

YVES MORAUD

LE DISCOURS DE LA SÉDUCTION DANS LE THÉÂTRE DE MARIVAUX

« Toutes les comédies de Marivaux se ressemblent... chacun ici cherche sa vérité, se trouve. »¹ Sans doute; mais à trop privilégier cette quête de l'authenticité qui semble avoir été l'obsession du dramaturge moraliste, ne risque-t-on pas de manquer l'essentiel? de négliger ce qui aujourd'hui fait la modernité de Marivaux et qui consiste dans la mise en scène d'un discours qui cherche moins à *faire savoir* qu'à *faire désirer*, moins à dire la vérité qui de toutes façons finira par éclater qu'à *faire jouir*: discours de séduction extrêmement subtil chargé de restituer le malaise que chacun éprouve à ce moment de l'histoire vis-à-vis de soi, de l'autre et du monde, et qui, se prenant soi-même pour fin, conteste d'abord le réel pour en devenir le producteur: discours tout à la fois humoristique et érotique qui combine la plaisir du jeu et le plaisir de jouir, et qui sait d'instinct que tous les signes sont réversibles: apparence et profondeur, naturel et coquetterie, masque et visage, indifférence et intérêt, haine et amour, sincérité et hypocrisie, vérité et mensonge, pouvoir et faiblesse.

Certes, en jouant de ces retournements, le discours marivaudien conduit le personnage à sa vérité en même temps qu'il finit par dépouiller la réalité de ses faux-semblants; mais il a surtout pour effet, en faisant jouer entre eux des signes linguistiques pris à leur propre piège et qui agissent comme des leurres sur les protagonistes, de susciter et d'aiguïser en eux un désir et un plaisir de parler; de parler de ce désir et de ce plaisir qui provoquent à leur insu des glissements de parole et des dérapages de sens, subvertissant les rapports d'opposition par des rapports de séduction. Ce sont quelques-uns des aspects et des fonctions de ce discours séducteur de structure spéculaire, tout à la fois jeu et destin, que nous voudrions analyser.

Ce discours marivaudien, nous le voyons naître d'une double méfiance: à l'égard du réel et à l'égard d'une rhétorique littéraire traditionnelle.

La réalité crue et triviale, Marivaux ne l'ignore pas. Voici Jacob, le

¹ C. Roy, *Lire Marivaux*. Paris, Seuil 1965, p. 75.

héros du *Paysan Parvenu* à table face à deux fausses dévotes: « jamais elles n'avaient d'appétit; du moins on ne voyait point celui qu'elles avaient: il escamote les morceaux . . . on voyait ces dames se servir négligemment de leurs fourchettes, à peine avaient-elles la force d'ouvrir la bouche; elles jetaient des regards indifférents sur ce bon vivre: je n'ai point de goût aujourd'hui. Ni moi non plus. Je trouve tout fade. Et moi trop salé.

Ces discours me jetaient de la poudre aux yeux, de manière que je croyais voir les créatures les plus dégoûtées du monde, et cependant le résultat de tout cela était que les plats se trouvaient si considérablement diminués quand on desservait, que je ne savais les premiers jours comment ajuster tout cela.

Mais je vis à la fin de quoi j'avais été les premiers jours dupe. C'était de ces airs de dégoût, que marquaient nos maîtresses, et qui m'avaient caché la sourde activité de leurs dents.»²

Cette réalité, si soigneusement occultée aux yeux de Jacob par la coquetterie des deux vieilles filles, c'est celle d'un féroce désir de vivre qui renvoie l'individu à l'espèce et qui s'incarne aussi bien dans la mastication que dans l'appétit sexuel, agressif, dévorateur. Réalité toujours scandaleuse, car elle manifeste sous les goûts et les raffinements appris la permanence d'instincts brutaux sous l'ordre civil et mondain ostensiblement affiché un ordre sauvage jamais dompté, sous le langage choisi, euphémisant ou oblique de l'être civilisé, le grondement naturel de l'animal refoulé: lever les masques sur cette réalité désormais appréhendée dans sa véracité, dissiper les apparences trompeuses pour faire apparaître ce qui semble se donner comme la vérité première et définitive de l'être, son véritable sens, serait tentant. «Mais que gagnerais-je à cela se demande le narrateur du *Voyage dans le Nouveau Monde*? En me faisant connaître les hommes, vous allez me dégoûter d'eux . . . je sais bien en gros que les hommes sont faux; que dans chaque homme il y en a deux pour ainsi dire: l'un qui se montre et l'autre qui se cache . . . mais ne dérangeons point l'ordre des choses, n'anticipons point sur les spectacles. Si de même que nos corps sont habillés, nos âmes à présent le sont aussi à leur manière, le temps du dépouillement des âmes arrivera, comme le temps du dépouillement de nos corps arrive quand nous mourons.»³ Psychologue et moraliste, Marivaux est lucide sur les hommes et le monde, mais l'homme de théâtre qu'il est avant toutes choses sait que la levée des incertitudes, des ambiguïtés et des secrets réduit le monde à n'être plus qu'un système objectif de rapports et de fonctions, le renvoie à une radicale et insupportable obscénité. D'autre part, comment se fier à ses sensations, les exprimer en un langage qui ne mente pas, quand le temps nous en apporte sans cesse de nouvelles? Croyant parler de soi, ne parle-t-on pas toujours d'un autre? Mieux, la peur de se tromper sur soi, sur l'autre, sur le monde ne pousse-t-elle pas à l'erreur, comme il advient à ces sincères de profession, la marquise et Ergaste dont les propos « sincères » sont la pire des faussetés? ne finissent-ils pas par être dupes de

