HAL
open science

De quelques ressemblances imaginaires dans l'œuvre de Marivaux

Christophe Martin

To cite this version:

Christophe Martin. De quelques ressemblances imaginaires dans l'œuvre de Marivaux. Françoise Gevrey. Marivaux et l'imagination., Editions Universitaires du Sud, pp.89-104, 2002, 978-2722701007. hal-01389903

HAL Id: hal-01389903

https://hal.science/hal-01389903v1

Submitted on 30 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« De quelques ressemblances imaginaires dans l'œuvre de Marivaux », dans *Marivaux et l'imagination,* éd. F. Gevrey, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2002, p. 89-104.

Christophe Martin.

De quelques ressemblances imaginaires dans l'œuvre de Marivaux[1].

> "Il faut qu'il y ait, dans les choses représentées, le murmure insistant de la ressemblance; il faut qu'il y ait, dans la représentation, le repli toujours possible de l'imagination."
>
> Michel Foucault, *Les Mots et les choses*

On ressemble beaucoup chez Marivaux. On pourrait même parler d'une véritable prolifération des relations de ressemblance tant les sentiments de reconnaissance et les impressions de "déjà-vu" qui parcourent le texte marivaudien se situent à des niveaux multiples de sa création. Ces réseaux de ressemblance peuvent toutefois se ramener à trois modèles principaux:

1) Une ressemblance de type "quichottesque"[2]: les personnages de Marivaux vivent, à des degrés divers, dans le régime du Même et de la "semblance", à l'imitation plus ou moins consciente de modèles littéraires. Cette dimension intertextuelle, évidente dans les romans de jeunesse, ne disparaît pas dans les œuvres de la maturité: la relation à des modèles devient seulement plus implicite, ceux-ci échappant, au moins partiellement, à la désignation.

2) Le deuxième modèle correspond à un scénario molièresque: celui d'une mystification où une identité "réelle" est donnée comme pure ressemblance. On songe ici à la fameuse scène du *Malade imaginaire* où Toinette annonce à Argan la visite d'un prétendu "médecin passager" en l'avertissant de sa stupéfiante ressemblance avec elle-même[3]. Dédoublement fictif dont Marivaux fait usage au moins à deux reprises: d'abord dans la fiction du "Monde vrai" qui repose toute entière sur ce principe (le narrateur, préalablement égaré par un voyage simulé, découvre sous la conduite d'un ami philosophe le double de son propre univers[4]); ensuite dans une scène célèbre de

---

[1] Cette étude doit beaucoup à l'exemple des travaux que René Démoris et Raymond Joly ont consacrés à Marivaux. Il m'est agréable de pouvoir ici leur rendre hommage et les remercier.

[2] Sur Don Quichotte comme "héros du Même" et de la ressemblance, voir les analyses de Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 60 sq.

[3] Cf. "Je ne connais pas [ce médecin]. Mais il me ressemble comme deux gouttes d'eau, et, si je n'étais sûre que ma mère était honnête femme, je dirais que ce serait quelque petit frère qu'elle m'aurait donné depuis le trépas de mon père." (Molière, *Le Malade imaginaire*, acte III, scène 7).

[4] *Le Monde vrai* occupe les feuilles 6 à 11 du *Cabinet du Philosophe*, publiées en 1734. Sur le thème du double dans ce récit, voir notamment les indications de Maurice Rœlens dans "Utopie, allégorie, roman dans *Le Monde vrai* de Marivaux", *Revue des sciences humaines*, 1974, n° 155, p. 411-423.

L'Épreuve où Lisette est confrontée à la "parfaite ressemblance" d'un soi-disant ami de Lucidor avec un valet l'ayant autrefois courtisée: Frontin. Ressemblances toute illusoires donc, et relativement conventionnelles, mais l'originalité de Marivaux vient de ce qu'il s'attarde (contrairement à Molière) sur le trouble éprouvé par la victime de la supercherie, au point de frôler le registre du fantastique[5]. La mystification permet ainsi à Marivaux d'explorer des zones d'indiscernabilité entre identité et ressemblance et d'ouvrir le champs perceptif de ses personnages à une dimension authentiquement virtuelle[6].

3) Le type de ressemblance auquel l'on s'intéressera ici est différent même si, à certains égards, il n'est pas sans rapport avec les deux premiers[7]. Il pourrait se formaliser de la manière suivante: un personnage (le plus souvent féminin) s'émerveille d'une forte ressemblance liant son interlocuteur à un amant mort ou disparu. Le thème apparaît dès les premières œuvres de Marivaux: dans *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*, Clorinne, alias "le solitaire", s'enchante de la ressemblance de Pharsamon avec Oriante, son tendre amant mort d'un coup de fusil en tentant de la délivrer, et l'incite à le remplacer dans son cœur[8]. Dès l'ouverture des *Effets surprenants de la sympathie*, la mère de Clorante se console du départ de son époux grâce à la parfaite ressemblance que lui offre son fils. Plus tard, dans un des nombreux récits insérés que comporte le roman, la jeune Misrie est enlevée par un inconnu en raison de sa "ressemblance prodigieuse" avec Ostiane.[9] Dans *Le Télémaque travesti*, conformément à une suggestion de Fénelon, l'attirance que Mélicerte-Calypso éprouve pour Brideron-Télémaque est intimement liée à sa ressemblance avec M. Brideron le père-Ulysse, qui l'a abandonnée. On retrouve ensuite ce motif au théâtre. D'abord sous un jour un peu différent: au troisième acte de *La Surprise de l'amour* (1722), Lélio conserve un portrait de la Comtesse au prétexte qu'il "ressemble à une cousine qui est

---

[5] Voir en particulier la réaction du narrateur du *Monde vrai* lorsque son ami lui déclare que "cette France où nous sommes est exactement pareille à la nôtre": "J'éclatai de rire à ce discours, sans bien savoir de quoi je riais, sinon que je ne pouvais m'accoutumer à des réponses aussi extraordinaires que les siennes." (*Le Cabinet du philosophe*, "neuvième feuille", in *Journaux et Œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Garnier, 1988, p. 414).

[6] Voir par exemple cette réplique de Lisette dans *L'Épreuve*: "… j'avoue que je vous ai pris pour Frontin, et il faut que je me fasse toute la violence du monde pour *m'imaginer* que ce n'est point lui" (*Théâtre complet*, éd. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, 1994, t. II, p. 488. Nous soulignons). On pourrait trouver ici les prémices d'un intérêt pour les expériences perceptives que Gilles Deleuze a liées aux "échecs de la reconnaissance": "sentiments de déjà-vu ou de passé 'en général' (j'ai dû voir déjà cet homme quelque part…), images de rêve (j'ai l'impression de l'avoir vu en rêve…), fantasmes ou scènes de théâtre (il a l'air de tenir un rôle qui m'est familier).", in *L'Image-temps (Cinéma 2)*, Paris, Minuit, 1985, p. 75.

