

Corps socialisés et corps contraints chez Marivaux.

Marivaux est principalement connu pour ses pièces de théâtre et pour le langage précieux et abstrait de ses personnages. Ce que je vous propose est d'aller à l'encontre de ces idées sur Marivaux : en montrant dans la lignée de chercheurs comme René Démoris ou Christophe Martin, qu'il y a du corps chez Marivaux, et en me concentrant sur ses œuvres de jeunesse.

Le terme « œuvres de jeunesse » que l'on doit à Frédéric Deloffre désigne les œuvres que Marivaux a écrites au début de sa carrière entre 1712 et 1714. Cinq de ses œuvres s'inscrivent dans une pratique intertextuelle, c'est-à-dire qu'elles communiquent ouvertement dans notre cas avec d'autres œuvres de la littérature française et européenne.

Ce soir je m'intéresserai à trois de ces œuvres de jeunesse :

- *Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques*
- *Le Télémaque travesti*
- *L'Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques*

Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques est une parodie des romans héroïco-galants du XVIIe siècle, comme *Don Quichotte* parodiait les romans de chevalerie.

Le Télémaque travesti et *l'Homère travesti* sont, comme leur titre l'indique, des travestissements, genre dont Marivaux propose une définition assez large dans la préface de *l'Homère travesti* : ce sont des ouvrages « qui déguisant un auteur sérieux, » le présentent d'une façon qui réjouisse le lecteur.

Le Télémaque travesti travestit un roman de Fénelon qui s'appelle *Les Aventures de Télémaque*, tandis que *L'Homère travesti* travestit *l'Iliade* de La Motte qui est déjà une réécriture de *l'Iliade* d'Homère.

Ces œuvres marivaudiennes s'inscrivent dans des traditions littéraires qui ne s'excluent pas et qui, toutes, interrogent les **rapports entre la fiction et la réalité** :

- Une première tradition ouverte par le *Don Quichotte* de Cervantès : un anti-roman (*Le Berger extravagant* de Sorel). Le héros-lecteur qu'est Don Quichotte est pris entre les romans qu'il a lus et qu'il souhaite imiter et la réalité du monde dans lequel il vit.
- La tradition française du roman comique (qui doit beaucoup à *Don Quichotte*) : *Le roman comique* de Scarron, le *Francion* de Sorel.
- La tradition du travestissement burlesque dont le *Virgile travesti* de Scarron est un des modèles.

Ces œuvres réintègrent dans la fiction des éléments de la réalité dans laquelle se meut le lecteur. Parmi ces éléments, il y a le corps, son anatomie, son fonctionnement physiologique, et ses gestes/mouvements et postures.

Nous prenons donc le corps des personnages marivaudiens comme le lieu d'une interrogation des rapports entre la fiction et la réalité. On se demandera notamment :

- Comment et pourquoi le personnage impose (ou pas) à son corps les lois contraignantes de la fiction
- Comment la fiction interroge les contraintes qui pèsent sur les corps socialisés.

Je vous propose donc une analyse cas par cas de ces trois œuvres

1. *Pharsamon ou Les Nouvelles folies romanesques* : l'imitation parodique ou le contraste des corps.

Pharsamon ou Les Nouvelles folies romanesques est une parodie des romans héroïco-galants du XVIII^{ème} siècle, à l'image de *Don Quichotte* qui parodie les romans de chevalerie.

Je ne vais pas vous faire un résumé de l'œuvre parce que ce serait fastidieux. Je vous donne simplement les noms des protagonistes (dont vous avez besoin pour saisir mon propos) et la situation initiale.

- **Pharsamon** est un beau paysan qui, dans son enfance et dans sa jeunesse, a lu beaucoup de romans tout comme **Cliton** son fidèle servent. Pharsamon et Cliton forment un premier couple de personnages qui décident un jour de vivre des aventures comme les héros des romans qu'ils ont lus. // à l'image de Don Quichotte et de Sancho Pança
- Dans le roman, on a une version féminine de ce couple : Avec **Cidalise** et sa servante **Fatime**. Elles ont, elles aussi lu des romans et vont rencontrer au début du roman Pharsamon et Cliton.

Pour ce qui est du sexe, **Cidalise** est la version féminine de **Pharsamon**. **Fatime** la version féminine de **Cliton**.

Pour ce qui est du statut social, **Pharsamon** et **Cidalise** sont les maîtres ; **Cliton** et **Fatime** les valets.

→ Le but est de montrer comment ce roman parodique de Marivaux interroge **le rapport entre la lecture des romans et le corps du lecteur**.

→ On verra tout d'abord **ce que la folie romanesque des maîtres fait à leurs corps, puis on s'intéressera aux effets de la lecture chez Cliton, le valet-écuyer**.

A. Pharsamon et Cidalise : Ce que la folie romanesque fait au corps.

1. Du lecteur-comédien au lecteur-fou

Pharsamon et Cidalise ne sont pas de simples lecteurs. Dans toutes leurs aventures ou presque, ils essayent de reproduire les gestes et postures des héros qu'ils ont rencontrés dans les romans qu'ils ont lus. Cette imitation aurait pu faire d'eux des acteurs, elle fait en fait d'eux des fous. Atteints de folie romanesque, ils confondent fiction et réalité et utilisent les romans comme des manuels de comportements.

Dès les premières pages du roman, le lecteur apprend la passion irrationnelle du jeune héros Pharsamon pour les romans. L'oncle de Pharsamon l'a en effet initié très tôt à la lecture :

Les anciens romans, les Amadis de Gaule, l'Arioste, et tant d'autres livres lui paraissaient les leçons les plus propres et les plus capables de donner à son neveu cette noble idée qu'il devait concevoir et du bel amour et de la gloire. Par malheur pour le neveu, il était né très susceptible d'impression ; ces hauts faits des héros qu'il lisait, cette tendresse si touchante dont il les voyait agités, étaient comme autant d'étincelles de feu, qui tantôt redoublaient sa disposition à la valeur, et tantôt excitaient son penchant à l'amour. (PHAR., p. 393)

Jeunes et beaux, Pharsamon et Cidalise ressemblent physiquement aux héros des romans qu'ils ont lus au point de se prendre eux-mêmes pour des héros d'aventures romanesques. Le lecteur est alors,

en apparence, un comédien. Pharsamon fait « noblement son personnage¹ », Cidalise parfois « outr[e] un peu son rôle² ». La réaction de Cliton lorsque Pharsamon lui donne une leçon de comédie confirme l'habileté que le jeune homme déploie pour jouer le héros de roman. Pharsamon vient de gronder son écuyer parce qu'il le dérange dans sa rêverie. Cliton l'invite néanmoins à continuer :

Faites tranquillement toutes vos **simagrées** : je vais me mettre à l'écart sur cette chaise, et je vous regarderai pour apprendre.