² *Le Paysan parvenu*, éd. Garnier, p. 52.

³ *Journaux et oeuvres diverses*, éd. Deloffre, p. 390.

leur volonté de ne pas l'être? «gardez vos découvertes»⁴ enchaîne le narrateur: peu intéressé, voire dégoûté par ces révélations somme toute prévisibles et dépourvues de romanesque sur la nature humaine, dans l'incertitude d'atteindre et de cerner une vérité complexe et fuyante, Marivaux pense qu'il n'est ni possible, ni souhaitable «d'arracher définitivement les masques, de revenir à un état de sincérité et d'innocence» absolues.⁵

C'est aussi contre un certain langage littéraire synonyme de conventions et d'artifices que s'exerce la méfiance de Marivaux. Quel crédit en effet accorder à une passion qui s'enveloppe de toutes les emphases et de toutes les impostures galantes?⁶ qui se dit à travers les mots de *Cyrus* ou de *Cléopâtre*?⁷ qui apparaît «formé de tout ce que l'on peut imaginer en sentiments, langueurs, soupirs, transports, délicatesses, douce impatience et tout ensemble; pleurs de joie au moindre regard favorable, torrents de larmes au moindre coup d'œil un peu froid?»⁸ Hortense, dégrisée, n'est plus prête à se laisser prendre au spectacle d'un amour qui se donne comme la représentation bien littéraire de ce qu'il n'est pas. Certes, «le désir est un fait biologique»⁹ que les personnages de Marivaux, à l'instar des pèlerins de Watteau, ne songent à nier, mais il y a en eux une peur d'aimer,¹⁰ d'éprouver cette passion dans laquelle se sont «embarquées» les grandes héroïnes de Racine pour leur malheur et qui, pour reprendre les propos de Lelio dans *la Première Surprise*, ravit aux hommes leur raison, leur liberté, leur repos, les ravit à eux-mêmes et fait d'eux «des pauvres fous, des hommes troublés, ivres de douleur ou de joie».¹¹ En même temps qu'ils refusent cette tragédie de la passion qui les ferait tomber dans ces «malheureuses situations si pleines de troubles, d'inquiétudes, de chagrins»¹² qui effraient tant la comtesse, ils refusent aussi d'être dupes de clichés linguistiques à la mode qui ont pour objet de faire passer pour l'amour la comédie de l'amour. Méfiance à l'égard de la passion, c'est-à-dire d'une réalité que l'homme ne maîtrise pas; méfiance à l'égard du langage, c'est-à-dire d'une réalité que l'homme maîtrise trop bien; la voie est étroite pour le personnage marivaudien qui aspire à l'amour, mais ne veut s'y brûler, qui doute des paroles mais redoute encore plus le silence... «m'aimez-vous beaucoup, demande la marquise à Dorante, ne m'aimez-vous guère? faites-vous semblant de m'aimer? c'est ce que je ne saurais décider»;¹³ tel est dans le théâtre bavard de Marivaux le tourment de personnages égarés dans un labyrinthe d'apparences et de mensonges, où celui qui se pique de sincérité n'est pas toujours celui qui ment le moins.

⁴ *Ibid.* p. 390.

⁵ Tomlinson, *La Fête galante*, Droz 1981, p. 160.

⁶ *Les Sincères*, sc. 11.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Le Prince travesti*, I, 2.

⁹ Tomlinson, *op. cit.* p. 135.

¹⁰ *La Surprise de l'amour*, I, 2.

¹¹ *Ibid.*, I, 2.

¹² *Ibid.*, III, 2.

¹³ *Les Sincères*, sc. 1.