[7] On passera rapidement sur un autre modèle de ressemblance issu d'une longue tradition inaugurée par les *Ménechmes* de Plaute: le thème du sosie et ses inépuisables possibilités dramaturgiques, que Marivaux exploite dans une comédie en un acte, *La Méprise* (1734).

[8] Voir la quatrième partie de *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*, in *Œuvres de jeunesse*, éd. F. Deloffre avec le concours de C. Rigault, Paris, Gallimard, 1972, notamment p. 499 sq.

[9] Au cours de la présentation orale de cette étude, Frédéric Deloffre et Raymond Joly ont simultanément attiré mon attention sur cette occurence: qu'ils en soient chaleureusement remerciés.

morte, et qu'il aimait beaucoup"[10]. Avec *La Double inconstance* (1723), le thème revient sous une forme presque épurée lorsque Flaminia déclare à Arlequin qu'il lui rappelle irrésistiblement un amant qu'elle a perdu[11]. Quant à la Marquise et au Chevalier de *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), ils se découvrent immédiatement sinon des traits du moins des caractères communs avec leur précédent amour, le défunt marquis et Angélique retirée au couvent[12]. En son ultime apparition[13], dans *Le Paysan parvenu* (1734-1735) le motif s'épanouit au point peut-être d'en épuiser la richesse aux yeux de Marivaux: non seulement Jacob ressemble "comme deux gouttes d'eau à défunt Baptiste", que Catherine, la cuisinière des sœurs Habert, a "pensé épouser" mais, pour peu qu'il revête la robe de chambre du défunt mari de Mme d'Alain, il semblera à celle-ci "le voir lui-même"; et Mme de Fécour, à son tour, affirme qu'il ressemble "tout à fait" au "premier homme pour qui [elle a] eu de l'inclination"[14].

Sans prétendre à l'exhaustivité, ce relevé suffit sans doute à indiquer la prégnance d'un tel scénario dans l'imaginaire marivaudien. À le replacer dans le réseau des ressemblances rapidement esquissé au préalable, ce modèle récurrent pourrait même introduire à certains aspects remarquables de l'imagination selon Marivaux. Car ces diverses relations de ressemblance, où se manifeste un attachement pour les instants où vacille le principe d'identification, conduisent peu ou prou à situer toute perception dans le champs de l'imaginaire. En cela, Marivaux ne ferait d'ailleurs que radicaliser un vaste mouvement de pensée qui, selon Foucault, définit l'âge classique: "À partir du XVIIe siècle, la ressemblance est repoussée aux confins du savoir, du côté de ses frontières les plus basses et les plus humbles. Là, elle se lie à l'imagination, aux répétitions incertaines, aux analogies embuées"[15]. Et certes le motif de la ressemblance avec un amant disparu chez Marivaux semble bien relever de ce partage. Mais plus profondément, et là est sans doute sa singularité, son œuvre fait de l'appartenance réciproque de la ressemblance et de l'imagination l'objet d'une interrogation qui l'amène à indiquer de quelle vérité elle peut être le signe dans l'ordre de la psyché.

---

[10] Acte III, scène 3 (*op. cit.*, t. I, p. 182).

[11] Acte II, scène 4 (*Ibid.*, p. 222-223).

[12] À la scène 7 du premier acte, la Marquise déclare au Chevalier, après avoir écouté sa lettre à Angélique: "quelle lettre! Autrefois le Marquis m'en écrivit une à peu près de même, je croyais qu'il n'y avait que lui au monde qui en fût capable; vous étiez son ami et je ne m'en étonne pas." À la scène suivante, le Chevalier dit de la Marquise: "c'est un caractère à peu près comme celui d'Angélique." (*op. cit.*, t. I, p. 472 et 474).

[13] Du moins d'après notre enquête.

[14] *Le Paysan parvenu*, éd. M. Gilot, Paris, Flammarion, 1965, p. 60-61, p. 156 et p. 173. Sur cette thématique du double dans le roman, on se reportera aux analyses essentielles de René Démoris dans "Inquiétante étrangeté, vœu de mort et dévoration dans *Le Paysan parvenu*"in "Nouveaux regards sur le *Paysan parvenu"* (colloque international, Université Paris IV-Sorbonne, 1-2 juillet 1996), *Revue Marivaux* n° 6, 1997, pp. 175-193.

[15] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 85. Sur cette question voir en particulier la section V du chapitre "Représenter" intitulée: "L'imagination de la ressemblance" (p. 81-86).

Aussi, pour approcher ce qui se profile à l'horizon de ces insistantes ressemblances, s'efforcera-t-on de distinguer leurs différents points d'articulation au registre de l'imaginaire.

1. La ressemblance comme catégorie esthétique (le portrait).

L'on commencera par resituer la notion de ressemblance dans son environnement sémantique et rappeler qu'il s'agit d'un terme dont l'application est alors essentiellement picturale: la ressemblance est d'abord le concept clef de l'esthétique du portrait. "La première perfection d'un portrait, dit par exemple R. de Piles, est une extrême ressemblance"[16]. Mais encore faut-il cerner plus précisément ce que recouvre cette notion. L'article "portrait" de l'*Encyclopédie* l'indique en quelques mots: "le principal mérite de ce genre de peinture est l'exacte ressemblance qui consiste principalement à exprimer le caractère, l'air et la physionomie des personnages que l'on représente". L'extension du concept, on le voit, est considérable, et la notion d'"air" en particulier y occupe une place centrale[17]. Pour tous les théoriciens de l'âge classique, en effet, la ressemblance visée par le peintre doit être sensible à l'esprit plus encore qu'aux yeux. C'est ainsi que Félibien, par exemple, en vient à opposer "la forte ressemblance" ou "image véritable" à "la ressemblance morte", purement physique, "qui surprend plutôt la vue qu'elle ne persuade l'esprit"[18].

