

## « Le sens et les signes, étude sur le théâtre de marivaux » / « La machine matrimoniale ou marivaux »

Michel Peterson

Numéro 51, 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26674ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)  
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Peterson, M. (1989). Compte rendu de [« Le sens et les signes, étude sur le théâtre de marivaux » / « La machine matrimoniale ou marivaux »]. *Jeu*, (51), 200–204.

## «le sens et les signes. étude sur le théâtre de marivaux»/ «la machine matrimoniale ou marivaux»

*Le Sens et les Signes. Étude sur le théâtre de Marivaux.* Ouvrage de Jean Terrasse, Sherbrooke, Éditions Naaman, coll. «Études», 1986, 136 p.

*La Machine matrimoniale ou Marivaux.* Essai de Michel Deguy, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1986 (éd. aug.), 319 p.

### marivaux ou la pudeur de la vérité

L'amour n'est-il voué qu'à exprimer la sensibilité tragique? L'amant ne peut-il que mendier irrévocablement la mort chez des barbares qui lui ravissent tout son sang? L'amante voit-elle sans cesse les blessures de son soupirant ouvertes par la seule présence de son regard? À entendre Oreste venu consulter Hermione au sujet de son destin, la réponse ne saurait être que terriblement positive: «L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en son âme: / Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux; / Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux.» (Racine, *Andromaque*, II, 2) Pourtant l'amour, s'il ne satisfait pas toujours nos réels désirs, sait enfanter le sentiment propre à la comédie: la joie qui, une fois légalisée, s'appelle le mariage. C'est comme on le sait à Marivaux qu'il revient de nous avoir enseigné que la vigueur spéculative de l'amour lui donne force de loi. Les ouvrages de Jean Terrasse et de Michel Deguy, chacun à sa manière, sont là pour nous le rappeler — le premier en montrant que le mariage contrevient à toute contestation radicale de la société, le second en affirmant qu'il représente un tableau de la réalisation humaine et de la connaissance de l'autre.

Ces deux livres robustes viennent donc s'ajouter à la bibliographie déjà considérable consacrée à celui qui «peut faire de la découverte d'un coeur le ressort de son oeuvre<sup>1</sup>». Plutôt académique, Terrasse adopte une perspective sémiologique et nous présente, au fil de son analyse, une sorte d'état présent de la fortune de Marivaux. Plus ouvert cependant, l'horizon de Deguy lui fait envisager l'oeuvre selon une

optique socio-anthro-psychoanalytique. Deux attitudes, deux points de vue qui, tout en restant très différents, sont à louer pour leur vigilance quant aux conflits marivaldiens. Plus didactique, Terrasse éclaire par sa rigueur; plus poétique, Deguy stimule par la puissance lacanienne de sa parole.

### la feuillure de l'être

À la fois délicate et fébrile, *la Machine matrimoniale* dissout bon nombre de malentendus. Une autre manière de lire le théâtre, plus attentive à ce qu'elle décèle dans le tissu dramatique. Entendre Marivaux signifie par conséquent rejeter l'herméneutique théâtrale que maintient fermement Terrasse. Mais en faisant l'archéologie du savoir marivaldien, Deguy ne combat-il pas les perspectives sociologique et anthropologique dont je disais à l'instant qu'elles fondent, avec la psychanalyse, sa lecture? C'est qu'il ne récuse pas, loin de là, les rapports sociaux unissant à leur époque les acteurs de bonne foi. Il se méfie simplement d'une certaine réduction de l'hétérogénéité que suppose une vue sociologique trop abstraite négligeant la passion disjonctive propre au théâtre de Marivaux. Ces précautions prises, nous sommes dès lors capables de saisir l'enjeu de la question fondamentale: qu'en est-il de la Loi et par quels mécanismes la représentation marivaldienne permet-elle que se régularisent les transactions effectuées sur le marché du désir?