Pour Marivaux, la vérité qui n'est au fond que de l'ordre du biologique, du physiologique ou du rapport de forces (rapports maîtres-valets, parents-jeunes gens) est donc décevante ou dangereuse; s'identifie-t-elle avec l'amour, elle n'apparaît pour ses héros, contemporains de Casanova, que comme la forme désenchantée du désir. Puisque tout est fini quand on sait et que l'on possède, il vaut mieux ne pas savoir et ne s'exposer ni à posséder ni à être possédé. La réalité ou ce qui en tient lieu, les héros de Marivaux n'auront de cesse de la tenir à distance, de la différer, voire de l'escamoter. Comment? par le recours à un langage conçu comme le lieu d'un jeu et d'un enjeu: jeu d'apparences, de simulacres, d'énoncés en trompe-l'oeil dont l'enjeu consiste à éprouver, à maîtriser, à sublimer le désir, à rendre séduisant ce qui ne l'est plus (l'amour dans *La Surprise*) ce qui ne l'est pas encore (l'amour dans *Le Jeu*), ce qui devrait n'avoir aucune chance de l'être (l'amour de Dorante pour Araminte dans *Les Fausses Confidences*). De là une dramaturgie de la séduction qui met en scène deux êtres au rôle bien défini: la femme, séduisante et séductrice dont « le cœur se donne sa secousse à lui-même »,¹⁴ et qui à mille manières naturelles et/ou artificielles de renouveler la réalité, de rendre au langage une incomparable virginité, « ici par une impatience, par une froideur, par une imprudence, par une distraction, en baissant les yeux, en les relevant, en sortant de sa place, en y restant »;¹⁵ l'homme, son contraire, qui a besoin d'être séduit pour exister: eau dormante qui attend qu'on la remue pour remuer,¹⁶ l'être du sens et du bon sens, de la méthode et de la règle,¹⁷ « faisant l'amour règlement, tout comme il a fait une charge... parce que c'est le devoir de son emploi »¹⁸ et pour qui la réalité — celle de son désir comme celle de l'objet désiré — ne serait sans le jeu de la femme que ce qu'elle est: quelque chose qui tend inéluctablement à se décolorer, voire à se nier. Que Marivaux, moraliste, ait cru voir dans la jeune fille qu'il surprit devant son miroir « les machines de l'opéra » et qu'il lui retirât aussitôt son amour n'a guère d'importance, Marivaux, dramaturge, admet bien volontiers, semble-t-il, que la femme se définit par une indistinction de la surface et de la profondeur, de l'authentique et de l'artifice et que c'est justement cette indistinction qui compose la féminité naturelle de la femme, la rend séduisante aux yeux des hommes attendant d'être « remués » par son « aimable désordre d'idées », et lui permet, comme en se jouant, de retourner les situations et les êtres et de se soumettre les Lélios et les Arlequins.

Dans le théâtre de Marivaux, ce qui circule entre l'homme et la femme, sous les arabesques du dialogue, c'est un pathétique besoin de séduire, d'être séduit, d'appriivoiser et d'enchanter le monde qu'ils soupçonnent de ne pouvoir combler leurs désirs ou leurs rêves, dont ils redoutent la part d'inconnu, mais auquel ils sentent bien qu'ils ne peuvent échapper en dépit d'une peur ou d'une méfiance qui les pousse à d'éphémères ten-

¹⁴ *La Surprise de l'amour*, I. 2.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

tatives de fuite. Comme cela apparaît dans *La Surprise de l'amour* où malgré leurs résolutions, Lélio et Arlequin devront bien finir par rentrer dans la société et y retrouver le commerce des femmes; dans la *Double inconstance*, où, quoiqu'elle en ait, l'innocente Sylvia ne peut empêcher que le Prince l'ait vue et remarquée, dans *Le Prince travesti* où son expérience matrimoniale malheureuse et l'amitié de la Princesse ne sauraient fermer Hortense à l'amour de Lélio, dans *Le jeu de l'amour et du hasard* où Sylvia craint que le mari que son père lui destine ne lui convienne pas; dans *Le Triomphe de l'amour* où Léonide-Phocion veut faire oublier à Agis qu' « elle est née d'un sang (qu'il) doit haïr »¹⁹ dans *Les Fausses Confidences* où l'amour de Dorante risque de se heurter chez Araminte à une « fierté » liée à sa richesse et à son rang; dans *La Dispute* où quatre enfants qui ont été autoritairement retirés du monde, ignorants et innocents, vont avoir « la liberté de sortir de leur enceinte et de se connaître ».²⁰

Ces situations inconfortables, ces obstacles, contraintes, menaces, ce sont là les aléas obligés de la vie en société auxquels les personnages vont riposter par une stratégie de la séduction seule capable, sans violence ni drame, de résorber les antagonismes, de faire tomber les barrières de classe ou d'argent (*La Double inconstance*, *les Fausses Confidences*), de vaincre les aversions (*La Surprise*), de transmuier en amour l'hostilité ou l'indifférence, (*Le triomphe de l'amour*), de convertir en « oui » le « non » au mariage et de fondre dans un mari un homme raisonnable et un galant homme (*Le Jeu de l'amour et du hasard*). Ne s'agit-il pas toujours pour le personnage de séduire qui l'a déjà séduit? ou de séduire pour être séduit? « Franchement, je ne haïrais pas de lui plaire, dit Silvia de Dorante, ce futur mari qui l'inquiète en dépit de toutes les qualités qu'on lui attribue, je ne serais pas fâchée de subjuguier sa raison, de l'étourdir un peu... si mes charmes font ce coup-là ils me feront plaisir, je les estimerai ».²¹ Relever le défi du monde ou de l'autre par le défi du langage, c'est toute l'affaire de cette rhétorique de la séduction qualifiée naguère de marivaudage et devenue la matière même de l'action dramatique qui dans le théâtre de Marivaux plus que dans tout autre théâtre repose donc moins sur des actes que, pour reprendre un concept austinien, sur des actes de langage.