Cette manière de soustraire la ressemblance au strict champs du visible et de l'ouvrir à l'indétermination du "je ne sais quoi" est évidemment décisive. C'est d'abord en faisant la part de cet indéterminé, où s'immisce l'imaginaire, qu'il faut relire les différentes situations de ressemblance évoquées dans l'œuvre de Marivaux. La transposition est d'autant plus légitime que, comme le rappelle Furetière, le terme de "portrait" peut s'entendre comme métaphore de la ressemblance: "On dit aussi d'une personne qui ressemble bien à une autre que c'est son portrait". Ce n'est pas un hasard si on retrouve cette image dans le discours de Flaminia à Arlequin: "Ne vous ai-je pas dit qu'il était fait comme vous, que vous êtes son portrait?"[19]. D'une manière générale, le registre pictural est toujours au moins sous-jacent chez Marivaux dès qu'il est question de ressemblance. On peut songer naturellement à l'emploi récurrent de la

---

[16] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708 (Paris, Gallimard, 1989, p. 127).

[17] À ce sujet, voir notamment les analyses de Roger de Piles (*op. cit.*, p. 130 sq.). On se reportera aussi à la récente mise au point d'Olivier Bonfait: "Du masque au visage: le portrait dans la littérature d'art", dans le catalogue de l'exposition *Visages du Grand Siècle. Le Portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, Nantes - Toulouse, éd. Somogy, 1997, p. 35-46.

[18] Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, Paris, 1666-1689, t. I-II, p. 39-41.

[19] *La Double Inconstance*, acte II, scène 5 (*op. cit.*, t. I, p. 223).

notion de "copie" appliquée comiquement à un individu et non une peinture[20], mais aussi à un ensemble de formulations qui évoquent irrésistiblement le registre du "je ne sais quoi" dans l'art du portrait. La parenté est fort sensible notamment dans la déclaration de Clorinne à Pharsamon: "vous avez *presque* les traits de ce tendre amant que j'ai tant regretté, vous en avez *l'air* et la taille…", ainsi que dans la réponse de ce dernier: "Je suis charmé […] de ressembler *en quelque chose* à celui qui a pu toucher si vivement un cœur comme le vôtre…"[21].

De manière plus significative encore, il semble que la médiation d'un portrait soit parfois nécessaire pour que la ressemblance affleure à la conscience (ou dans le discours) des personnages marivaudiens. C'est notamment le cas de Clorinne qui, à propos de Pharsamon, demande à Élice sa confidente: "Ne trouves-tu pas qu'il ressemble au *portrait* de mon amant?"[22]; mais aussi et surtout de Lélio dans *La Surprise de l'amour* puisque la ressemblance qu'il découvre entre la Comtesse et sa cousine morte paraît ne concerner que son portrait et non sa personne. Distinction comique assurément, mais moins absurde peut-être qu'on serait tenté de le croire pour peu qu'on prenne en considération la règle de l'embellissement qui présidait alors à l'art du portrait et dont Molière a fait la satire dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre* en faisant dire à Isidore: "il faudrait, pour contenter [certaines femmes], ne faire qu'un portrait pour toutes; car toutes demandent les mêmes choses"[23]. Par l'intermédiaire du portrait, une ressemblance quasi généralisée n'est nullement inenvisageable.

Le modèle pictural, on le voit, invite finalement à situer ces ressemblances dans un champs où la notion d'imaginaire qualifierait non plus seulement une dimension esthétique mais une irréalité, voire un mensonge, bref un faux-semblant.

2. La ressemblance comme faux-semblant (le leurre)

Apparemment, ces diverses ressemblances ne sauraient toutefois éveiller les mêmes soupçons tant leur probabilité semble variable depuis celle, fort bien motivée par une relation de filiation, qui relie le jeune Brideron à son père jusqu'à d'autres, tout à fait incertaines, où l'existence de l'"original" n'est pas même avérée (l'amant perdu

---

[20] Voir la réponse d'Arlequin à Flaminia: "puisque vous aimiez tant ma copie, il faut bien croire que l'original mérite quelque chose" (*ibid.*); celle de Frontin à Lisette dans la scène 12 de *L'Épreuve*: "J'entends bien, la copie est parfaite" (*op. cit.,* t. II, p. 489); ou encore l'affirmation de l'ami philosophe dans *Le Monde vrai*: "il n'y point ici de fausse copie" (*op. cit.*, p. 415).

[21] *Pharsamon*, *op. cit.*, p. 499.

[22] *Ibid.*, p. 502. Nous soulignons.

[23] Molière, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, scène XI (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956, t. II, p. 209). Pour se convaincre de la pertinence du trait, il suffit par exemple de constater l'étonnante ressemblance des trois portraits de femme par Largillierre reproduits dans le catalogue *Visages du Grand Siècle* (*op. cit.*, p. 38-39).

de Flaminia, la cousine morte de Lélio). Mais en réalité, la légitimité d'une telle répartition est très relative puisque le soupçon de l'imaginaire est essentielle**me**nt lié à un trait qui leur est commun: la ressemblance suscite toujours un émoi fort peu désintéressé, et celle qui en fait le constat semble y trouver d'appréciables gratifications.

Remarquables à cet égard sont tous les signes dont Marivaux parsèment le discours de Clorinne pour suggérer que son émerveillement devant la ressemblance de Pharsamon avec Oriante est trop insistant pour être dénué d'arrière-pensée. Clorinne ne cesse en effet de s'appesantir sur le "plaisir" qu'elle éprouve à confondre leurs images: "le plaisir de croire le voir en vous, avoue-t-elle à Pharsamon, m'en est un assez grand; si vous me le laissiez autant que je le voudrais"[24]. Élice sa suivante le souligne à son tour: "j'ai bien prévu que cette ressemblance vous ferait plaisir." Et Clorinne renchérit: "Tu ne sais pas encore jusqu'où va ce plaisir, j'aimais tant Oriante, que cet excès de passion que j'ai encore pour lui, m'en donne aussi pour cet étranger"[25].

Il faut dire que les bénéfices que le sujet retire de la perception (ou peut-être de la création) de ses ressemblances ne sont nullement négligeables. La similitude, c'est-à-dire l'assimilation, est d'abord le moyen opportun de légitimer l'aveu quasi immédiat d'une inclination, aspect essentiel si l'on songe à l'interdit qui pesait alors sur l'expression du désir féminin. Le discours de Clorinne est à cet égard parfaitement explicite: "[Pharsamon] n'aura pas lieu de mal interpréter la tendresse que je lui marquerai, la ressemblance d'Oriante en est une légitime excuse, je puis sans crainte qu'il me blâme, lui avouer tout le plaisir que sa présence me fait"[26].