Composé de quatre parties, ce livre très difficile fournit de nombreuses réponses. Dans la première partie, Deguy procède à une approche du principe d'équivocité généralisée caractérisant la comédie marivaldienne. Selon lui, ce

1. Marcel Arland, «Préface» au *Théâtre complet* de Marivaux, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1949, p. LIV.

principe s'appuie sur une imitation constante des maîtres et des valets. Culture bourgeoise et culture populaire se retrouvent alors au sein de l'amour. Source d'un intérêt commun, l'inconvenance de son langage (opposé à la crudité du nôtre) ouvre pourtant la lutte des sexes sans toutefois que Marivaux ne tombe dans le piège d'un utopisme renvoyant la femme du côté de la nature (cf. *la Colonie*), contrairement à ce que porte à croire *la Double Inconstance*. Mais l'institution ne s'en trouve pas renversée pour cela, d'autant plus que l'amour, distinct de l'amour-propre, constitue un processus qui conduit dialectiquement au mariage. Se trouve ainsi respectée, dans le contact entre deux surfaces sociales, la pluralité constitutive des sujets. À l'inverse de Joyce qui, un siècle et demi plus tard, tentera de dénaturer le mariage comme institution monogamique<sup>2</sup>, Marivaux s'efforce de le maintenir parce qu'il réclame une nouvelle aurore de l'histoire et que le oui initial procure un moment de trêve: «Le mariage, c'est [...] le changement d'axes (mathématique) pour poser une nouvelle origine, un commencement décidé: de convention.» (p. 123) De telles réflexions poussent à dégager la figure générique de la comédie marivaldienne. Le mariage offre en effet une loi d'échange qui ébauche, en thématissant l'altérité, une figure chiasmatisée où *une* femme et *un* homme traversent symboliquement du côté de l'autre. La figure esquissée se transforme ainsi selon les aléas que provoquent des méprises ordonnant les relations amoureuses<sup>3</sup>.

Les personnages marivaldiens se trouvent par là confrontés à d'innombrables problèmes que Deguy explore avec minutie. Signalons ici simplement celui du secret<sup>4</sup>, puisqu'il aide à tracer la démarcation entre tragédie et comédie. La distribution du secret met donc en ordre le discours des amants et de ceux qui les entourent. Or si la comédie ne peut que bien se terminer, comment conduit-elle à la reconnaissance, par chacun des amants, du fait que son amour est adéquat à celui de l'autre, que la demande et la réponse sont bien en conformité? Selon Deguy, la preuve du «je t'aime» réside dans le mariage. Mais cette reconnaissance, comment a-t-elle lieu? Comment fonctionne

la machine matrimoniale?

Deguy dessine un schéma d'initiation dont le trait essentiel est l'épreuve. Observation, au sens moderne, des principes de la dispute, le

2. Je pense ici, entre autres, à l'épisode «Ithaque» dans *Ulysse*. Bloom y massacre d'un sourire les prétendus prétendants de son épouse Molly. Il les projette dans un holocauste à la suite duquel le mariage ne peut que devenir caduc. Cette abolition est toutefois déjà évidente dans *les Exilés*, la seule des deux pièces qui nous reste de Joyce. On sait qu'elle devait être montée à Paris par Lugné-Poe mais qu'elle fut écartée au profit du *Cocu magnifique* de Fernand Cromelynk, pièce dans laquelle Bruno éprouve pour sa femme un tel amour qu'il l'offre en partage à tous les hommes du village. Devenue objet de scandale, Stella s'enfuit avec un bouvier. Dans un style plus ibsenien, Joyce analyse, d'un point de vue sado-masochiste, la relation entre Richard, sa femme Berthe et son ami Robert. Il confiait d'ailleurs à Frank Budgen que Léopold Bloom et Richard Rowan étaient de la même famille, même si ce dernier agit de façon démentielle si l'on compare ses agissements à l'extrême et concrète réserve de l'utopiste et agnostique héros d'*Ulysse*.

3. Ce qui, mis à part la composition de la figure, la distingue nettement de la structure en forme de vrille ou de boucle que découvre, dans *Polyeucte*, Jean Rousset. Dessinée par les amants, la double trajectoire en forme de huit demeure fortement figée (voir *la Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1963). En effet, on peut rappeler les propos de Derrida pour qui la force immobilisatrice et la «pesanteur essentielle» de la métaphore de la vrille ne ressortissent que trop clairement: «Rousset comprend le mouvement théâtral ou romanesque comme Aristote comprenait le mouvement en général: passage à l'acte qui est repos de la forme désirée.» («Force et signification», dans *l'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1967, p. 36) On chercherait en vain dans le passage à l'acte ou dans la cinématique marivaldienne des exemples de ce «repos de la forme désirée».