À l'origine du discours de séduction marivaudien, comme un principe générateur et moteur, il y a deux données essentielles — l'absence et le retardement — matérialisées par les différentes formes du masque. Qu'il soit réel (*le Jeu*), verbal (*La Surprise*), ou psychologique (*Les Serments indiscrets*), le masque est toujours absence: absence du visage, donc d'être, absence de tout état civil, donc d'indentité sociale, négation du temps, donc de l'enracinement et de la promesse, refus de la profondeur et du sens, primat du « hic et nunc », des apparences et du jeu sur la durée, le réel et le sérieux, triomphe de la simulation (Phocion) sur la production innocente, ridicule ou pathétique de ses désirs (Hermocrate et Léontine)

¹⁹ *Le Triomphe de l'amour*, I, 1.

²⁰ sc. 3.

²¹ *Le jeu de l'amour et du hasard*, I, 3.

« Tant pis pour elle aussi, si elle me fait obstacle; je ne lui ferai pas plus de quartier qu'à son frère. »²² Comme tel, le masque est le premier élément d'un processus immoral, frivole, superficiel de l'ordre des signes et des apparences,²³ voué aux plaisirs et doué d'un immense pouvoir de séduction qui devient un tout aussi immense pouvoir de subversion. Mais avant d'exercer sa puissance, le masque se donne comme l'expression théâtrale d'un échec ou, ce qui revient au même, de la crainte d'un échec:²⁴ de là sa connotation tout autant sexuelle que sociologique. Si le masque que portent les héros de Marivaux traduit en effet leur difficulté à s'ajuster à la réalité, à centrer leur personnalité,²⁵ à se connaître, à se situer, à se fixer dans une société décrite depuis Dancourt comme un bal masqué, il nous introduit aussi dans la problématique du sexe et de l'érotisme chez Marivaux. S'il est vrai, comme le prétend Lacan, que « le ratage lui-même peut être défini comme ce qui est sexuel dans tout acte humain, »²⁶ le masque s'érotise de n'être qu'un acte manqué: le prince n'ose avouer qu'il est de peur d'échouer auprès de Silvia et de perdre quelque chose du plaisir que sa tendresse pouvait lui faire,²⁷ Silvia bronche devant un mariage qui la tente,²⁸ puis s'irrite sous son masque d'être obligée à tout moment d'oublier qu'elle écoute avec tant de plaisir celui qu'elle prend pour un valet; Léonide-Phocion et Léonide-Aspasie promettent à Léontine et Hermocrate ce qu'elles ne pourront jamais tenir...: je (Silvia) te suis promis, mais tu (Dorante) ne me possèdes pas; je jouis de t'entendre mais je joue à me retirer; je (Phocion — Aspasie) t'appelle (Léontine — Hermocrate) et te conduis à la jouissance, mais tu ne jouiras jamais de moi qui joue avec toi: avec le masque s'ouvre l'espace du défi, l'espace non du désir, mais du jeu sur le désir. Jeu mouvant qui est tout autant de l'ordre du signe que du sexe, stratégie de détournement de la force du désir, du déplacement, de la vérité du sexe, à travers laquelle s'exerce la souveraineté de la séduction:

« La comtesse: Tout hérissé de rancune que vous croyez être, moyennant deux ou trois coups d'œil flatteurs qu'il m'en coûterait... vous m'allez donner la comédie... »

Lélio: Oh! je vous défie de me faire payer ce tribu de folie-là.

La comtesse: Non, la partie ne me pique point, je la tiens gagnée.»²⁹ Portant dans ses plis les traces ou la peur d'un ratage, développant

²² *Le triomphe de l'amour*, I, 1.

²³ Pensons à la stratégie de séduction de Dubois dans *Les Fausses confidences*.

²⁴ « Silvia. J'entretenais Lisette du malheur d'une femme maltraitée par son mari... Dorante arrive aujourd'hui: si je pouvais le voir, l'examiner un peu sans qu'il me connût. » *Le jeu de l'amour et du hasard*, I, 2. « Le Prince. Je l'ai vue (Silvia) cinq ou six fois de la même manière comme simple officier du palais... je n'ai pu la faire renoncer à Arlequin. » (I, 3)

« Oui, Silvia, je vous ai jusqu'ici caché mon rang pour essayer de ne devoir votre tendresse qu'à la mienne. » *La Double inconstance*, III, 9.

²⁵ Tomlinson, *op. cit.*, p. 159.

²⁶ *Scilicet*, n° 6/7, p. 19.

²⁷ *La Double inconstance*, III, 9.