Mieux encore, ces bienheureux hasards permettent à la fois de se prévaloir d'une fidélité à l'objet perdu et de jouir d'un délicieux sentiment d'irresponsabilité devant la renaissance du désir[27]: "une malheureuse ressemblance va rendre à mon cœur toute la tendresse qu'il eut autrefois" dit encore Clorinne[28]. Où il faut entendre une dénégation implicite de toute inconstance du sentiment.

Mais ces ressemblances ne permettent pas seulement de satisfaire à moindres frais les exigences de la morale. On peut aussi les interpréter comme des ruses du désir et de véritables leurres au sein d'une stratégie de séduction. L'image que ces personnages

---

[24] *Ibid.*, p. 500.
[25] *Ibid.*, p. 502.
[26] *Ibid.*
[27] On sait que ce sentiment d'irresponsabilité est particulièrement cher aux personnages marivaudiens (voir sur ce point les remarques de Robert Mauzi dans *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIe siècle*, Paris, A. Colin, 1960, p. 466-467).
[28] *Ibid.*, p. 509. Voir aussi, dans *Les Effets surprenants de la sympathie*, la déclaration particulièrement contournée que l'inconnu fait à Misrie après l'avoir enlevée en la prenant pour Ostiane: "Vous me devenez chère par cette ressemblance que vous avez avec Ostiane, et mon cœur, sans être infidèle, sent pour les maux que je vous fais un chagrin tendre, où l'amour que j'ai pour Ostiane a part" (*op. cit.*, p. 245).

féminins tendent à l'objet de leur désir constituent en effet une manière d'aliénation puisqu'en vertu des glissements qu'autorise le raisonnement par analogie, les qualités et les sentiments de l'être ressemblant sont littéralement prédéfinis. C'est à une telle recomposition du nouvel objet sur le modèle de l'ancien que se livre Clorinne avec Pharsamon:

> … Vous avez presque les traits de ce tendre amant que j'ai tant regretté, dit-elle au jeune homme, vous en avez l'air et la taille, et j'ose *préjuger* sur de telles assurances, que vous en avez l'honneur et la fidélité.[29]

Ce discours ne renvoie pas seulement à une image traditionnelle du corps comme manifestation visible de l'âme; tout se passe plutôt comme si Clorinne se contentait d'appliquer une règle formulée quelques temps auparavant par Fontenelle dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*: "Vous convenez que quand deux choses sont semblables en tout ce qui me paraît, je les puis croire aussi semblables en ce qui ne me paraît point, s'il n'y a rien d'ailleurs qui m'en empêche"[30]. Appliqué à un être humain, ce principe permet d'inférer de la conformité des apparences physiques une équivalence dans l'ordre invisible de la valeur et de la morale. Mais à vrai dire, on ne saurait douter qu'en énonçant cette règle, Fontenelle **ait eu** avant tout le souci de légitimer ses spéculations les plus hasardeuses et notamment son ardeur à peupler l'univers, afin d'y ouvrir un espace où, en dépit des règles de la prudence cartésienne, l'imaginaire pût se déployer presque librement[31]. En contrevenant aussi ouvertement à un principe de base de la rationnalité classique, Clorinne, quant à elle, s'octroie la possibilité d'une véritable capture imaginaire. Il ne s'agit pour elle que de modeler Pharsamon selon son désir en l'incitant à se mouler dans une empreinte dont il n'aurait qu'à combler le vide.

Mais si Marivaux multiplie les signes de distance à l'égard de ces ressemblances, il serait hâtif de n'y voir que mensonge, mauvaise foi et faux-semblant[32]. Car dans ces troublantes assimilations, le piège de l'imaginaire se referme peut-être moins sur ceux qui en sont l'objet que sur celle qui les perçoit. Autrement dit, la ressemblance avec un amant mort serait moins un leurre qu'une chimère.

---

[29] *Ibid.*, p. 499. Nous soulignons.

[30] Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. A. Calame, Paris, S.T.F.M., 1966 [1991], p. 138.

[31] Fontenelle ne pouvait ignorer que, dès les premières lignes de ses *Règles pour la direction de l'esprit*, Descartes avait fermement critiqué l'habitude qu'ont les hommes "chaque fois qu'ils découvrent une ressemblance entre deux choses, de leur attribuer à l'une et à l'autre, même en ce qui les distingue, ce qu'ils ont reconnu vrai de l'une d'elles" (trad. Le Roy, Paris, Gallimard, 1953, p. 37). Voir à ce sujet M. Foucault, *op. cit.*, p. 65.

[32] Contrairement à ce que suggère Crébillon dans *L'Écumoire* (1734) lorqu'il reprend le thème marivaudien en l'infléchissant jusqu'à la mauvaise foi caractérisée: "[Néadarné] alla s'imaginer que Jonquille ressemblait à Tanzaï; et en s'étonnant fort en elle-même que cette ressemblance ne l'eût pas frappée plus tôt, elle se livra à son erreur, et par amour pour le prince, ne laissa rien à désirer à l'ardeur du génie." (éd. E. Sturm, Paris, Nizet, 1976, p. 262).

3. La ressemblance comme hallucination (la chimère).

Dans la pensée classique, on le sait au moins depuis Foucault, toute saisie de ressemblance a partie liée avec l'imagination:

> [Le] pouvoir de rappeler implique au moins la possibilité de faire apparaître comme quasi semblables […] deux impressions dont l'une pourtant est présente alors que l'autre, depuis longtemps peut-être, a cessé d'exister. Sans l'imagination, il n'y aurait pas de ressemblance entre les choses.[33]

Or, chez Marivaux, cette impression originale est le plus souvent renvoyée dans un passé non seulement lointain mais que la mort rend à jamais irrévocable. Le rôle de l'imaginaire ne peut donc y être que déterminant. Non sans ironie de la part de Marivaux, c'est Clorinne elle-même qui l'indique le plus clairement en se montrant très réservé devant les "*quelques* traits de ressemblances avec [s]a mère" morte que son père "*s'imagin[e]* voir" en elle[34].

On s'égarerait cependant à considérer que la mort permet avant tout la création de rapprochements invérifiables. Si ressemblances il y a, c'est bien plutôt parce qu'elles entrent en relation profonde avec la situation affective du deuil et de la perte. Le lexique de la douleur et du regret sont en effet omniprésents dans le discours de ces personnages, que ce soit chez Clorinne dans *Pharsamon*: "Vous avez presque les traits de ce tendre amant que j'ai tant *regretté*"[35]; chez Lisette dans *L'Épreuve*: "je voudrais de tout mon cœur que ce fût lui ; je crois qu'il m'aimait, et je le *regrette*."[36]; ou encore chez Mélicerte dans *Le Télémaque travesti*: "Elle examina [Brideron], et vit qu'il ressemblait beaucoup à l'infidèle dont la mémoire ne pouvait mourir dans son esprit"[37]. Rappelons aussi que *La Seconde Surprise de l'amour* se fonde essentiellement sur ce discours.