Après ce discours, Cliton s'éloigna respectueusement de Pharsamon. Ce chevalier sentit un vrai plaisir de la situation où ils allaient se mettre tous deux : il jeta un regard sur Cliton, pour voir si sa posture était dans l'ordre ; après quoi s'appuyant du **coude** sur une table, et laissant son autre **bras** tomber négligemment sur lui, **il n'oublie rien pour entrer dans la manière de ces fameux chevaliers**, quand ils se trouvaient quelque part éloignés de leur maîtresse (...). De temps en temps ses **soupirs** entrecoupaient sa **voix**. Cliton en écoutant son maître s'attendrissait insensiblement : jamais chevalier, à son gré, n'avait mieux entendu l'amour ; il ne le quittait pas des yeux. Tant d'attention, enfin, réveillant sa tendresse, et lui inspirant des sentiments vraiment nobles, il joignit d'abord quelques **soupirs** à ceux de son maître³.

Avant de déclamer, Pharsamon entre dans la peau du personnage en adoptant des attitudes conformes à la rêverie amoureuse telle que décrite dans les romans qu'il a lus. **Sa lecture dicte les attitudes à adopter**. L'attention portée aux détails du coude et du bras met en condition le jeune homme. Le regard fixe de Cliton l'assimile, dans cette scène, à un spectateur captivé par le spectacle qu'il est en train de voir. Le partage des soupirs confirme que Pharsamon est un bon acteur puisqu'il a su faire naître chez Cliton une émotion similaire à celle du personnage joué.

Faire un personnage implique une mobilisation corporelle qui tend à reproduire les gestes et mouvements de celui ou celle qu'on imite. Cidalise n'est encore qu'une apprentie comédienne. Alors que Pharsamon est à genoux, en train de déclarer son amour à cette dernière, il est surpris par un rival. Le combat entre les deux hommes provoque la crainte et l'angoisse de la jeune femme et entraîne un premier évanouissement. Revenue à elle, Cidalise voit Pharsamon ensanglanté et affaibli tomber devant elle :

La Princesse vit cette chute, **elle poussa un soupir qui pouvait passer pour un cri : elle n'était pas encore stylée à soupirer en héroïne** ; c'était là sa plus considérable aventure ; **elle outrait un peu son rôle**. L'écuyer qui vit son maître à terre ne parut pas non plus en cette occasion un écuyer d'expérience ; il s'avança, en faisant des hurlements affreux, se lamentant sur le chagrin qu'allait avoir l'oncle, en apprenant l'état où était son neveu. (PHAR., p. 409)

Le soupir raté de Cidalise rend compte de l'exagération qui nourrit les tentatives de l'héroïne pour se conformer aux attitudes topiques des héros de roman. Cette outrance comique est redoublée par l'excès de l'écuyer qui, comme Cidalise, manque d'expérience. Il perd toute mesure dans l'expression de sa douleur face à la chute de son maître. La jeune fille ne s'arrête pas là :

¹ PHAR., p. 401. Toutes les citations des œuvres de Marivaux sont extraites des *Œuvres de Jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre avec le concours de Claude Rigault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972. Personnage : « se dit aussi du rôle que joue un comédien ou une comédienne », *Dictionnaire de l'Académie française* (1694).

² PHAR., p. 409.

³ PHAR., p. 458.

Elle **s'évanouit** encore dans les bras de ceux qui la soutenaient. Que d'évanouissements dira quelqu'un. Un seul aurait suffi : il est vrai, **le premier était naturel, et le second n'était que par forme : c'était un de ces évanouissements de commande, qui semblait nécessaire à Cidalise pour revêtir son aventure de toutes les formalités requises** ; elle aimait mieux pêcher par le trop que par le trop peu. (PHAR., p. 409-410)

Deux corps cohabitent encore chez Cidalise : le corps naturel du premier évanouissement, et le corps de la lectrice devenue comédienne, corps dont elle choisit les poses, avec maladresse et exagération. Cidalise, qui ne se trouve qu'au début de ses aventures, ne maîtrise pas encore parfaitement son rôle. Son jeu, parce qu'il est redondant, se révèle imparfait.

L'imitation du lecteur-comédien bascule vite dans la folie. Pharsamon se prend littéralement au jeu : la conformité avec son rôle de héros le conduit à la perte de repères identitaires. Très vite, ils ne jouent plus, mais est le héros de roman. **Pharsamon, comme Cidalise, confondent la fiction et la réalité.** Le lecteur-comédien est en fait un lecteur-fou. Le narrateur, après avoir évoqué la nature du lieu où il convient que les amants se promènent, choisit de faire déambuler ses personnages dans un bois, un des seuls décors convenables quand il s'agit de « tendresse romanesque⁴ » :

Cidalise et [Pharsamon] marchèrent quelques pas **sans ouvrir la bouche** ; silence vraiment mystérieux, qui seul caractérisait la noblesse du feu dont ils étaient brûlés. Pharsamon semblait **cadencer ses pas : son air était respectueux**, mais d'une sorte différente que le respect parmi nous d'usage, c'était un respect digne de lui et d'elle ; Cidalise s'acquittait également bien de la scène muette dont elle était **actrice**, on l'eût vue marcher d'un **pas modestement fier**, ses yeux étaient animés de regards graves et doux, et **cette seule marche fit un effet si prodigieux sur le cerveau de ce beau couple, que se ressouvenant confusément tous deux d'une milliasse de situations de chevaliers et de princesses, semblables à celles où ils étaient, l'enchantement fut tel, qu'ils crurent être ce que ces personnages de romans étaient⁵.** (PHAR., p. 542)

Le champ lexical de la comédie rappelle que Cidalise et Pharsamon jouent tous deux des rôles. Le silence qui règne dans cette « scène muette » place le corps au premier plan. L'imitation des mouvements des héros de roman conditionne l'esprit et entraîne l'illusion au sens où le comédien, par un effet magique (« enchantement », « prodigieux ») moqué par le narrateur, finit par croire qu'il est le personnage qu'il joue. Le corps entraînant l'esprit dans le jeu révèle la folie des personnages qui mettent la fiction à la place de la réalité.

Pharsamon et Cidalise ne sont donc pas tant des comédiens que des fous. Ils ne jouent pas le rôle d'un héros et d'une héroïne de romans, mais pensent être les héros d'aventures romanesques. L'imitation de leurs modèles, qui repose sur une maîtrise de leur corps, n'est en réalité que le signe d'une folie romanesque. Cette folie les conduit à imposer le silence au corps physiologique.

2. Le silence physiologique

La confusion entre fiction et réalité conduit Pharsamon et Cidalise à taire les manifestations physiologiques de leurs corps car les héros des xx héroïco-galant n'ont pas de besoins

⁴ PHAR., p. 542.

⁵ PHAR., p. 542.

triviaux. Nous entendons par manifestation physiologique toute évocation du fonctionnement des organes (notamment l'appareil digestif) et des besoins du corps comme boire, manger et dormir.