4. On pourrait par exemple ajouter celui des différentes modalités de la passion (passion des parents pour les enfants, passion de dire le vrai ou de dire le secret, passion de la justice et passion de Merlin — le valet de chambre d'*Éraste* et l'amant de Lisette dans *les Acteurs de bonne foi* — pour le théâtre), celui de l'être marivaldien et de son interrogation cartésienne («Comment être certain d'être soi-même, «pour soi-même», d'être soi-même... dans l'amour») et celui de l'amour-propre en tant que lié à la mort.

5. Ce stratagème «consiste à faire manoeuvrer les doubles délégués à la tromperie dans un moment autonome de fausse apparence où les égarements symétriques se neutralisent, en préservant ainsi la vérité et l'être tenus en apparence» (p. 150). Comme de raison, c'est le dramaturge qui veille ici à la «scissiparité fatale» des êtres en apparence. Comprend-on pourquoi *la Méprise*, considérée par Deguy comme la fable-épure, pose au moyen du masque l'énigme de l'être? La réponse est ici, au sens strict et propre du terme, «fascinante»: «On s'éprend non du masque mais du risque de méprise qu'un masque offre, parce qu'à le percer on gagne une certitude.» (p. 153)

théâtre de Marivaux peut donc être considéré comme « expérimental », et sa méthode trouve que « chacun recèle l'ennemi de son bonheur et se refuse... » (p. 150). Pour surmonter cet obstacle, le stratagème de l'eutrapélie érotique<sup>5</sup> montre bien que la traversée de l'épreuve dépend d'une bonne prédication érotico-ontologique où chaque sujet *découvre* l'autre qui lui revient et exclut alors le tiers médiateur. Cette « résolution » n'est cependant pensable que parce que la différence entre les amants passe par la parole et la pensée. L'instrument de cet écart : le marivaudage qui, parce qu'il est « très proche dans le langage de ce qui n'est pas la langue » (p. 208), s'utilise à la manière d'un spéculum sondant les profondeurs du sujet. Stratégie et ton plus que grammaire et lexique, le marivaudage — entendons, l'idiolecte marivaldien — ne relève pas de l'érudition (c'est pourquoi, parmi d'autres rustiques, Colin et Colette y sont sujets), il « tient aux timbres et aux accentuations, au débit, aux rythmes, de l'être parlant » (p. 208). L'essence esthétique du marivaudage se fonde par conséquent, si nous avons bien suivi Deguy, sur la conscience que possèdent les personnages des valeurs et des rythmes qui les agissent puisque la forme et le mouvement matérialisent l'espace et le temps humain comme représentations nécessaires a priori de toutes nos intuitions.

Ainsi s'explique le fait que les grands personnages de Marivaux apparaissent comme des noeuds rhétoriques. Une lutte s'engage alors entre la poétique et la politique, en quoi consiste la thématique du dernier chapitre du livre. C'est pourquoi la scène marivaldienne est celle où se concoctent, par des stratégies et des tactiques amoureuses, les libertés. Celles-ci, ne pouvant se déployer que dans l'espace-temps du *drame*, assurent l'écrasement de la philosophie (cf. *le Triomphe de l'amour*) en affirmant la supériorité du dramaturge sur le moraliste, et ouvrent sur le champ d'une folie qui multiplie la « feuillure de l'être ». La comédie, que Deguy qualifie de *wisbful thinking*, rend possibles deux jeux majeurs : le retardement du plaisir sacrifiant le principe de réalité et le jeu tragique qui, enrayant le délai, accumule la dette... de la mort.

### la forme nécessaire

L'ouvrage de Terrasse, tout en explorant souvent les mêmes thèmes, conduit cependant à des conclusions différentes et offre — après celles, entre autres, de Jean Fleury, Marcel Arland et Lucette Desvignes-Parent — une nouvelle typologie visant à comprendre les mécanismes du marivaudage et à mettre en relief l'unité de l'oeuvre. Ce classement s'organise selon trois situations types qui, liées à la nature de l'obstacle, sont fondées sur les rapports actanciels.