Dès lors, la ressemblance ne saurait être perçue que comme un dédommagement ou, plus exactement, une réparation. Le mot est d'ailleurs présent chez Clorinne: "je ne me plaindrai plus du sort qui m'a tant persécutée, s'il *réparait* les maux qu'il m'a fait

---

[33] M. Foucault, *op. cit.*, p. 83. Voir aussi les indications de Jean-Pierre Cléro sur la ressemblance comme "performation assimilante" chez Hume: "La ressemblance chez Hume envisagée comme relation dynamique", *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 100, n° 4, 1995, p. 497-516.

[34] *Pharsamon*, *op. cit.*, p. 497. Nous soulignons.

[35] *Ibid.*, p. 499.

[36] Scène 12. *Op. cit.*, t. II, p. 489.

[37] *Op. cit.*, p. 731. C'est aussi le cas de Lélio dans *La Surprise de l'amour* puisque le portrait de la Comtesse est censé lui rappeller le souvenir d'un cousine morte "qu'il aimait beaucoup" (*op. cit.*, t. I, p. 182).

en me donnant le cœur de cet étranger"[38]; et l'idée sous-jacente chez Flaminia: "depuis que j'ai perdu mon amant je n'ai eu de repos qu'en votre compagnie, je respire avec vous, vous lui ressemblez tant, que je crois quelquefois lui parler"[39]. Quant à Jacob dans *Le Paysan parvenu*, il est sans cesse envisagé comme une figure de substitution propre à conjurer la perte d'un ancien amant. S'il ne cesse de ressembler, c'est qu'il n'est au fond qu'un signifiant vide susceptible de se prêter à toutes les identifications: en chacune des figures féminines du roman, il comble un désir jusqu'alors en attente d'un corps qui puisse en être l'objet. Mlle Habert elle-même n'échappe pas à la règle. Si elle ne voit évidemment en Jacob aucun amant disparu, elle ne le lui voue pas moins un culte qui touche à l'iconolâtrie et manifeste que sa venue a été attendue comme celle du Messie[40].

La ressemblance chez Marivaux ne saurait donc se concevoir que sur ce fond de deuil ou de manque[41]. C'est bien pourquoi les fonctions de l'être ressemblant sont si proches de celles du portrait dans la période classique: "Le portrait […] conjure la mort, apaise les brûlures de l'absence, devient parfois un substitut presque magique de la personne"[42]. Et à toutes les situations évoquées par Marivaux, on pourrait appliquer le mot de Mme de Sévigné écrivant à sa fille à propos d'un portrait: "Votre absence a augmenté la ressemblance"[43].

En d'autres termes, les souffrances de l'attente et du manque invitent à situer ces similitudes dans le champs de l'hallucination, conformément à certaines remarques de R. Barthes s'inspirant d'analyses de D. Winnicot:

> L'être que j'attends n'est pas réel. Tel le sein de la mère pour le nourrisson, "je le crée et le recrée sans cesse à partir de ma capacité d'aimer, à partir du besoin que j'ai de lui"[44]: l'autre vient là où je l'attends, là où je l'ai déjà créé. Et, s'il ne vient pas, je l'hallucine: l'attente est un délire.
> […] Au café, toute personne qui entre, sur la moindre vraisemblance de silhouette est de la sorte, dans un premier mouvement, *reconnue*.
> Et, longtemps après que la relation amoureuse s'est apaisée, je garde l'habitude d'halluciner l'être que j'ai aimé…[45].

---

[38] *Pharsamon*, *op. cit.*, p. 502.
[39] *La Double Inconstance*, acte II, scène 4. *Op. cit.*, t. I, p. 222.
[40] "Elle me regardait ni plus ni moins que si j'avais été une image, et c'était sa grande habitude de prier et de tourner affectueusement les yeux en priant qui faisait que ses regards sur moi avaient cet air -là." (*op. cit.*, p. 154).
[41] Dans *Les Effets surprenants*, la méprise de l'inconnu qui prend Misrie pour Ostiane succède presque immédiatement à la vision traumatique d'une chambre vide, désertée par Ostiane.
[42] Emmanuel Coquery, "Le portrait vu du Grand Siècle", in *Visages du Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 23.
[43] Cité par E. Coquery, *ibid.*
[44] D. Winnicot, *Jeu et réalité* (note de R. Barthes).
[45] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 49.

Mais si ces ressemblances avec un amant disparu semblent conduire dans des zones proches de celles du délire, elles pourraient aussi indiquer à l'inverse une sorte d'inertie ou de pesanteur de l'imagination dans l'univers marivaudien, l'autre ne semblant pouvoir s'imaginer que sur le modèle du même. Certaines réflexions de Malebranche sur l'imagination seraient peut-être éclairantes à cet égard. Dans le deuxième livre de *La Recherche de la vérité*, on apprend en effet que "les fibres du cerveau ayant une fois reçu certaines impressions par le cours des esprits animaux, et par l'action des objets, gardent assez longtemps quelque facilité pour recevoir ces mêmes dispositions"[46]. En se gravant dans l'esprit, ces "traces mnésiques" pourraient donc entraîner une véritable "compulsion associative", pour employer un vocabulaire freudien fort proche de celui de Malebranche qui parle, lui, de "liaison mutuelle des traces".

Ce motif récurrent pourrait alors indiquer que, chez Marivaux, l'amour est toujours plus ou moins un réinvestissement d'affects à partir d'un objet antérieur, sinon originaire. Sans qu'on puisse tout à fait parler de "série sexuelle"[47] puisque l'enchaînement se borne à lier deux figures, il semble clair que Marivaux a fort bien perçu l'importance des relations substitutives dans l'ordre amoureux. *La Seconce Surprise de l'amour* en offrirait sans doute la meilleure preuve pour peu qu'on veuille bien y lire l'histoire d'un transfert d'affects et de ses aléas.