Si l'on en croit Pharsamon et ses lectures romanesques, l'amant malheureux plongé dans sa rêverie ne boit, ni ne mange. La noblesse, la grandeur excluent le trivial. Le jeune héros ressemble à Don Quichotte qui, à plusieurs reprises, rappelle à son écuyer les principes des romans de chevalerie qui guident son action. [Au chapitre X, alors que Sancho Pança lui propose « un oignon, un peu de fromage⁶ » et de pain, Don Quichotte, en colère, lui répond :

Comme tu t'y connais mal ! Je t'apprendrai, Sancho, que les chevaliers errants s'honorent de rester un mois sans manger, et s'ils mangent, c'est ce qui leur tombera sous la main, et tu en serais convaincu si tu avais lu autant d'histoires que moi, car si nombreuses soient-elles, je n'en ai pas trouvé une qui rapporte les repas des chevaliers errants, à l'exception, occasionnellement de quelques somptueux banquets qui leur étaient offerts ; le reste du temps, ils vivaient de fleurs⁷.]

Après sa première rencontre avec Cidalise, Pharsamon retourne chez son oncle. Il s'imagine alors être un héros de roman qui vient de vivre un coup de foudre et ne pense plus qu'à la femme dont il est subitement tombé amoureux. Pendant le dîner, l'« air pensif⁸ », Pharsamon, contrairement aux convives présents, ne profite pas du repas : « **il savait trop bien son roman pour manquer à cette particularité ; la rêverie et l'inquiétude furent pendant le repas ses mets les plus délicieux⁹** ». Le jeune homme transforme les caractéristiques corporels romanesques en obligations : « Il savait qu'il fallait rêver, c'était la maxime des amants romanesques, il aurait mieux aimé ne boire de sa vie, que d'enfreindre des lois qu'il regardait comme inviolables à tous ceux qui voulaient aimer noblement¹⁰ ». La non satisfaction des besoins corporels relève de ce que le jeune homme prend pour une loi extérieure. Il se conforme à un modèle comportemental : une absence de sensations est plaquée sur le corps. Le roman est donc pensé par Pharsamon comme un manuel de comportement.

Un amant malheureux ne saurait ni boire ni manger, ni même dormir. [Don Quichotte le faisait déjà remarquer à Sancho. Après avoir expliqué à son écuyer qu'un chevalier errant ne se plaint jamais de ses blessures « même si les tripes lui sortent¹¹ », le héros de Cervantès s'installe sous un arbre :

Il ne dort pas de toute cette nuit, pensant à sa dame Dulcinée pour se conformer à ce qu'il avait lu dans ses livres, lorsque les chevaliers passaient de nombreuses nuits sans dormir dans les bois et les lieux solitaires. Sancho ne la passa pas de la même façon car comme il avait l'estomac plein, et d'autres choses pourtant que d'eau de chicorée, il la courut d'un seul somme ; et si son maître ne l'eût appelé, les rayons du soleil qui donnaient sur son visage n'eussent suffi à le réveiller, ni le chant des oiseaux qui en grand nombre et en grande joie saluaient la venue de la nouvelle journée¹².

⁶ Cervantès, *Don Quichotte, Tome I*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 157.

⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁸ PHAR., p. 399.

⁹ PHAR., p. 399.

¹⁰ PHAR., p. 400.

¹¹ Cervantès, *Don Quichotte, op. cit.*, p. 135.

¹² *Ibid.*, p. 135-136.

L'absence de besoins des héros romanesques que Cervantès soulignait dans *Don Quichotte* réapparaît dans « Le Don Quichotte français¹³ ».] Pharsamon s'indigne de la proposition de son oncle qui lui suggère d'aller prendre du repos : « Moi dormir ! seigneur, répliqua Pharsamon. Ah ! mes malheurs sont trop grands et ma douleur trop juste pour chercher du repos¹⁴ ». La fatigue finit néanmoins par l'emporter et le narrateur se plaît à souligner la nécessité du sommeil : « Nos deux aventuriers s'endormirent et je dirais qu'ils ronflèrent à l'envie l'un de l'autre, si je ne craignais de choquer la noblesse qui ne doit point abandonner un homme tel que Pharsamon dans la moindre de ses actions¹⁵ ».

La folie romanesque conduit les héros à taire les manifestations physiologiques. Ce silence contraste avec l'évocation, par Cliton, des besoins de son corps. Le physiologique est rappelé contre le romanesque héroïco-galant.

B. Cliton : de la comédie aux corps physiologique

1. Etre comédien

Contrairement à son maître, Cliton n'est pas atteint par la folie romanesque. L'imitation est prise au sérieux car il garde la conscience de la différence entre la réalité et la fiction Il n'est pas un écuyer de roman, mais il joue le rôle d'un écuyer.

Au livre sept, Cliton évoque ses souvenirs d'enfance avec Pharsamon. Dans le récit qu'il fait se trouve une scène originelle qui fait remonter à très tôt le goût de Pharsamon pour la comédie. Dans leur enfance, Pharsamon et Cliton, ont passé des heures à lire de « beaux romans » où « l'on voyait (...) des messieurs qui devenaient amoureux de belles dames¹⁶ ». Ces lectures donnent à Pharsamon des idées. Enfants, lui et Cliton jouent au prince et à la princesse :

Notre Seigneur était charmé de nous voir si sages : nous lui rapportions tout ce que nous apprenions dans ces livres, et nous en étions si charmés, que mon maître s'imaginait quelquefois que **j'étais une princesse**, et qu'il m'aimait. Dame, après cela nous supposions, comme dans nos livres, qu'il y avait longtemps que j'étais perdu, et il faisait semblant de me trouver par hasard, comme quand on rencontre une bourse et qu'on ne la cherche pas. Vous voilà donc, ma princesse, me disait-il en se jetant à me genoux ; et moi je faisais le beau, je redressais mon col, et je lui répondais d'une voix plus douce qu'une flûte ou qu'un hautbois (...) après cela, je faisais semblant de pleurer des persécutions que je disais qu'on nous faisait, et pour cet effet, j'avais un peu d'oignon dans ma main dont je me frottais les yeux. (PHAR., p. 600-601)

Tous deux s'efforcent d'imiter les héros des romans qu'ils ont lus : Pharsamon, en s'agenouillant, conforme ses attitudes aux *topoi* des romans, tandis que Cliton modifie son apparence et module sa voix pour faire son personnage. Mais dans ce récit d'enfance que Cliton, parvenu à l'âge adulte, fait, il souligne les différences de perception entre son maître et lui. Pharsamon enfant prend l'imagination pour la réalité : pour le héros éponyme, Cliton ne joue pas la princesse, il « est » la princesse aimée.

¹³ J-P Sermain, *Le Singe de don Quichotte : Marivaux, Cervantès et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 5

¹⁴ PHAR., p. 428.

¹⁵ PHAR. p. 505.

¹⁶ PHAR., p. 600.

En revanche, Cliton ne cesse de souligner implicitement qu'il jouait un rôle. La comparaison avec la bourse rattache la scène de fiction à une anecdote du réel. L'utilisation du masculin (« et moi je faisais le beau ») l'éloigne de son personnage romanesque. S'il s'identifiait à une princesse sans avoir conscience de jouer, il aurait dit : « et moi je faisais la belle ». L'oignon, enfin, apparaît comme une astuce de comédien : contrairement à son maître, Cliton n'est pas le rôle, il joue un rôle. Il ne confond pas fiction et réalité.

Conscient de la différence entre réalité et fiction, Cliton ne peut occulter ses besoins corporels, au risque, parfois, de rendre inopérante l'imitation qu'il entreprend.