²⁸ *Le Jeu de l'amour et du hasard*, I, 1; II, 9.

²⁹ *La Surprise*, I, 7.

vis-à-vis de la réalité une stratégie d'avances et de replis, de provocations et de fuites, d'agressions et d'effacements comme s'il craignait à tout moment d'être dévoilé, bloqué ou mis en déroute, le masque est tout pénétré d'un implicite sexuel qui, sans qu'on y prenne garde, diffuse un trouble érotique sur les comportements et les dialogues des personnages de Marivaux. Jouant et jouissant de cet implicite sexuel d'autant plus efficace qu'il demeure innommé et qu'on l'empêche d'éclater au grand jour, le porteur de masque est avant tout autre séduit par le masque que qu'il s'est confectionné, car si ce masque, à l'origine, manifeste l'inquiétude de son désir, il est aussi ce par quoi ce désir, croyant ne pas être découvert, s'exprimera sans inquiétude: «Tiens, Bourguignon, déclare Silvia, déguisée en Lisette, une bonne fois pour toutes, demeure, va-t-en, reviens, tout cela doit m'être indifférent, et me l'est en effet, je ne te veux ni bien ni mal, je ne te hais ni ne t'aime, ni ne t'aimerai, à moins que l'esprit ne me tourne... tu me parles, je te réponds, c'est beaucoup, c'est trop même tu peux m'en croire, et si tu étais instruit, en vérité tu serais content de moi, tu me trouverais d'une bonté sans exemple, d'une bonté que je blâmerais dans une autre... le souvenir de tout ceci me fera bien rire un jour.»³⁰ Langue érotique par excellence, car elle est celle d'un désir qui se cache pour mieux se désirer et qui désire son propre langage. Un langage conçu comme la périphrase du désir, où les dehors trompeurs dissimulent mais laissent entendre qu'ils dissimulent, où le sentiment qui n'ose s'avouer à lui-même redoute d'être déçu se faufile au travers d'une rhétorique à double entente tout à la fois dévoilante et occultante qui devient le champ même de l'érotisme.

Même s'il lui arrive d'avoir honte de lui-même,³¹ ce qui fait l'extrême séduction du masque, c'est cette manière ironique qu'il a de défier le monde et de l'inciter à se conformer à des désirs tapis sous sa surface spéculaire. Dût-il pour y parvenir bousculer quelque peu l'ordre social et naturel.³²

Dans la plupart de ses comédies, en effet, comme un principe moteur, Marivaux loge au creux de son discours le défi. Défi engendrant une parole qui à son tour semble avoir pour fin de l'entretenir et de le renouveler jusqu'à l'extrême limite. C'est dire que ce retournement du défi de la parole en parole de défi est lié à la technique du retardement. Procédant d'une absence, d'une négation ou d'un refus, impliquant toujours un écart par rapport à la réalité, le masque devient comme tel, du fait de son irréalisme, producteur non d'une action, mais d'une parole, ou plutôt d'actes de paroles — ainsi les railleries réciproques de Lelio et de la comtesse dans *la Surprise* ou les promesses de Phocion à Hermocrate dans

³⁰ *Le Jeu de l'amour et du hasard*, II, 9.

³¹ «Dorante. Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie... Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance, du plaisir de vous voir m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème.» *Les Fausses Confidences*, III, 12.

³² «Dubois. On vous aimera, toute raisonnable qu'on est; on vous épousera, toute fière qu'on est, et on vous enrichira, tout ruiné que vous êtes... Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende.» *Les Fausses confidences*, I, 2.

Le triomphe de l'amour — qui ont pour principal objet de retarder le plus possible tout en les permettant le passage à l'action, le contact avec la réalité. Dans la plupart des comédies de Marivaux, il n'est question que de l'amour. Mais qu'est-ce que l'amour pour Lelio trahi par sa maîtresse, pour Hortense « humiliée, rebutée, abandonnée » par un mari qui fut pourtant un parfait amant? Désireux d'aimer et d'être aimés, ils vont différer jusqu'au bout le moment où ils devront se dire à eux-mêmes et avouer à l'autre leur amour.³³ « Que d'amour! »³⁴ tout le discours marivaudien fait de ce savoir une fête, mais plus important encore, le retardement calculé de ce savoir, jusqu'à l'excès (*le Jeu*) jusqu'à la cruauté (*L'épreuve*), fait aussi du discours une fête: en témoigne le délire verbal³⁵ — explosion de joie et de liberté qui prend Silvia quand au 3^{ème} acte du *Jeu*, connaissant l'identité de Dorante, elle décide néanmoins, presque gratuitement de poursuivre le jeu. Puisqu'elle sait et qu'elle n'a plus rien à craindre — « Dorante est vaincu; j'attends mon captif »³⁶ — se développe alors seulement le jeu rituel de la séduction pure, au cours duquel Silvia, de ruses en surenchères, retarde le plus possible, pour sa jouissance personnelle, l'aveu que pourtant elle sollicite et brûle d'entendre. C'est que l'amour de Dorante n'est pas seulement l'enjeu de ce tournoi, il a toujours été et il l'est encore bien davantage depuis qu'elle n'en peut plus douter, ce qui permet à Silvia de jouer: sous l'habit de Lisette, dont elle joue plus que jamais non sans cruauté comme d'un leurre, il ne s'agit plus uniquement pour elle d'aimer ou d'être aimée — ce qui est acquis — mais de séduire: c'est-à-dire de capter, par pur amour-propre de séductrice tout le désir de Dorante, de réduire par une surenchère de provocations toute volonté,³⁷ toute résistance chez l'amant séduit, de soumettre par la force même de la séduction celui qui a toutes les raisons de résister — « il pense qu'il chagrine son père en m'épousant, il croit trahir sa fortune et sa naissance »³⁸ — de le rendre fou en l'obligeant à répondre à un défi et à surenchérir sur une surenchère: « il faut que j'arrache ma victoire, et non pas qu'il me la donne ».³⁹