4. La ressemblance comme transfert (le quiproquo)

La notion de transfert est d'ailleurs la plus apte peut-être à rendre compte de ces étranges ressemblances, surtout si l'on y entend, comme M. Neyraut, un véritable "quiproquo de l'inconscient"[48]. Car il s'agit bien de quiproquos et, dans *La Surprise de l'amour*, Arlequin ne s'y trompe pas: "Mon maître croit bonnement qu'il garde le portrait à cause de la cousine; et il ne sait pas que c'est à cause de vous, cela est risible, il fait des quiproquos d'apothicaire"[49]. S'il y a ici méprise et confusion, ce n'est plus toutefois sur le mode de la vieille tradition des Ménechmes et des Sosies[50], mais bien du transfert tel que Freud l'a défini:

---

[46] Malebranche, *De la recherche de la vérité*, II ("De l'imagination"), 1ère partie, chap. V in *Œuvres*, éd. G. Rodis-Lewis, Paris, Gallimard, 1979, t. I, p. 167.
[47] Sur cette notion, voir les remarques de Freud dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 173.
[48] Michel Neyraut, *Le Transfert*, Paris, P.U.F., 1974, *passim*.
[49] Acte III, scène 3. *Op. cit.*, t. I, p. 182.
[50] Comme on l'a indiqué, *La Méprise* est une exception chez Marivaux.

> C'est le propre du transfert de présenter l'analyste à l'analysé comme le retour, la réincarnation d'un personnage important de sa jeunesse ou de son passé de sorte qu'il transfère sur lui les sentiments et les réactions qui doivent se reporter au personnage qui les avait autrefois suscités[51].

Encore faut-il préciser, par-delà l'évidence de son anachronisme, les fondements possibles d'une telle analogie. Si l'on confronte ces différentes séquences, on ne peut qu'être sensible à la manière dont Marivaux a systématiquement lié l'impression de ressemblance au moins autant à la parole qu'au regard. Dans les termes mêmes qui servent à décrire l'émerveillement devant la similitude, reviennent constamment des expressions évoquant une illusion impliquée dans la situation de parole: "j'ai cru lui parler…"; "je crois quelquefois lui parler"; "vous parlez tout comme lui. […] il me semble que je l'entends"; "il me semble l'entendre"[52].

Mieux encore, Clorinne ne semble s'aviser de la ressemblance de Pharsamon avec Oriante qu'après lui avoir fait le récit de sa vie et de la perte de son amant. Au point qu'on soit conduit à se demander si la situation d'écoute n'est pas directement productrice de ce transfert. De même, la Marquise et le Chevalier de *La Seconde Surprise* ne se découvrent mutuellement des traits communs avec leur amour perdu qu'après s'être confié leur douleur. On voit que le lien de causalité entre la ressemblance et l'aveu pourrait bien être éminemment réversible.

Ce qui conforterait aussi cette analogie avec le processus du transfert, c'est l'embarras manifeste de ceux qui en sont l'objet. On ne peut qu'être frappé, en effet, lorsque l'on confronte l'ensemble de ces dialogues, par l'échec quasi général de paroles qui se voudraient pourtant de séduction. À l'exception d'Arlequin dans *La Double Inconstance*, les personnages ressemblants se contentent, en guise de réponse, de formules de politesse qui certes ne démentent pas absolument les propos de leur interlocutrice, mais maintiennent l'échange sur le mode prudent du conditionnel. Ainsi de la réponse de Jacob à Catherine: "Ma foi! lui dis-je, si Baptiste n'était pas mort, il vous aimerait encore; car moi qui lui ressemble, je n'en ferais pas à deux fois." Ou celle de Pharsamon à Clorinne: "Je suis charmé […] de ressembler en quelque chose à celui qui a pu toucher si vivement un cœur comme le vôtre, et je voudrais pouvoir, non seulement vous en rafraîchir l'idée par une faible ressemblance; mais encore pouvoir le rendre lui-même à votre douleur." De toute évidence, Pharsamon feint, en formulant ce

---

[51] Freud, *G.W.*, t. XII, p. 100. La définition suivante pourrait également s'appliquer aux ressemblances marivaudiennes: "que sont les transferts? ce sont des réimpressions, des copies des motions et des fantasmes […]; ce qui est caractéristique de leur espèce, c'est la *substitution* de la personne du médecin à une personne antérieurement connue." ("Fragment d'une analyse d'hystérie" in *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1954 p. 86-87. Nous soulignons).

[52] Formules prononcées respectivement par Clorinne dans *Pharsamon* (*op. cit.*, p. 502); Flaminia dans *La Double Inconstance* (*op. cit.*, t. I, p. 222); Catherine dans *Le Paysan parvenu* (*op. cit.*, p. 60-61); et Lisette dans *L'Épreuve* (*op. cit.*, t. II, p. 489).

regret, de ne pas entendre la déclaration de Clorinne, son principal souci étant de se dérober à l'identification qu'elle lui impose. Mais la réponse de Clorinne interdit tout faux-fuyant: "il n'est pas nécessaire que vous me le rendiez lui-même, pour mériter toute ma reconnaissance, et le plaisir de croire le voir en vous m'en est un assez grand". Le seul recours de Pharsamon est donc la fuite, sous sa forme la plus panique comme en témoignent, dans leur tonalité hautement burlesque, les dernières pages de la quatrième partie du roman. Si l'on songe que Pharsamon ne vit et ne parle tout au long du récit que sur le mode de la semblance et de l'imitation, on ne s'étonnera pas que ce redoublement de capture imaginaire soit éprouvé comme particulièrement périlleux.

Il n'est guère qu'Arlequin chez qui le conditionnel soit l'expression d'un désir manifeste: "il est fâcheux que j'aime Silvia, sans cela je vous donnerais de bon cœur la ressemblance de votre amant." Mais l'on remarquera que, de manière fort savoureuse, il éprouve aussitôt le besoin de renverser les termes logiques de la relation: "puisque vous aimiez tant ma copie, il faut bien croire que l'original mérite quelque chose."

Et là est sans doute l'un des motifs essentiels de ces réticences généralisées: toute affirmation de ressemblance fait du sujet une copie et l'affecte de négativité. L'on conçoit, par exemple, que dans *La Surprise de l'amour*, la Comtesse ne manifeste nul enthousiasme à s'entendre dénommer "la copie d'une cousine qui est morte" (expression pouvant désigner aussi bien sa personne que son portrait), d'autant que le risque d'absorption dans l'univers du simulacre est redoublé par le signe de mort qui marque l'original et assimile l'être ressemblant à un véritable revenant.[53]

On pourrait d'ailleurs se demander si le personnage créant la ressemblance ne produit pas lui-même l'inaccessibilité de celui qu'il cherche pourtant à captiver[54]: tenter de séduire l'autre en faisant de lui le reflet d'un mort pourrait à bon droit s'interpréter comme conduite d'échec. Il faudrait alors supposer que le désir de ressemblance se heurte moins à un obstacle psychologique qu'à un interdit beaucoup plus fondamental, dont on s'efforcera désormais de dessiner les contours.