2. Avoir un corps

Alors que Pharsamon impose le silence à ses manifestations physiologiques, les besoins de Cliton jalonnent ses aventures.

Cliton, « plus corps qu'esprit¹⁷ », a un goût certain pour la nourriture et la boisson, et un besoin non négligeable de sommeil. Alors que son amante Fatime essaye d'entamer une conversation, le jeune écuyer, aimerait taire sa faim :

Il y avait longtemps qu'il avait envie d'avouer à Fatime cette nécessité, mais comme la conversation qu'ils avaient eue ensemble avait réveillé chez lui le goût romanesque, et que son cœur commençait très sérieusement à se prêter à tout ce qu'inspire ce goût, une noble honte le retenait, et **l'empêchait de dire qu'il avait faim**, quand le plaisir d'être avec sa maîtresse, devait lui tenir de tout, et **suspendre, pour ainsi dire, ses sens**. (PHAR., p. 548)

Dans l'esprit de Cliton, guidé par la lecture des romans, le romanesque ne s'accommode pas de l'évocation des « nécessité[s] » corporelles. Le corps des héros n'est pas ou peu mentionné dans les romans héroïco-galants. Pour imiter ses « nobles » modèles, Cliton devrait faire, comme Pharsamon, abstraction de ses besoins. Il s'en révèle incapable.

Le narrateur se plaît à souligner la démesure qui caractérise la faim de Cliton. Après une brève digression sur l'alternance, dans le récit d'un repas, entre la conversation et la consommation, le narrateur revient à ses héros :

Aussi-bien aperçois-je Pharsamon les yeux fixés, enfoncé dans la rêverie, oublier qu'il tient la fourchette en l'air, pendant que **Cliton plus ardent qu'un famélique**, se sert de ses deux mains à la fois, pour ne point perdre de temps : Tout est d'un bon goût, s'écrie-t-il quelquefois, votre cuisinier est un habile homme, si les messieurs des romans en avaient eu de pareils, ils auraient passé plus d'heures à manger qu'à rêver. (PHAR., p. 460)

Le comparatif de supériorité associé à des termes à valeur hyperbolique (« plus ardent qu'un famélique¹⁸ »), ainsi que la mention de la gestuelle de Cliton, soulignent l'excès qui caractérise l'appétit du personnage. Mais cette faim est excessive au regard du silence qui entoure les besoins de son maître. L'ultime remarque de Cliton permet de marquer l'écart entre « les messieurs des romans » et donc Pharsamon, plongé dans une rêverie amoureuse, et lui-même.

¹⁷ PHAR., p. 672.

¹⁸ Famélique : « Qui est travaillé d'une faim extraordinaire, et presque continue », *Dictionnaire de l'Académie française* (1694)

3. Le langage alimentaire

L'appétit est une composante telle du personnage qu'il infiltre pensées et discours. Ce qui a trait à la boisson ou à l'alimentation constitue un référent ou outil de comparaison dans le langage du quotidien, ce qui forme un véritable sociolecte. Cette caractéristique linguistique renvoie le personnage à sa condition sociale inférieure et contribue à l'effet de parodie en créant un écart avec les modèles littéraires que les personnages se sont donnés. Pharsamon, imitateur des nobles héros et garant des hypotextes, ne peut employer le lexique alimentaire.

La singularité du langage de Cliton est relevée par Pharsamon lui-même lorsque son écuyer, dans la quatrième partie, lui raconte un de ses rêves. Imaginant qu'il retrouve en pleine nuit Cidalise et Fatime dans leur cuisine, Cliton rapporte leur échange :

Elles tenaient chacune un gros morceau de pain, dont elles m'ont donné chacune aussi un petit morceau, en me demandant de vos nouvelles, je leur ai fait un détail de notre souper d'hier : Peste ! a dit Cidalise, **il deviendra gras comme un cochon**, si cela dure ; Va, va tu rêves encore, dit Pharsamon, en interrompant Cliton, Cidalise a trop de délicatesse, pour se servir de pareils termes. Bon, de la délicatesse ! La pauvre fille dans l'état où elle était, c'était bien là ce qui la touchait. Depuis que vous êtes parti, sa mère l'avait, m'a-t-elle dit, fait jeûner au pain et à l'eau, voilà ce qui fait qu'elle répondait de si bon cœur que vous engraisseriez comme un cochon. (PHAR., p. 506)

L'image de l'engraissement similaire à celui des cochons mêle références alimentaire et animale. Elle ne peut appartenir, selon Pharsamon, au langage de Cidalise. De fait, lexiques alimentaire et animal sont employés par des personnages rustiques, ce que ne saurait être la jeune femme, imitatrice des héroïnes de romans. Cette singularité lexicale trouverait sa justification dans le jeûne imposé à Cidalise par sa mère. Cette interprétation proposée par Cliton renvoie en fait à sa propre histoire. Cliton raconte lui-même que son « père n'avait jamais la charité de [l'] appeler quand il faisait son repas¹⁹ », car il ne « lui servait[t] de rien dans son métier²⁰ » du fait de son incompétence. Il faut donc remonter à cette privation pour comprendre que la sensation physique de la faim, commune aux personnages d'un niveau social inférieur, influencerait/contaminerait le langage et l'imaginaire.

La parodie qu'est *Pharsamon* repose sur le contraste entre les silences et privations du corps romanesque, imposés par la folie de Pharsamon qui prend les romans pour des manuels de comportement, et la présence du corps physiologique de Cliton, qui dissocie fiction et réalité.

Un second couple de personnages-lecteurs apparaît dans une autre œuvre de Marivaux, *Le Télémaque travesti*. C'est notre deuxième étude de cas. On va voir que l'imitation des gestes et mouvements des héros des romans lus est désormais impossible.

¹⁹ PHAR., p. 595.

²⁰ PHAR., p. 595

2. Le Télémaque travesti : le travestissement indirect ou des corps impossibles à imiter.

A. Brideron et Phocion : héros-lecteur : l'imitation impossible

Le Télémaque travesti comme son titre l'indique est un travestissement : c'est-à-dire que l'œuvre réécrit dans un style bas un autre roman : *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon. *Les Aventures de Télémaque*, publié en 1699, est un roman de formation destiné au Duc de Bourgogne, le fils du Dauphin. Fénelon se sert des héros d'Homère comme de modèles : Télémaque, accompagné de Mentor, part à la recherche de son père Ulysse.

