà dite ; pour peu qu'on sache les entendre, les interpréter à distance au sein de notre monde même, les paroles des hommes peignent à nu leur caractère et décèle leur intériorité (fût-ce pour en révéler l'irréductible complexité). Mais en voici une autre, tout aussi décisive. Le décodage des paroles humaines est une constante occasion de jouissance en ce qu'il requiert, pour être mené à bien, la transmutation du monde en spectacle et des personnes en personnages, selon le bon vieux motif baroque du « all the world's a stage » (*le monde entier est un théâtre*). Nul risque alors de devenir misanthrope : ce que l'on interprète, ce que l'on comprend, ne nous blesse plus, mais nous éclaire, et cette lumière, au temps des Lumières, n'est pas seulement une joie, c'est un sagesse, qui nous épargne la souffrance. Et mieux encore qu'une sagesse, une liberté, une incomparable puissance d'affranchissement. N'est-ce pas parce qu'il est doué pour interpréter la parole, parce que son écoute attentive lui permet peu à peu de maîtriser les codes de la mondanité, parce que ses talents de séducteurs sont plus verbaux encore que physiques, que Jacob parvient à se pousser dans la société jusqu'à atteindre ses plus hautes sphères ? Et sans l'appui de Dubois, qui lui enseigne l'art des fausses confidences, le beau Dorante serait-il parvenu lui aussi à capter l'intérêt de sa maîtresse au point de se faire préférer à un aristocrate de haut rang ?

En associant la joie, la sagesse et la liberté à la maîtrise interprétative de la parole, Marivaux ne verserait-il pas dans un humanisme béatement idéaliste ? Mauvais procès, me semble-t-il. Car nul ne sait mieux que lui combien la maîtrise de la parole peut devenir, dans la bouche des libertins par exemple, un instrument de manipulation, de domination et d'aliénation. Il s'en faut certes de peu qu'un Jacob, un Dorante, un Dubois ne deviennent des opportunistes redoutables. Sans doute doivent-ils de ne pas

connaître ce triste sort à un fond irréductible de moralité et, plus encore, au fait que le meilleur herméneute ne peut empêcher, dans l'exercice et l'interprétation de la parole, qu'une part de sens ne demeure inépuisable et imprédictible. C'est du reste cette déroute du fantasme de maîtrise libertin que Laclos peindra dans *Les Liaisons dangereuses*.

Ainsi, dès lors que la maîtrise de la parole s'accomplit et se cantonne dans la sphère de l'interprétation, dès lors qu'elle est compréhension et non préhension, dès lors qu'elle constate l'ambivalence ou l'ambiguïté sans pouvoir ni vouloir imposer l'univocité, dès lors qu'elle est jubilation et non calcul, bref sous toutes les conditions qui caractérisent sa pratique et sa didactique chez Marivaux, c'est bien en elle que peut s'accomplir et se révéler, essentiellement faillible et incessamment mobile, notre humanité.

Et c'est par conséquent sous toutes ces mêmes conditions, et pour toutes ces raisons, que la figuration et l'interprétation de la parole, se confondent en dernier ressort chez Marivaux avec la notion même de littérature.

III. 3. Littéarité vs littéralité

Un rapide et ultime retour sur *Le Cabinet du Philosophe* devrait nous aider, une fois de plus, à clarifier ce point. Dans un autre petit récit allégorique, conté dans la deuxième feuille, Marivaux compare deux jardins ; celui de la Beauté, plutôt dans le goût classique d'un Le Nôtre, et celui, manifestement de style rocaille, du Je-ne-sais-quoi. La Beauté en son jardin attire en premier lieu le visiteur fasciné par son évidence, par ce qu'elle a d'éclatant, d'hyperbolique. Entendons que, selon les codes en usage et les représentations communes, la Beauté se voit accorder une valeur prééminente. Mais la Beauté, quand on lui offre un fruit, ne le mange pas, et, pis que tout, quand on lui parle, demeure impassible et taciturne. Or si la Beauté *ne parle pas*, si elle n'en éprouve pas le besoin, c'est qu'elle reste identique à son idée, sans jamais varier ; elle n'est, je cite, qu' « un beau visage qui se répète, qui ne dit rien à l'esprit, qui ne parle qu'aux yeux ». Ces traits annoncent évidemment en creux les qualités du « je-ne-sais-quoi », dans le jardin duquel le visiteur déçu et lassé se rend bientôt après. Point d'ordre dans le séjour du Je-ne-sais-quoi, mais un désordre du « meilleur goût », qui produit un « effet charmant ». Au lieu du hiératisme figé de la Beauté, une sorte de *perpetuum mobile* de grâces, fuyantes aussitôt qu'entrevues. Rien donc dans le « je ne sais quoi » qui puisse être fixé, par les mots comme par la vue. Le je-ne-sais-quoi, dont la loi est de varier sans trêve, ne peut qu'être suggéré ; il est puissamment ressenti comme un *charme*, tout en restant de l'ordre de l'impondérable.

Cette puissance suggestive d'un je-ne-sais-quoi qui se dérobe, par principe, à l'emprise des codes et d'un sens arrêté, est sans nul doute une valeur cardinale de l'esthétique marivaudienne. Et l'on remarquera qu'elle s'applique très exactement à sa conception de la parole, quintessence, sous beaucoup de ses aspects, du je-ne-sais-quoi. Comme lui la parole est marquée par un tremblé ininterrompu des significations, comme lui elle invite à un commentaire inexhaustible, comme lui elle est source infinie de paroles. C'est dire que la littéralité (l'imposition d'un sens propre) est l'ennemie et l'envers de la littéarité (le règne du figural, des significations jaillissantes, de la contingence). La littérature trouvera donc naturellement à s'accomplir, ainsi qu'elle le fait dans l'œuvre de Marivaux, dans l'invention incessamment reconduite de situations variées où la parole — devenue un espace de jeux et d'aventures au sein duquel, à tout moment, sont susceptibles de surgir des sens cachés, retardés, imprévisibles — pourra vivifier notre intelligence en nous incitant à l'exercer.