5. La ressemblance comme repli de l'Imaginaire (le fantasme)

Mais il faut d'abord revenir un instant sur la façon dont la pensée classique a envisagé le problème de la ressemblance. En vertu du principe fondamental de l'infinie

---

[53] Rappelons l'exclamation de Catherine dans *Le Paysan parvenu*: "c'est Baptiste tout revenu!". Nous renvoyons sur ce point aux analyses de René Démoris sur la thématique du "retour des morts" dans le roman (étude citée note 14).

[54] On peut songer ici à certaines formules de Maurice Blanchot sur l'image conçue comme "ressemblance cadavérique": "La chose était là […], et, devenue image, instantanément la voilà devenue l'insaisissable, l'inactuelle…" (in "Les deux versions de l'imaginaire", texte en annexe de *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1988, p. 343).

variété de la nature, il était alors impensable que celle-ci puisse se contenter d'une simple réduplication. C'est bien ce que manifeste le retour d'une formule identique chez des écrivains aussi différents que Malebranche, Fontenelle, Roger de Piles ou encore Voltaire: "On ne peut trouver deux visages qui se ressemblent entièrement"[55]. Un tel postulat implique que les deux seules ressemblances alors concevables étaient celle, toute artificielle, du portrait et celle, supposée "naturelle", de la filiation et des liens du sang. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter aux exemples forgés par les dictionnaires de l'époque pour illustrer leurs définitions du concept de "ressemblance". On apprend ainsi de Furetière que "les enfants ressemblent plus à leur mère qu'à leur père". Quant au *Dictionnaire de L'Académie*[56], il semble ériger le concept en critère d'identification génétique: "c'est votre fils, je le reconnais à la ressemblance"; "J'ai d'abord reconnu votre fils, c'est votre ressemblance.", etc. On voit qu'en dehors de son acception esthétique, la ressemblance ne saurait être qu'un "air de famille". Ceci, bien entendu, pourrait éclairer quelque peu la nature de l'interdit pesant sur elle, et conduirait à désigner, en amont de toutes les ressemblances marivaudiennes, deux textes fondateurs: la *Phèdre* de Racine (1677) et le *Télémaque* de Fénelon (1699).

Accorder ce rôle au texte de Fénelon ne soulève guère de difficultés tant l'imagination de Marivaux, dans le *Télémaque travesti*, semble s'être fixée sur une ressemblance seulement indiquée à la première page du roman de son devancier:

> [Calypso] découvre de loin deux hommes, dont l'un paraissait âgé; l'autre, quoique jeune, ressemblait à Ulysse. Il avait sa douceur et sa fierté, avec sa taille et sa démarche majestueuse. La déesse comprit que c'était Télémaque, fils de ce héros[57].

Loin de n'y voir qu'un signe de reconnaissance, Marivaux (dans le résumé qu'il donne en ouverture de sa parodie) désigne immédiatement cette ressemblance comme origine du désir de Calypso:

> Télémaque, en arrivant dans l'île de Calypso, semble n'être aimé de cette déesse que par la ressemblance de ses traits avec ceux de son père, arrivé auparavant dans la même île[58].

---

[55] Malebranche, *De la Recherche de la vérité*, *op. cit.*, p. 201. Selon Roger de Piles, "[il n'y a] pas deux personnes dans le monde qui se ressemblent" (*op. cit.*, p. 127). Fontenelle développe ce thème au troisième soir de ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*: "Quel secret doit avoir eu la nature pour varier en tant de manières une chose aussi simple qu'un visage?" (*op. cit.*, p. 96 sq). Voltaire fait référence à ce passage dans *Micromégas* quand il fait dire au Sirien: "Il n'y a pas un visage qui ne soit différent de tous les autres" (*Micromégas*, éd. R. Pomeau, Paris, GF-Flammarion, p. 52).

[56] Édition de 1718.

[57] *Les Aventures de Télémaque*, éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, folio, 1995, p. 31.

[58] *Le Télémaque travesti*, *op. cit.*, p. 722.

Puis, par le biais de l'écriture parodique, Marivaux développe l'implicite du texte fénelonnien[59] et laisse affleurer l'érotisme trouble du thème:

> … les traits chéris de la ressemblance[60] émurent le cœur [de Mélicerte]: [Brideron] lui représentait une image fidèle de l'ingrat qu'elle avait tant aimé, et le sort lui réservait encore une aussi tendre passion pour le fils, que pour le père[61].

Si l'on relève cette autre exclamation de Mélicerte: "Vous, mignard de mon âme, qui me rendez la mémoire de ce libertin…"[62], il est clair que Marivaux a clairement perçu le lien unissant le texte de Fénelon et la fameuse déclaration de Phèdre à Hippolyte:

> Que dis-je? Il[63] n'est point mort, puisqu'il respire en vous
> Toujours devant mes yeux *je crois voir* mon époux *:*
> *Je le vois, je lui parle*; et mon cœur… je m'égare,
> Seigneur, ma folle ardeur malgrè moi se déclare.
> […]
> Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
> Cette noble pudeur colorait son visage[64]

En cette confusion des identités qui opère une sorte de repli du temps et de court-circuit générationnel, on décryptera sans peine une "expression imagée de la tentation œdipienne"[65]. Et pour qualifier le désir qui tout à la fois se dissimule et se désigne dans cette superposition alternée de deux visages, on serait tenté de reprendre un mot forgé naguère par Philippe Lejeune et parler de rêverie "palimpsestueuse"[66].

---

[59] "Elle examina [Brideron], et vit qu'il ressemblait *beaucoup à l'infidèle dont la mémoire ne pouvait mourir dans son esprit*; il avait la grandeur, et la vive noirceur de ses yeux; le brun rubicond de son teint; elle jugeait qu'il en avait la démarche quand il était sur les pieds. *Émue par cette ressemblance*, elle s'avance, et va cacher son trouble par [un] discours de méchante humeur…" (*op. cit.*, p. 731. Nous soulignons les éléments non directement transposés de Fénelon).

[60] La formule est directement empruntée à l'*Amphitryon* de Molière: "… sachez par avance / Que c'est le grand maître des dieux / Que, *sous les traits chéris de cette ressemblance* / Alcmène a fait descendre dans ces lieux" (Acte III, scène 9).

[61] *Op. cit.*, p. 732.

[62] *Ibid.*, p. 739.