Dans *Le Télémaque travesti*, un paysan Phocion a lu *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon et comme il a trouvé des points communs entre l'histoire de son neveu qui s'appelle Brideron et celle de Télémaque, il conseille à Brideron de lire le roman et de partir à la recherche de son père. Le héros fénelonien doit servir, selon Phocion, de modèle à son neveu, tout comme il a servi d'exemple au Duc de Bourgogne : « **il semble que la conformité vous prescrive mêmes actions et mêmes entreprises. Lisez son histoire, mon cher fils, lisez-la, et s'il se peut, concevez l'envie de l'imiter**²¹ ». La lecture exerce ses charmes et enchante²² Brideron qui part à la recherche de son père comme Télémaque. Chaque aventure de Phocion et Brideron est rapprochée par les personnages eux-mêmes d'une aventure de Télémaque et Mentor. **Mais l'imitation des héros se révèle impossible.**

Dans *Pharsamon*, la folie du jeune homme le conduit à être (et non pas jouer) le héros d'un roman, il imite les attitudes des héros avec une fidélité et une efficacité certaines. Brideron lui n'est jamais Télémaque. Son imitation, ainsi que celle de son oncle, est de l'ordre du devoir. Elle apparaît comme une contrainte extérieure impossible à faire sienne, ce qui n'est pas le cas dans *Pharsamon*. Les descriptions des gestes et des mouvements de Brideron sont le plus souvent accompagnés de verbes ou d'expressions exprimant l'obligation, la convenance ou l'effort : « il fallait en cet endroit des **larmes**²³ » ; « il serait à propos de ne point **dormir**²⁴ » ; Brideron « ne **pleurait** pas comme il le devait²⁵ », il « tachait de **rougir**²⁶ » ; « il faisait tout ce qu'il pouvait pour **pleurer**²⁷ », Phocion « tâchait du moins de **se tenir le corps aussi raide** que Minerve avait eu l'esprit impénétrable²⁸ ». Vécue comme une contrainte, l'imitation physique est vide de sens, dépourvue d'intelligence. Il s'agit d'interroger la possibilité même d'imiter les héros de romans antérieurs et de décrédibiliser au regard du monde moderne ces œuvres utilisées comme outil éducatif.

Le roman de Fénelon appliqué dans la réalité des personnages fige les attitudes et ne laisse pas de place à l'improvisation. Ce qui empêche l'imitation est d'abord l'absence de maîtrise sur le corps : le corps de Brideron ne rentre pas le cadre donné par *Les Aventures de Télémaque* ou ne fonctionne pas.

²¹ T.T., p. 724.

²² « L'enchantement fut complet, son oncle lui parut un Mentor » (T.T., p. 725).

²³ T.T., p. 738.

²⁴ T.T., p. 767.

²⁵ T.T., p. 851.

²⁶ T.T., p. 894.

²⁷ T.T., p. 952.

²⁸ T.T., p. 794.

La scène des retrouvailles entre Brideron et Phocion correspond aux retrouvailles entre Télémaque et Mentor, au livre quatre du roman de Fénelon²⁹ :

Alors Phocion, m'arrêtant comme j'allais le toucher pour l'éprouver, me dit gravement : tout beau, faisons tout dans l'ordre. Laissez-moi me reculer, je ne bougerai après non plus qu'un pieu ; et vous viendrez comme Télémaque dans l'île de Chypre, me laver la face de vos larmes. Il se recula donc et me dit aussitôt d'approcher : je courus me jeter à son col, je pleurai effectivement de joie. Je le serre, je l'étouffe ; il crie qu'il va crever. (*T.T.*, p. 774)

Phocion rappelle à son protégé l'existence de la trame fénelonienne qu'ils doivent respecter (« tout beau, faisons tout dans l'ordre »). Le premier mouvement est réfréné afin de dicter les comportements sur le modèle fénelonien. Mais la gestuelle excessive de Brideron, qui est sincère, fait échouer la mise en scène des corps.

Après avoir entendu la chanson composée par Mélicerte lorsque le père de Brideron l'avait quittée, le jeune homme, parce que Phocion prend soin de le lui rappeler³⁰, n'épargne pas ses larmes au point que Phocion doit l'interrompre : « ses lamentations n'auraient point eu de fin, si d'un coup de pied dans l'os de la jambe, Phocion n'avait arrêté la machine³¹ ». Le corps de Phocion est mécanique à partir du moment où il s'efforce d'imiter le modèle fénelonien. En assimilant le corps à une machine, le narrateur souligne le fait que le roman ne peut servir de modèle car il transforme le personnage en un automate déréglé qui nécessite une intervention extérieure pour interrompre son mouvement devenu incontrôlable

À l'inverse des situations précédentes, dans lesquelles le corps sort du comportement imposé par le roman de Fénelon, les larmes peuvent avoir du mal à couler. Au moment de faire ses adieux à Oménée, Brideron échoue à imiter son modèle :

Ce jeune homme ne pleurerait pas comme il le devait ; car Télémaque alors arrosait de larmes le visage de Mentor. Où sont donc vos pleurs, qui doivent me mouiller la face ? dit ce grave gouverneur. Morguenne, dit Brideron, l'eau ne veut pas venir, il faut qu'elle soit tarie dans mon cerveau. (*T.T.*, p. 851)

Les larmes, topos des scènes d'adieux ou de séparation sont impossibles à faire couler. Le corps ne répond pas à la demande. Il ne parvient pas à se plier à la contrainte de l'imitation.

Comme pour Cliton, Brideron ne peut imiter les héros du roman fénelonien car son corps a des besoins qu'il ne peut taire. Ils sont même placés sous le signe de l'excès.

Boire et manger sont deux activités chères au jeune héros. Tout comme pour Cliton, la satisfaction impérative de ces besoins peut être rattachée à l'origine sociale du personnage, qui vient d'un milieu rural. Mais la logique du travestissement burlesque fait de la faim et de la soif non plus de simples besoins, mais de véritables vices.

²⁹ « En disant ces paroles, je courais vers lui [Mentor] tout transporté, jusqu'à perdre la respiration ; il m'attendait tranquillement sans faire un pas vers moi. O Dieux, vous le savez, quelle fut ma joie quand je sentis que mes bras le touchaient ! (...) J'arrosai son visage d'un torrent de larmes ; je demeurais attaché à son cou sans pouvoir parler. Il me regardait tristement avec des yeux pleins d'un tendre compassion », Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, *op.cit.*, p. 186.

³⁰ *T.T.*, p. 738 : « son précepteur avait eu soin un moment avant de l'avertir qu'il fallait en cet endroit des larmes ».

³¹ *T.T.*, p. 738. Machine : « en général, se dit des automates et de toutes les choses qui se meuvent elles-mêmes par art », *Furetière* (1690).

Sur l'île de Mécerte-Calypso, Brideron tombe amoureux de Charis et décide d'y rester contre la volonté de Phocion. Une passion violente censée être semblable à celle qui s'empare de Télémaque amoureux d'Eucharis³² s'abat sur Brideron. Alors que le héros fénelonien devient « maigre³³ », Brideron, « ne [fait] plus que quatre repas par jour, lui qui d'abord avait toujours le morceau dans la bouche³⁴ ». Si l'on part du principe que Brideron est, comme le Cliton du *Pharsamon*, capable de faire huit repas par jour, la réduction de l'appétit est sensible, mais elle est surtout comique. Le narrateur se moque de Brideron qui, contrairement aux héros affligés qui ne mangent plus, passe de l'excès à la norme, en faisant quatre repas par jour. Si comme le soulignait un proverbe³⁵ cité par le héros, la satisfaction de la faim suscite la « joie », les repas que continue de faire Brideron lui garantissent une gaieté loin de l'affliction que fait naître la passion amoureuse chez le héros fénelonien.