Portée toute entière en ce 3^{ème} acte par la joie exubérante et folle du jeu — « Ah! ah! que ton cœur a de caquet ma sœur, quelle éloquence.»

³³ Déjà D'Alembert écrivait que «cette guerre de chicane que l'amour se fait à lui-même dans les pièces de Marivaux a fait dire que ses amants s'aiment le plus tard qu'ils peuvent et se marient le plutôt qu'il est possible.» *Eloge de Marivaux*.

³⁴ Cri de bonheur de Silvia à l'avant dernière scène du *Jeu de l'amour*.

³⁵ «Silvia. Ah, Monsieur, si vous saviez combien je vous aurai d'obligation! Dorante et moi, nous sommes destinés l'un à l'autre, il doit m'épouser; si vous saviez combien je lui tiendrai compte de ce qu'il fait aujourd'hui pour moi, combien mon cœur gardera le souvenir de l'excès de tendresse qu'il me montre! si vous saviez combien tout ceci va rendre notre union aimable! Il ne pourra jamais se rappeler notre histoire sans m'aimer, je n'y songerai jamais que je ne l'aime, vous avez fondé notre bonheur pour la vie, en me laissant faire; c'est un mariage unique; c'est une aventure dont le seul récit est attendrissant; c'est le coup de hasard le plus singulier, le plus heureux, le plus...» *Le jeu de l'amour et du hasard*, III, 4.

³⁶ III, 4.

³⁷ «Quelle insatiable vanité d'amour-propre», s'exclame Orgon. III, 4.

³⁸ III, 4.

³⁹ *Ibid.*

lui dit Mario — Silvia oublie qu'en matière de séduction les jeux ne sont jamais faits, car dans ce mouvement irrésistible qui la pousse à séduire davantage Dorante pour être davantage séduite, il n'y a ni sujet, ni objet: tour à tour les deux jeunes gens sont emportés jusqu'au vertige dans un tournoiement de leurres, à la fois maîtres et victimes de leur mise en jeu d'actes de paroles: le savoir, appelé et différé, produit et producteur d'une stratégie d'incitation et d'excitation, est bien, comme l'écrit par ailleurs Shoshama Felman, ce qui se donne goûter dans « un festin du langage ».⁴⁰ Séduire, se séduire pour Silvia comme pour Don Juan, c'est donc « faire durer, à l'intérieur d'une parole désirante, la performance jouissive de la production même de cette parole: »⁴¹ c'est, en multipliant les anti-phrases, les doubles ententes, les dérivations, les omissions, bref, en mettant en balance toutes les figures d'un discours oblique, exalter sa vie dans un présent toujours ravivé, « réunir dans un court laps de temps, une succession d'instantanés très rapprochés, de plaisirs enchaînés, si bien que la conscience ravie ne reste pas une seconde inoccupée »⁴² et que le désir, dans ces jeux du langage et du hasard, ne cesse de se diversifier et de se renouveler.