L'interrogation de l'auteur porte donc avant tout sur le sens et la nature du marivaudage. Les trois premiers chapitres déterminent le code actanciel. Selon Terrasse (qui rejoint ici Deguy), le théâtre de Marivaux est plus idéologique que psychologique, dans la mesure où l'idéologie est circonscrite par des thèmes ou par des références à des idées, des sentiments et des situations. L'intérêt de cette oeuvre dramatique résidera ainsi « dans la relation qu'elle établit entre l'individu et l'idéologie, entre le langage et le faire, entre le fictif et le réel » (p. 113). Découverte qui n'en est pas une mais qui, fort heureusement, ne bloque pas le chemin à parcourir puisque la fonction synthétique de l'idéologie oblige à comprendre les thèmes comme des sphères de valeurs, c'est-à-dire comme des isotopies. On constatera que l'amour détermine l'isotopie principale (sauf dans *l'Héritier de village* et dans *l'Île de la raison*) et que si elle représente l'univers de la valeur, l'isotopie du refus de l'amour constitue au contraire ce que Terrasse appelle un « néant idéologique ». On verra également se former des isotopies intermédiaires désignant le « passage progressif du refus à l'acceptation de la valeur » (p. 23). Or les objections que soulève un tel concept ne sont pas celles auxquelles songe Terrasse. On peut souscrire au fait qu'il renvoie aux oscillations des personnages entre les sphères de valeurs opposées et à celui qu'il représente une zone d'ombre qui correspond à l'écart des êtres entre le désir et la mort. En revanche, on ne peut accepter que cette isotopie surgisse de l'inconscient puisque celui-ci ne naît pas de la « faille qui divise l'être contre lui-même » mais est cette faille même, ce désir de

l'Autre, comme le dirait Lacan, qui indique l'au-delà où se nouent la reconnaissance du désir et le désir de la reconnaissance.

Malgré ces réserves, on doit souligner que Terrasse déchiffre magnifiquement les conflits de la dramaturgie marivaldienne. Ainsi, l'amour ne rencontre pas seulement la non-valeur. Des valeurs fausses comme l'argent (cf. *le Père prudent*, *le Dénouement imprévu*, etc.) et les prétentions nobiliaires (*le Préjugé vaincu*, *l'Île des esclaves*) contribuent également à l'évolution des conflits. Cette analyse infirme une lecture qui séparerait la problématique des sentiments des préoccupations sociales et fermerait l'univers de Marivaux dont le schéma central, selon Terrasse, se représente par trois termes: le sentiment et la pensée transcendés par la communication. Ce triangle dialectique mouvant rend compte (c'est son intérêt) de la transformation des isotopies en fait théâtral.

Ayant cerné les conflits à l'origine de l'action dramatique, Terrasse examine les comédies de Marivaux à l'aide d'un système à six actants où les fonctions du destinataire et du destinataire sont remplacées par celles du mandateur et du mandataire (l'Arbitre). Chaque isotopie éveille un mandateur dont le rôle «est d'inciter le héros à se conduire conformément aux valeurs proposées<sup>6</sup>» (p. 37). Cette fonction se rattache bien sûr à la catégorie de l'épreuve — relation qui, selon l'auteur, s'oppose à l'amour. Les diverses positions du mandateur restent liées à la résolution, à la rédhhibition ou à l'aggravation des conflits idéologiques. La nature des obstacles et celle des épreuves expliquées, tous les

types de relations entre les actants sont explorés<sup>7</sup>. Puis, plutôt que de poursuivre en énumérant une à une les fonctions, Terrasse les regroupe heureusement par séquences en appliquant à la lettre le schéma que Propp appliquait aux contes merveilleux. On peut ainsi observer que la situation initiale de la plupart des comédies de Marivaux est un manque qui se combine parfois (c'est le cas du *Triomphe de l'amour*) à un méfait. Des rapports entre les séquences se dégagent cinq modes d'articulation: l'accolement, la conjonction, la disjonction, la complémentarité et l'encastrement.

Les trois chapitres suivants nous proposent une description de l'intrigue (IV), des explications concernant le passage du texte à la représentation qui inscrit les signes matériels dans l'espace-temps scénique (V) et enfin, une mise au point sur la structure du dialogue (VI). Selon Terrasse, l'intrigue des comédies de Marivaux met en place des situations qui, rapprochées, révèlent trois figures essentielles: la symétrie (cf. *la Double Inconstance*, *le Jeu de l'amour et du hasard*, etc.), la répétition (cf. *l'Épreuve*, *les Serments indiscrets*, etc.) et le contraste (cf. *l'Héritier de village*, les deux *Surprise de l'amour*, etc.). C'est l'occasion de remarquer que, contrairement à Molière, notre dramaturge ne fonde pas l'action dramatique sur des ruptures. Seulement, suivra-t-on Terrasse s'il postule que la division de l'intrigue en trois parties constitue pour l'homme de théâtre une loi naturelle? On n'aura, pour contester cette hypothèse qui ne manque certes pas d'audace, qu'à évoquer quelques noms: Guyotat, Gauvreau ou Handke. Par ailleurs, si les considérations de Terrasse sur l'espace-temps le conduisent à montrer que le théâtre de Marivaux tend à constituer un univers anthropocentrique dans lequel les personnages importent plus que l'action, on s'étonnera que la connaissance de l'homme ne se concrétise que par le biais de types (l'exemple de *la Surprise*). Deguy n'avait-il pas déjà indiqué que Marivaux n'est ni Racine, ni Corneille, ni La Bruyère? Enfin, les réflexions au sujet du commerce entretenu entre la parole théâtrale et le réel ne savent pas convaincre. En effet, comment prétendre que «la parole théâ-