[L'appétit excessif de Brideron remonte à son enfance. Le livre douze est l'occasion de travestir l'*ekphrasis* du bouclier d'Achille³⁶, morceau de bravoure de l'épopée homérique repris par Fénelon au livre treize des *Aventures de Télémaque*. Le narrateur décrit le bouclier que Phocion a donné à Brideron. Or la première scène dépeinte n'est pas anodine :

On remarquait seulement un enfant qui ouvrait la bouche, et qui criait après sa bouillie, pour n'avoir mangé de longtemps ; la mère accourait le poêlon à la main, qui se hâtait de faire taire l'enfant en lui remplissant la bouche de bouillie. (*T.T.*, p. 901)

Cette scène triviale est loin des thématiques mythologiques et pastorales présentes sur le bouclier que Mentor « a fait faire à Vulcain dans les cavernes fumantes du mont Etna³⁷ » pour Télémaque. On peut y voir un morceau d'enfance de Brideron lui-même où se met en place un mécanisme : la réponse à l'absence de nourriture est faite en termes excessifs (« remplir la bouche de »). Son avidité d'adulte s'expliquerait par la privation dont il a été victime enfant.]

Marivaux critique le projet de Fénelon en montrant que l'imitation d'un héros romanesque en devenir est inopérante et artificielle. Le travestissement ne laisse pas de place à l'imitation : le livre n'est pas un modèle éducatif. Le corps ne se plie plus aux lois de la fiction.

B. Les troubles digestifs

Cette vaine imitation s'explique-t-elle par le fait que le corps des héros posés comme modèles à suivre est fictif et ne correspond, par conséquent, en rien à la réalité du corps de Brideron, de Phocion et des autres personnages ? Le jeune héros du *Télémaque travesti* remarque en effet la désincarnation des héros de roman. Phocion, après avoir été attaqué par des voleurs, blâme le manque de courage du jeune héros. Brideron, « sentait bien que le Télémaque du livre qu'il avait lu était plus courageux que lui, mais il est plus aisé d'être roc dans une feuille imprimée, d'être tranquille relié en veau, qu'en chair et en os plein de santé³⁸ ». Cette remarque souligne la différence entre le monde des livres et la réalité, elle souligne la volonté de critique de Marivaux envers une certaine littérature du XVII^e siècle, l'auteur assimilant ses personnages à des personnes « en chair et en os ».

³² Livre VI des *Aventures de Télémaque* de Fénelon (éd. J-L Goré, Paris, Classiques Garnier, 2009)

³³ Fénelon, *op. cit.*, p. 230.

³⁴ *T.T.*, p. 799.

³⁵ « Ventre content amène joie ».

³⁶ Chant XVIII de l'*Iliade*.

³⁷ Fénelon, *op. cit.*, p. 423.

³⁸ *T.T.*, p. 728.

Le Télémaque travesti rappelle par exemple que les troubles digestifs, liés à l'alimentation, ont été évacués par les romans héroïco-galants, et joue de ces silences. Au livre I, Phocion et Brideron se trouvent dans une métairie, dans laquelle tous les membres de la famille sont malades. Phocion refuse tout d'abord de les soigner, car pour qui imite « des grands [héros] d'autrefois », « la Médecine déroge³⁹ » : son modèle Mentor « autrefois avait bien combattu contre les Barbares, mais non pas guéri de rhumatismes⁴⁰ ». Phocion finit par accepter de soigner les rhumatismes du maître de la métairie, et la fièvre de la « petite Claudine⁴¹ ». Mais il est un cas dont il ne va pas s'occuper, celui de la femme du métayer qui souffre d'une diarrhée et « rend par le bas tout ce qu'elle mâche⁴² ». La diarrhée de la femme est évacuée de l'examen et du remède, car trop triviale. L'acte de soigner les maux et notamment les troubles digestifs mettrait à mal l'imitation des héros, car il y a incompatibilité entre physiologie et héroïsme. Phocion commente ainsi cette intrusion triviale : « Morbleu tout ce tripotage-là dans le fond, dit Phocion, n'est pas bon pour les gens comme nous, vous êtes un Télémaque de m.... et moi un Mentor de bran⁴³ » Alors que précisément, Phocion-Mentor n'a pas guéri la diarrhée de la fermière, le narrateur s'amuse à faire revenir la matière excrémentielle trop vite évacuée par l'épouse du métayer. Les deux héros ne sont pas (encore) directement affectés par des troubles digestifs, mais la matière fécale vient les qualifier. Il n'est pas dit « vous êtes un Brideron de merde et un Phocion de bran », ce sont bien les noms féneloniens, Télémaque et Mentor, qui sont assimilés à l'excrément. C'est cette assimilation entre les fluides corporels et les héros que *L'Homère travesti* développe

Dans *Le Télémaque travesti*, les héros ne peuvent imiter les personnages des Aventures de Télémaque car le roman fénelonien ne prend ne prend jamais en compte la physiologie des personnages. Cette physiologie de corps, Marivaux se plaît à l'exploiter de façon massive dans sa dernière œuvre de jeunesse. Il n'y a plus de personnages-lecteurs. Ce sont cette fois-ci directement les nobles héros épiques qui sont affectés par des troubles physiques.

³⁹ T.T., p. 747.

⁴⁰ T.T., p. 746.

⁴¹ T.T., p. 747.

⁴² T.T., p. 747.

⁴³ T.T., p. 747. Bran : « Matière fécale », *Dictionnaire de l'Académie française* (1694).

3. *L'Homère travesti* : le travestissement indirect ou le corps burlesque (orifices corporels).

***L'Homère travesti ou L'Iliade en vers burlesques* réécrit *l'Iliade* de la Motte qui était déjà une adaptation de *l'Iliade* d'Homère. On retrouve Agamemnon, Ulysse, Achille, Hector et les autres, mais leurs aventures sont écrites dans un style bas et grossier. Dans le texte qui, en apparence, s'éloigne le plus de la réalité, puisque les personnages sont directement empruntés à Homère, Marivaux introduit une critique des comportements corporels physiques, exigés par la société et transcrits dans la littérature.**

1. Le corps burlesque...

Le burlesque, en tant que registre ou tonalité et non pas seulement en tant que genre, (ré)injecte du corps dans la littérature. Il s'intéresse au fonctionnement physiologique de chacun et en particulier au bas corporel et aux fonctions digestives. On peut ainsi reprendre les propos de Jean Emelina⁴⁴ qui rappelle les rapports entre le comique burlesque et le corps : « ainsi le burlesque, qui vient de *burlesca*, farce, plaisanterie, rattachée métaphoriquement à « bure », étoffe grossière, concerne tout le comique du corps, situé de préférence au-dessous de la ceinture, et qui exploite maladrotes, gloutonneries, obscénités et scatologies⁴⁵ ». Les « fonctions digestives et sexuelles » en particulier constituent un des « domaines de prédilection du burlesque⁴⁶ ». « Le burlesque dit ce qui ne se dit pas, fait ce qui ne se fait pas, transgresse ouvertement l'interdit. Il est à l'opposé de la pudeur, de l'allusion, de l'euphémisme, de la litote⁴⁷ ».