Pas de meilleur exemple de cette pratique ludique et érotique de la parole que *La Surprise* et *les Acteurs de bonne foi*. Ici et là, en effet, on ne se propose ouvertement, pour toute activité, que de produire un discours, mondain dans *La Surprise*, théâtral dans *les Acteurs de bonne foi*; seul et même discours qui devant n'être qu'un intermède, divertissant si possible, se donne à l'origine comme un jeu sans conséquence sur le discours: « Comme à la campagne il faut voir quelqu'un, soyons amis pendant que nous y resterons: je vous promets sûreté: nous nous divertirons, vous à médire des femmes et moi à mépriser les hommes. »⁴³ déclare la comtesse. Quant à Lisette dans *les Acteurs de bonne foi*, ce qu'elle aime de la comédie que ses amis vont jouer avec elle « c'est, dit-elle, que nous la donnerons à nous-mêmes car je pense que nous allons tenir de jolis propos » (sc. 2). Mais quelles que soient les résolutions dans *La Surprise* ou les précautions dans *les Acteurs*, le jeu n'est pas innocent, et la parole qui se voudrait conventionnelle, neutre, sans poids ni conséquence, s'enchaîne et tourbillonne avec allégresse sous l'effet d'une logique malicieuse qui sans cesse la relance jusqu'à faire perdre la tête à ceux qui croyaient la maîtriser: « Et moi je ne sais plus où j'en suis », se plaint Lisette dès le premier moment — et subrepticement, à l'insu du destinataire et du destinataire, elle se charge d'une épaisseur de vie propre à jeter le trouble: « Nous surprendrons », annonce Merlin avec quelque raison. Et tout le monde est surpris! C'est qu'en effet le masque mondain comme le masque de théâtre d'où cette parole est proférée n'est pas vide. Sous l'indifférence ennuyée de Lelio et de la Comtesse dans *La Surprise* grouillent des peurs et des désirs, des frustrations et des méfiances; sous les personnages stéréotypés de la comédie dans *les Auteurs* et sous le ver-

⁴⁰ *Le scandale du corps parlant*, Paris, Seuil 1972, p. 142.

⁴¹ *Ibid.* p. 36.

⁴² Starobinski, *L'invention de la liberté*, Paris, Skira 1964, p. 85.

⁴³ *La Surprise*, I, 7.

nis de leurs propos se cachent d'authentiques caractères (sc. 2): de là l'équivoque, fascinante pour le locuteur même, d'un discours en porte-à-faux, qui, d'une part, veut apparaître comme un pur discours de comédie ou s'évertue à manifester le détachement ironique,⁴⁴ l'impersonnalité,⁴⁵ la superficialité et l'insignifiance⁴⁶ du parfait discours mondain, et qui d'autre part ne peut pas ne pas trahir les secrets du cœur, les palpitations de la sensibilité, les mouvements du désir. Sans doute le discours latent fait-il dire au discours manifeste ce qu'il ne veut pas dire, mais celui-ci ne dément-il pas en raison de son caractère fonctionnel ou ludique ce sens et ce sérieux qui semblent les traverser? Comme les héros de Beckett, plus de deux siècles plus tard, est-ce que, à ne rien vouloir signifier, les personnages de Marivaux ne sont-ils pas en train de signifier? ou bien à vouloir signifier quelque chose, ne sont-ils pas en train de signifier autre chose?

« Blaise: Pourquoi te hâtes-tu tant d'être amoureux de Monsieur Merlin? Est-ce que tu en sens de l'amour?

Colette: Mais vraiment! je suis bien obligée d'en sentir, puisque je suis obligée d'en prendre dans la comédie. Comment voulez-vous que je fasse autrement? »⁴⁷

Charmes érotiques de l'équivoque, du miroitement de signes contradictoires où vient se prendre le désir, du jeu de cache-cache entre le mot et la chose secrétant une délicieuse jouissance:

« Merlin: Allons, continuons, et attendez que je me déclare tout à fait, pour vous montrer sensible à mon amour.

Colette: J'attendrai, Monsieur Merlin: faites vite.

Merlin: (recommençant la scène) que vous êtes aimable... »⁴⁸

Le propre du langage marivaudien est de poursuivre le plus longtemps possible le jeu de l'indécidable, de livrer les personnages aux vertiges d'un discours spéculaire qui ne cesse de produire en lui-même des écarts, des distances intérieures, des dérivations par où l'amour se faufile sur le mode de l'apparition/disparition et dans son scintillement discontinu prend une conscience de plus en plus aigüe de lui-même. Le langage stéréotypé de la Comédie, dans *les Acteurs de bonne foi* se donne comme un simulacre ironique,⁴⁹ et de même que les désinvoltures de la Comtesse dans *La Surprise*, que les habiletés et les provocations de Flaminia dans *La Double inconstance*, que les révélations calculées de Dubois dans *les Fausses Confidences*, il fonctionne comme un leurre dessinant au devant

⁴⁴ «Ne vous gênez point, Monsieur, dit la comtesse à Lelio, tout ce que nous disons ici ne s'adresse point à vous, regardons-nous comme hors d'intérêt.» *La Surprise*, I, 7.

⁴⁵ Combien de tableaux, de portraits, de commentaires objectifs dans la bouche de la Comtesse et de Lelio! I, 5—7.

⁴⁶ Cf. les propos sur le mariage de Jacqueline et du neveu de la Comtesse, mariage dont Lelio et la Comtesse se moquent bien.

⁴⁷ *Les Acteurs de bonne foi*, sc. 4.

⁴⁸ *Ibid.* sc. 7.