6. Terrasse fournit de nombreux exemples parmi lesquels le Baron dans la première *Surprise de l'amour*, Trivelin dans *l'Île des esclaves*, Monsieur Orgon dans *le Jeu de l'amour et du hasard*, Blaise dans *l'Heureux Stratagème*, etc.

7. On notera que cette démarche donne même à Terrasse la preuve — selon lui définitive — que *la Commère et la Provinciale* ont bien été écrites par Marivaux. On sait que ces deux pièces posent des problèmes d'attribution. Jacques Deloffre (*Théâtre complet de Marivaux*, t. II, Paris, Garnier, 1968) pense qu'elle est bien sortie de la plume de Marivaux, opinion que réfute fermement Antoine Spacagna (*Entre le oui et le non: essai sur la structure profonde du théâtre de Marivaux*, Berne, Peter Lang, 1978).

trale réalise la fusion entre la vie et l'art»? (p. 103) Terrasse se contredit d'ailleurs lui-même lorsqu'il constate le mépris pour le vraisemblable qu'affichent, dans *le Père prudent*, Toinette et Crispin. Et encore: si les *a parte* «figurent parmi les procédés les plus artificiels» qui soient, démentira-t-on Deguy quand il écrit que «le théâtre nous donne à comprendre que le réel est toujours simulé»? (p. 52)

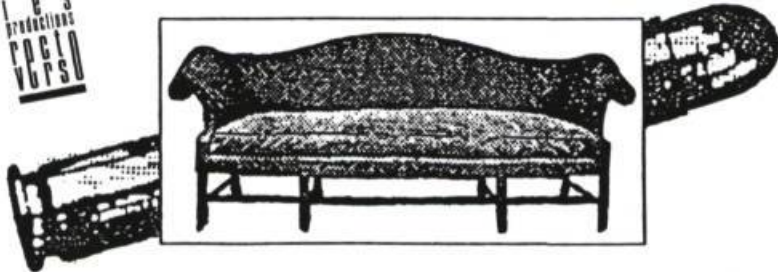
Ces quelques questions ne doivent toutefois pas faire oublier que l'étude de Terrasse contribue de belle manière à nous rendre intelligible le marivaudage qui constitue, selon lui, «la forme que prend *nécessairement* le langage lorsque l'écriture se l'approprie pour décrire le conflit du même et de l'autre en le menant à son terme» (p. 111). Tout réside dans ce «nécessairement». Structure dynamique, le marivaudage indique en creux le clivage de l'être au moment de son oubli — de son retrait — sur la scène de l'Autre.

Même si l'ouvrage de Terrasse laisse perplexe à cause du rapport incertain qu'il présente entre le fictif et le réel et même si l'entreprise de Deguy rend songeur parce que ce dernier institue la transcendance comme génie de l'auteur dramatique qui gère les réseaux symboliques, les deux analystes ne s'accordent-ils pas quant au fait que «la vérité, chez Marivaux, marche sur la corde raide; un rien la fait trébucher, un soupir, la voix qui s'élève ou qui ne parvient pas à se faire entendre; la règle d'or, si rarement suivie, étant: ni trop, ni trop peu, ce par quoi se définit la pudeur»? (Terrasse, p. 75) Entre les deux: le marivaudage.

**michel peterson**

## *26 BIS, IMPASSE DU COLONEL FOISY*

*de René-Daniel Dubois*



Du 18 au 29 oct. '89 - Salle André-Pagé (E.N.T.)  
360, Est Laurier - Montréal - Info.: 521-7927

Du 8 au 17 déc. '89 - Galerie Obscure  
729, Côte d'Abraham - Québec - Info.: 529-3775