Chez Marivaux, le travestissement burlesque repose sur l'évocation des orifices corporels et des fluides, liquides ou gazeux, qui s'écoulent. Les orifices corporels, parfois mentionnés en termes familiers⁴⁸, sont nombreux. Des éternuements aux problèmes gastriques, en passant par l'envie d'uriner⁴⁹, de péter⁵⁰ ou de déféquer, multiples sont les mentions des fluides du corps. Nestor renifle pendant son discours à Agamemnon⁵¹, Pâris, « dont le nez dégouttait de l'eau⁵² », éternue devant Hélène, tout comme l'Atride, « au nez même un peu morveux⁵³ »

⁴⁴ Jean Emelina, « Comment définir le burlesque ? », *Poétiques du burlesque. Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal. 22-24 février 1996. Edité par Dominique Bertrand*, Paris, Champion, 1998, p. 49-66.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁸ Le narrateur commente non sans ironie le vocabulaire qu'il utilise au livre 8, en plein milieu du combat : Patrocle au milieu d'eux s'élançe / Et vit bien à leur contenance / Qu'un grain de millet seulement / Leur eût bouché le fondement ; / (Je pouvais dire le derrière, / Mais la façon est trop grossière, / Ou qu'au troyen presque vaincu / Un grain d'orge eût bouché le cul, / Et je gage que ma pensée / Ne saurait mieux être énoncée), *H.T.*, Tome 2, VIII, p. 113.

⁴⁹ *H.T.*, II, v. 40-58, p. 1001.

⁵⁰ *H.T.*, I, v. 930, p. 998.

⁵¹ *H.T.*, I, v. 681-682, p. 993.

⁵² *H.T.*, III, v. 1023, p. 1036.

⁵³ *H.T.*, VI, v. 179, p. 1073.

devant ses troupes. Hector, sur le point de mourir, demande à Achille de le moucher. Achille songeant à la mort de Patrocle, éternue et « se torche le nez⁵⁴ ». Puis, effrayé par l'apparition du spectre de son ami, il « fait échapper son urine⁵⁵ ». Priam, quant à lui, est prêt d'avoir « la courante⁵⁶ » quand Iris vient le voir de la part de Jupin.

Le corps naturel apparaîtrait comme difficilement maîtrisable. Au livre V de *L'Homère travesti*, lorsque Hécube annonce à Hector qu'elle va rendre les œufs qu'elle vient de manger, il s'empresse de lui répondre et lui demande de se retenir :

Ne dégoûtez rien, maman :
Attendez du moins un moment ;
Car en vous voyant ainsi tout rendre,
À mon tour, il me pourrait prendre
De dégoût, un soulèvement
Qui conduit au vomissement (...)
Je rendrais tripes et tripaille,
Si j'allais voir votre mangeaille,
Sortir, dit-il, de votre corps,
Par de très dégoûtants efforts. (*H.T.*, V, v. 495-512, p. 1061)

En demandant à sa mère de ne pas vomir, Hector laisse entendre que le corps naturel peut être maîtrisé. Mais l'évocation du caractère communicatif du vomi et la personnification de la « mangeaille » suggère l'autonomie du tube digestif : les organes internes ne sauraient répondre à la demande du jeune héros.

Même au cœur de la bataille, les fluides surgissent. Au Livre X de *l'Iliade*, La Motte condense en deux vers la découverte par Achille de douze Troyens⁵⁷. Le narrateur marivaudien quant à lui semble prendre plaisir à développer l'épisode. Les soldats sont trahis par les troubles intestinaux de l'un d'entre eux :

Tout en parlant, [Achille] entendit
Un pet qui près de lui se fit
D'abord, notre guerrier écoute,
Et dit, le péteur est sans doute
Ici près, et dans quelque lieu,
Qu'on trouvera s'il plaît à dieu ;
Et là-dessus il voit un antre
Dans lequel aussitôt il entre ;
Douze troyens s'étaient nichés...

⁵⁴ *H.T.*, Tome 2, XII, p. 279.

⁵⁵ *H.T.*, Tome 2, XII, p. 273. Dans *Le Virgile travesti* de Scarron, c'est Ménélas qui « pisse de peur au lit » (Scarron, *Virgile travesti*, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 164).

⁵⁶ *H.T.*, Tome 2, XII, p. 293.

⁵⁷ « Le rapide vainqueur pénétra leur asile ; / Douze jeunes troyens y sont pris par Achille », La Motte, *L'Iliade, poème avec un Discours sur Homère*, Paris, Grégoire Dupuis, 1714, p. 164.

Hélas ! c'est bien pour nos péchés,
Que notre imprudent camarade
A lâché cette pétarade...
Il leur dit, c'est lui qui vous nuit
Car je ne suis venu qu'au bruit. (*H.T.*, Tome 2, X, p. 194)

La voix pronominale autonomise le pet et par conséquent le corps naturel d'où il provient. La découverte des Troyens n'est donc pas due à la rapidité ou au courage du héros épique. Ce sont les troubles gastriques qui vont conduire les soldats à leur mort. Le pet devient l'indice d'une quête burlesque.

Le corps burlesque, qui s'intéresse aux bas corporel et aux fonctions digestives du corps naturel, n'est pas un contenant fiable. Il entretient avec l'extérieur une relation d'échange, il rend à la nature ce qui lui a pris. Difficilement maîtrisable, il se heurte aux injonctions d'une société qui éduque, contraint les corps.

2. ...Face aux contraintes culturelles

Le corps burlesque, qui va à l'encontre d'une représentation abstraite, pudique et bienséante des corps, s'oppose à la maîtrise culturelle qu'on veut lui imposer. Le ventre, en particulier, permet de représenter le corps comme une force potentiellement indomptable, incontrôlable. Un passage de *L'Homère travesti* est particulièrement intéressant. Le hoquet, manifestation non maîtrisable secoue le corps de l'impuissant Ulysse :

Monsieur Ulysse à ce banquet
Prit un très importun hoquet ;
Et comme il est fort malhonnête
De hoqueter dans une fête,
Il but à la santé du Dieu
Fit un hoc, et puis dit adieu. (*H.T.*, I, v. 909-914, p. 997)

La causale (« et comme il est fort malhonnête de hoqueter dans une fête ») ressemble fort à une règle extraite d'un traité de civilité et signale que le corps civilisé doit être maîtrisé autant que faire se peut. Dans *La civilisation des mœurs*, Norbert Elias a montré comment on est passé du Moyen-âge au XVI^e siècle d'un corps libre à un corps contrôlé. Le XVI^e siècle est vu comme un siècle de transition, le siècle « d'un intense effort de codification et de contrôle des comportements⁵⁸ ». Les interdictions ne faisant que croître avec le temps, les traités de civilité de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle poursuivent l'élaboration des contraintes. Norbert Elias cite ainsi un extrait des *Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* de La Salle : « Il est très incivil de laisser sortir des vents de son corps, soit par haut, soit par bas,

⁵⁸ Jacques Revel, « Les usages de la civilité », dans *Histoire de la vie privée, 3. De la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 167.