[63] Il s'agit bien entendu de Thésée.

[64] *Phèdre*, acte II, scène 5, v. 627-630 et v. 641-642 (Nous soulignons).

[65] Selon l'expression de Charles Mauron (*Phèdre*, Paris, José Corti, 1978, p. 175).

[66] On pourrait aussi trouver un écho de cette rêverie à l'ouverture des *Confessions*, lorsque Rousseau dit de son père, inconsolable après la mort de sa femme, qu'"il croyait la revoir en [lui]", Rousseau étant ici dans la position d'Hippolyte et son père dans celle de Phèdre… Pour une analyse de ce texte, nous renvoyons aux commentaires de René Démoris dans "La folie Jean-Jacques", in *Folies romanesques au siècle des Lumières* (actes du colloque international de l'Université Paris III — Sorbonne Nouvelle, 11-13 décembre 1997), Paris,Desjonquères, 1998, p. 380-397.

Car les liens entre ces scènes de ressemblance et la déclaration de Phèdre ne se bornent pas à des échos purement stylistiques[67]. La réminiscence la plus nette se situe sans doute à l'ouverture des *Effets surprenants de la sympathie* à propos de Clorante et sa mère: "la vue de ce cher fils pouvait seule la consoler de l'absence de son mari; elle y voyait ses traits, il lui semblait le voir lui-même; et aidant à se tromper par cette ressemblance, elle parlait au père et lui marquait dans son erreur les empressements les plus doux…"[68]. Sans que l'analogie soit toujours aussi transparente, on repère aisément chez l'ensemble des "Hippolytes marivaudiens" des signes communs d'inexpérience et d'immaturité les confinant dans une posture infantile et passive. À l'inverse, la simple évocation d'un amant mort ou disparu implique chez les personnages féminins un passé sexuel et une expérience qui, en vertu des conventions de l'époque, les désignent clairement comme figures maternelles. D'autant que s'y ajoutent le plus souvent d'autres traits confortant cette assimilation: que l'on songe par exemple au trouble de Jacob devant l'abondante poitrine de Mme de Fécour au moment précis où celle-ci évoque sa ressemblance avec son premier amant[69]. Quant à l'amant disparu, sans doute n'est-il "réellement" le père que dans *Le Télémaque travesti* et dans les *Effets surprenants*…, mais il l'est toujours imaginairement en ceci d'essentiel qu'il appartient à une antériorité primordiale et irréversible.

Il faudrait alors réévaluer ces évocations de ressemblance: là où est formulée une mort ou une disparition, ne devrait-on pas entendre une élimination et un meurtre fantasmatique? Ce qui se profilerait alors à l'horizon de ces diverses ressemblances, c'est un fantasme où la mère séduirait le fils en lui faisant miroiter le meurtre du père. On concevrait que ces affirmations de ressemblance ne puissent que susciter l'inaccomplissement d'un désir dont elle sont pourtant l'expression. L'exception d'Arlequin et Flaminia dans *La Double Inconstance* nous paraît confirmer la règle:

---

[67] En ce qui concerne *La Double Inconstance*, ces échos stylistiques ont été relevés par H. Coulet et M. Gilot dans leur édition du *Théâtre complet* de Marivaux (*op. cit.*, t. I, p. 881).

[68] *Effets surprenants*, *op. cit.*, p. 13. Selon la formule de R. Joly, comparant ce passage à l'éducation que Pharsamon reçoit de M. Bagnol, "il s'agit d'instituer l'enfant en simulacre du phallus comblant" (*Le Pharsamon de Marivaux ou comment s'inventer un sexe*, Paris, P.U.F., 1995, p. 50). Analyse qui se trouve confirmée *a contrario*, dans *La Vie de Marianne*, par la brutale indifférence de la mère de Tervire pour sa fille après son remariage: "… cette petite fille auparavant si chérie, qui lui représentait mon père à qui je ressemblais; cette enfant qui lui adoucissait l'idée de sa mort, qui quelquefois, disait-elle, le rendait comme présent à ses yeux, et lui aidait à se faire accroire qu'il vivait encore (car c'était là ce qu'elle avait dit cent fois); cette enfant ne fut presque pas moins oubliée qu'il l'était lui-même, et devint à peu près comme une orpheline." (éd. F. Deloffre, Paris, Garnier, 1963, p. 437). Signalons au passage que le thème semble travailler l'imaginaire de toute la période puisqu'outre le cas Rousseau, on le retrouve par exemple dans les *Mémoires de Milady B.* (1760) de Mme de La Guesnerie: élevée par son père dans une grotte, la narratrice justifie l'intense affection de ce dernier: "je ressemblais beaucoup à ma mère, mes traits lui rappelaient sans cesse les siens, les tendres mouvements de la nature se confondaient avec ceux d'un tendre souvenir" (p. 7).

[69] "Le premier homme pour qui j'ai eu de l'inclination vous ressemblait tout à fait; […] ne voulez-vous pas bien que je vous traite comme lui? ajouta-t-elle avec sa gorge sur qui par hasard j'avais alors les yeux fixés; ce qui me rendit distrait et m'empêcha de lui répondre…" (*Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 173)

d'abord parce que l'union du naïf "petit brunet" et d'une femme sans doute jeune encore, mais dotée d'une science inquiétante des mécanismes du désir et de l'amour-propre n'est pas sans laisser un réel sentiment de malaise chez le spectateur; ensuite parce que cette union n'est peut-être acceptable qu'en raison du fort soupçon d'irréalité qui pèse sur un amant que Flaminia semble créer *ex nihilo*.

Si, dans le prolongement de ses suggestions, l'on considère les relations éminemment spéculaires qui se nouent par exemple entre Pharsamon et Clorinne[70] ou entre les protagonistes des deux *Suprises*, on se demandera enfin si la véritable ressemblance ne fait pas l'objet d'un déplacement, la similitude avec l'amant disparu occultant celle qui relie les deux interlocuteurs, autrement dit celle qu'une mère peut contempler dans le visage de son enfant… Ceci ne ferait qu'inciter davantage à placer ces affirmations de ressemblance sous le signe de la *séduction*: non pas seulement pour y lire une manœuvre érotique plus ou moins habile ou une simple ruse du désir mais bien pour y percevoir le fantasme originaire d'une captation totale et un risque, peut-être définitif, d'absorption dans le règne de l'Imaginaire.

Christophe Martin.
Fondation Thiers.

[70] Voir sur ce point les analyses de R. Joly, *op. cit.*, chapitre V: "Mon semblable, ma sœur", p. 103-122.