⁴⁹ «J'oublie encore à vous dire une finesse de ma pièce; c'est que Colette qui doit faire mon amoureux, et moi qui dois faire son amant, nous sommes convenus tous les deux de voir un peu la mine que feront Lisette et Blaise à toutes les tendresses naïves que nous prétendons vous dire», sc. 1.

des protagonistes un espace linguistique ouvert et magnétique où les mots portés par leur propre ambiguïté, s'appelant l'un l'autre, tirant à eux, tirant avec eux des désirs à peine conscients ou refoulés, des sentiments ignorés, des ébauches de gestes, créant progressivement un état tout à fait particulier — combien de « je ne sais où j'en suis » de « je ne sais ce que je lui répons »⁵⁰ propice au vertige et à l'aveu. Tout se passe comme si le signe verbal pourtant neutralisé — « ce n'est pas qu'elle m'aime tout de bon; elle veut dire seulement qu'elle doit faire semblant de m'aimer »,⁵¹ dit Merlin de Colette — dégageait l'être de ses profondeurs, le remontait à la surface, donnait force et forme à un état latent inexprimable. Il joue en quelque sorte le rôle du rameau des mines de sel de Salzbourg, aution souvent portée (Voltaire, Palissot) contre ce théâtre de manquer de signes linguistiques dans le discours marivaudien — sans parler des autres signes que sont les jeux de regards, les fausses sorties, etc. — s'offre comme absence de profondeur, comme abîme superficiel — d'où l'accusation souvent portée (Voltaire, Palissot) contre ce théâtre de manquer de sérieux, d'épaisseur. Ces effets de surface ne doivent pas être seulement mis sur le compte d'une monotone et ennuyeuse affectation de style, d'une « subtilité épigrammatique de l'esprit »⁵² et de l'écriture que défigure-raient les pièces de Marivaux « comme une jolie femme se défigure par ses mines »;⁵³ ils n'ont véritablement de sens que situés dans la perspective d'un discours séducteur qui semble se séduire lui-même pour mieux séduire autrui, et pour qui la réalité n'existe que mise en scène. Participant du cérémonial de la séduction, ils fonctionnent non comme des miroirs de réflexion, mais comme des miroirs d'absorption et deviennent source de vertige:

«Blaise.Cette comédie là n'est faite que pour nous planter là, Mademoiselle Lisette.

Colette: Eh bien! plante-moi là itou, toi Nicodème! Eh bien! Qui je nous plaisons tous deux . . . il voulait de Mademoiselle Lisette, il n'en veut plus, je la quitte, je te quitte; il me prend, je le prends . . .

Merlin: . . . Cela va à merveille, ces gens-là (Lisette et Blaise) nous aiment mais continuons de feindre. »⁵⁴

Qui peut dire si les protagonistes sont les sujets maîtres de leur discours, l'utilisant à leur convenance comme un paravent, ou si le discours, à leur insu ne se joue pas d'eux, ne se retourne pas d'abord sur ceux qui le tiennent, les enfermant dans sa logique, les entraînant par son propre dynamisme, les fissurant et leur faisant perdre la tête par des procédés de rhétorique qui semblent s'enchaîner et fonctionner quasi mécaniquement. Quelle que soit l'hypothèse retenue, ce qui se découvre dans le théâtre de Marivaux, c'est l'incomparable pouvoir de séduction du discours. Un pouvoir qui tient à l'ironie essentielle d'une parole postulant la réversibilité des signes — la comédie dans *les Acteurs* devient la vie

⁵⁰ *Les fausses confidences*, III, 12.

⁵¹ *Les Acteurs*, sc. 4.

⁵² Abbé de la Porte, *Observateur Littéraire*, 1759, t. 1, pp. 73 et ss.

⁵³ *Oeuvres de Palissot*, 1777, t. 4, pp. 204—207.

⁵⁴ *Les Acteurs de bonne foi*, sc. 5.

même et la vie se fait comédie — et cherchant par l'entremise de leurres séducteurs moins à délivrer la connaissance qu'à susciter le plaisir de glisser et de trébucher. Même s'ils prétendent l'être, jamais les signes verbaux ne sont neutres ni transparents: trop innocents pour ne pas être suspects, les plus anodins et les moins équivoques apparemment ne cessent de relancer la spirale des enjeux, le tourniquet de la séduction.

Secrétée par une parole dont l'énonciation est toujours en excès ou en retrait sur l'énoncé, aspirée par le vide que crée ce décrochement, et se développant dans le monde irréel des signes, la vie des Silvia et des Dorante acquiert la mobilité de la fiction, la grâce légère de la poésie. Dans le monde de la représentation qu'est la société du 18^e siècle, le désir de plaire et d'être préféré, en même temps que la crainte d'être déçu, trompé ou rejeté, ne peuvent qu'emprunter les voies d'un discours de séduction par quoi les personnages, consciemment ou non, se constituent comédiens d'eux-mêmes, metteurs en scène d'un jeu théâtral chargé d'exorciser leur peur de l'autre et du monde et d'exprimer leur besoin de liberté et de domination.

En mettant en scène la séduction qui n'est que la forme mondaine de la théâtralité, Marivaux a fait du théâtre le sujet même du théâtre et il lui a demandé de devenir le lieu enchanté de la vraie vie.