quand même ce serait sans faire aucun bruit, lorsqu'on est en compagnie⁵⁹». La formule marivaudienne n'est pas sans rappeler celle de La Salle. La tournure impersonnelle « comme il est fort malhonnête » rappelle l'expression « il est très incivil » et le complément de temps « dans une fête » fait écho à la subordonnée « lorsqu'on est en compagnie ». Le hoquet est également critiqué par Antoine de Courtin dans *Le Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, qui affirme qu'il ne faut pas « paraître insatiable, ni manger jusqu'à se faire venir le hoquet⁶⁰ ». Le hoquet est incompatible avec la maîtrise de soi. Dans son *Histoire de la vie privée*, Jacques Revel conclut ainsi sur les évolutions de la civilité : « A l'aube des Lumières, toute une famille de pratiques corporelles entrent ainsi dans une clandestinité furtive, honteuse. Autour du corps, une sphère du silence et du secret s'organise⁶¹ ». C'est cette « sphère du silence », applicable également à la littérature, que Marivaux se plaît à briser en évoquant des réalités triviales qui vont à l'encontre de la physiologie tue chez Dacier et La Motte. Au-delà du comique, au cœur du burlesque se dit aussi une vérité du corps, celle d'un corps naturel qui n'est pas façonné par l'éducation.

Pour briser la « sphère du silence », il ne s'agit pas seulement d'insérer un corps burlesque dans la littérature, mais aussi de mettre en avant son omission, son évacuation dans les hypotextes et dans la littérature en général. Ce travestissement marivaudien, se fonde sur les silences de l'*Iliade* de La Motte, qui en adaptant *L'Iliade* de Mme Dacier, écrit l'épopée qu'Homère « eût écrite s'il avait eu le bonheur de vivre en un siècle poli, délicat, raffiné⁶² ». La Motte exclut de son *Iliade* ce qui viendrait heurter la politesse, la bienséance et le goût de son époque, il s'efforce notamment de « supprimer les passages intolérables par la grossièreté, la cruauté et la monotonie⁶³ ». Marivaux, lui, se moque de ce respect, des critères de politesse et de bienséance qui guident la création des Modernes. Le personnage de Diomède et ses problèmes digestifs permettent de faire réfléchir aux non-dits de l'hypotexte. L'anecdote se situe entre la fin du livre IV et le début du livre V, place charnière qui la met en valeur. Dans l'*Iliade*, le livre V est considéré comme celui de l'*aristie*⁶⁴ de Diomède. Point d'exploits chez Marivaux. Diomède dont « le ventre constipé / Avait besoin d'être trempé⁶⁵ », prend un petit remède. L'effet est immédiat. Au début du livre V, le narrateur reprend le fil de cette anecdote :

Nous avons dit que Diomède,
Pour sa santé, prit un remède,
Lequel remède ce héros
Rendit assez mal à propos,

⁵⁹ La Salle, *Les Règles de la Bienséance et de la civilité chrétienne* (Rouen, 1729, p. 45), dans Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann Lévy, 1973, p. 285. On trouve également dans l'édition de 1708, le conseil suivant : « (La civilité) ordonne de manger toujours avec modération, sans se hâter et elle ne permet pas de manger jusqu'à se faire venir le hoquet car c'est une marque excessive d'intempérance », *Les Règles de la Bienséance*, Paris, François Rivière, 1708, p. 131-132.

⁶⁰ Antoine de Courtin, *Le Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Hélie Josset, 1700, p.133.

⁶¹ Jacques Revel, « Les usages de la civilité », *op. cit.*, p. 189.

⁶² N. Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 661.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Série d'exploits accomplis par un héros.

⁶⁵ *H.T.*, IV, v. 569-570, p.1049.

Au nez d'Atride, en sa présence ;
Ce qui fut une irrévérence,
Mais c'était par nécessité
Qu'il commit l'incivilité. (*H.T.*, V, v. 5-8, p. 1052)

Les noms « irrévérence » et « incivilité » renvoient à nouveau, implicitement, aux traités de civilité. Le corps, soumis au remède, est présenté comme immaîtrisable. Si Marivaux s'était contenté de cette anecdote, elle aurait été une subversion de plus à mettre au compte du registre burlesque. Or il ajoute un commentaire :

Mais qu'il y fût contraint ou non,
Tant y a bref que ce garçon
Eut ce jour tant de vaillantise,
Que la postérité surprise,
À qui le rapportera bien,
Dira : Ma foi, je n'en crois rien. (*H.T.*, V, v. 15-20, p.1052)

La représentation du héros véhiculée par les siècles passés est incompatible avec l'existence d'un corps faible ou malade, non contrôlable. Le corps du héros épique a été vidé de son intériorité, de ses entrailles pour ne garder que sa forme extérieure, la surface que les armes atteignent.

Au livre VIII, le narrateur de *L'Homère travesti* revendique une esthétique du « tout dire », lorsque Patrocle, prêt à combattre, répond, dans un registre régressif, à un de ses soldats :

A propos, tu me fais penser
Que j'ai grand besoin de pisser,
Répondit notre capitaine,
Qui pisse au milieu de la plaine ;
Et sa troupe voyant cela,
Pour pisser aussi fit hola :
Comme ils étaient beaucoup de monde
Très copieuse fut leur onde,
D'autant plus encore qu'un chacun
Avait mis l'urine en commun.
(Quelqu'un dira, je le parie,
Que l'article est coyonnerie,
Mais, il faut bien tout rapporter
Quand on se mêle de conter.) (*H.T.*, Tome 2, VIII, p. 111-112)

Loin d'être anodine, la parenthèse met en avant comme digne d'attention le propos qu'elle prétend sans importance. La nécessité d'un récit total (« il faut bien tout rapporter ») s'oppose aux propos de La Motte, pour qui « le vrai mérite n'est pas de tout peindre ; mais de ne

peindre que ce qui convient, ce qui peut intéresser et ce qui peut plaire⁶⁶ ». Pour La Motte : « tout ce qui est dans la nature n'est pas (...) bon à peindre⁶⁷ ». Marivaux se plaît au contraire à laisser penser que tout ce qui a sa place dans la nature l'a aussi dans son la fiction. Marivaux, lui, se moque de ce respect, des critères de politesse et de bienséance qui guident la création des Modernes.

Conclusion.

Œuvres de jeunesse : trois œuvres, trois réflexions sur les rapports entre **le corps et la fiction**.

- *Pharsamon* met en avant ce que la folie romanesque fait au corps et souligne comment une lecture qui confond fiction et réalité peut conduire les personnages à imiter les héros des romans. Cette folie s'oppose à l'imitation sérieuse et consciente qui maintient l'écart en fiction et réalité.
- *Le Télémaque travesti* va dans une certaine mesure plus loin puisque le travestissement rejette le romanesque et sa représentation des corps en montrant que l'imitation des héros est devenue impossible.
- Homère travesti : réinjecte dans la fiction un corps naturel pour critiquer les contraintes que la société fait peser sur les corps.

Clémence Aznavour
Doctorante en littérature française
CELLAM, Université Rennes 2

Conférence prononcée le 23 janvier 2018.

⁶⁶ La Motte, *L'Iliade*, *op.cit.*, p. 72.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 91.