



HAL
open science

Du Paysan parvenu à La Commère, ou le retour du refoulé

Stéphane Pujol

► **To cite this version:**

| Stéphane Pujol. Du Paysan parvenu à La Commère, ou le retour du refoulé. 2020. <hal-02486188>

HAL Id: hal-02486188

<https://hal.science/hal-02486188v1>

Preprint submitted on 20 Feb 2020

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.



HAL Authorization

Du *Paysan parvenu* à *La Commère*, ou le retour du refoulé.

Stéphane Pujol

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Il y a sans doute dans l'histoire du théâtre peu d'exemples semblables à celui que nous propose *La Commère* de Marivaux. Si de nombreux romans font l'objet d'une adaptation pour la scène au XVIII^e siècle, très rares sont les cas où cette mise en forme est le fait d'un seul et même auteur. Certes, Marivaux semble plus prédisposé qu'un autre à ce jeu de réécriture, lui qui est à la fois un grand romancier et un dramaturge de génie. *La Commère* (1741) est sans doute la dernière pièce de théâtre qu'il ait écrite pour les Comédiens Italiens. On la crut longtemps perdue avant qu'une bibliothécaire-archiviste de la Comédie Française ne découvrit le manuscrit au milieu du XX^e siècle¹. Cette comédie en un acte est une « adaptation » pour la scène d'un épisode tiré de la deuxième et de la troisième partie du roman de Marivaux, *Le Paysan parvenu*, publié en 1735 en cinq parties, et demeuré inachevé. Cet inachèvement a fait couler beaucoup d'encre. Il semble d'ailleurs poser plus de problèmes à la critique littéraire que celui de *La Vie de Marianne*, l'autre grand roman de Marivaux également inachevé. Bien que le lectorat de l'époque n'ait pas eu sujet à s'en plaindre, et malgré une suite apocryphe qui ne pouvait que médiocrement combler la curiosité du lecteur, cette question de l'inachèvement du *Paysan parvenu* suscite de nombreuses questions eu égard aux ambiguïtés qui traversent le texte et à une forme d'indétermination morale sur laquelle nous aurons à revenir.

Notre propos est moins d'examiner ici en détail la série de transformations que la pièce fait subir à son modèle romanesque que de montrer comment cette « adaptation »² constitue une sorte de lecture critique d'un projet romanesque indécis et inabouti. *La Commère* se présente en effet comme une autre histoire possible, celle d'un paysan qui n'aurait pas pu - ou qui n'aurait pas dû- parvenir. La comédie pourrait alors se lire comme une version de l'histoire que l'hypotexte semble vouloir *contenir*. Dire que le roman *contient* la comédie, c'est dire à la fois qu'il l'intègre et qu'il lui interdit de se développer, qu'il l'embrasse et qu'il la réprime. La pièce a pourtant bien été écrite, comme si ce double jeu romanesque devait trouver une forme de résolution. *La Commère* peut alors se lire moins comme la parodie grinçante de son

¹ Sur cette histoire, et pour un examen de détail de l'adaptation du *Paysan parvenu* pour la scène, on peut se reporter à l'article de William H. Trapnall Jr., « Marivaux and La Commère », *The French Review*, vol. 43, n°5 (avril 1970), pp. 765-774. Notre réflexion s'inscrit dans le prolongement de cet article programmatique. Précisons que, contrairement à ce qui est souvent écrit, la découverte du manuscrit de *La Commère* par Sylvie Chevalley, bibliothécaire-archiviste à la Comédie Française, ne date pas de 1966 ni même de 1965 (sans quoi Bernard Dort dans sa présentation de la pièce pour son édition du *Théâtre complet* de Marivaux pour les éditions du Seuil de 1964 n'aurait pu l'intégrer), mais de ???????????.

² Nous utiliserons souvent ce terme commode, mais impropre, pour désigner à peu de frais le travail de réécriture qui est visé ici

modèle que comme la mise à jour d'une vérité qui se déguise sous les artifices plaisants du roman-mémoires.

La scène du roman.

Si *La Commère* peut facilement transformer le roman en scène de théâtre, c'est, d'une part, parce que la théâtralisation de l'intrigue constitue l'un des modes d'écriture du *Paysan parvenu* ; c'est, d'autre part, parce que le registre comique de ce roman favorise un rapprochement entre les deux genres et oriente le récit du côté de la comédie.

Le récit fait une large place aux échanges entre les personnages, et le geste supplée à la parole à travers une mise en scène soignée des mimiques et des regards. On peut dire de Jacob qu'il manifeste, durant les différents échanges verbaux ou non verbaux qui scandent le roman, une véritable conscience d'acteur³.

Dès la première partie du roman, alors que le jeune paysan découvre l'effet de son physique sur les femmes, le narrateur nous présente une « petite scène muette » entre Jacob et la riche maîtresse de maison⁴. Intéressante à plus d'un titre, cette scène de séduction est décrite d'emblée sur un mode comique ; elle met en place un dispositif constant dans le roman et qui sera repris dans la comédie, celui de l'échange complice des regards ; elle constitue par ailleurs un espace où la galanterie peut se déployer avant de s'interrompre au moment où elle pourrait dégénérer en libertinage. Dans la seconde partie, le repas chez Mme d'Alain est sans aucun doute le moment comique le plus abouti du roman grâce au personnage de la commère et à l'emploi volontairement exagéré de la prétérition. Mme d'Alain, tout en expliquant à qui veut bien la croire qu'elle ne dira rien du secret confié par Mlle Haberd, raconte l'histoire de Jacob « article par article »⁵. Ainsi, Mme d'Alain « fait une scène » à Mlle Haberd et transforme le dîner en psychodrame dérisoire⁶.

Pris dans son ensemble, l'épisode chez la commère dans le roman est lui-même construit comme une pièce de théâtre⁷. Tout se passe comme s'il obéissait implicitement aux règles de la dramaturgie classique. Bien qu'il faille ici distinguer le projet de mariage de Jacob avec Mlle Haberd du mariage véritable qui en constitue l'heureux dénouement, cet épisode se caractérise par une relative unité de temps (moins de vingt quatre heures), de lieu (tout se passe dans les appartements de Mme d'Alain), et d'action (le projet de mariage de Jacob avec Mlle Haberd et ses développements). A un niveau plus large, on peut dire que le récit

³ Rappelant en cela de nombreux personnages de valets dans le théâtre de de Marivaux, notamment l'Arlequin de *l'Île des esclaves*.

⁴ *Le Paysan parvenu*, édition procurée par Erik Leborgne, G-F Flammarion, 2010, p. 60.

⁵ « Imaginez-vous ce que c'est que de voir toute notre histoire racontée article par article, par cette femme qui ne devait en parler qu'à Mlle Haberd ; qui se tue de dire : je ne dirai mot, et qui conte tout, en disant toujours qu'elle ne contera rien », *ibid*, p. 165.

⁶ Cette dispute se déplacera ensuite dans une autre scène en forme de procès chez le Président, où la sœur cadette de Mlle Haberd succèdera à Mme d'Alain dans la litanie des reproches adressés aux futurs promis. On peut néanmoins noter le contraste entre ces deux scènes : alors que chez Mme d'Alain, c'est la commère qui monopolise la parole tandis que Jacob et Mlle Habert restent comme pétrifiés (page 165), dans la scène de procès chez le Président, Jacob se livre à un vibrant plaidoyer qui vise à justifier le projet de mariage et à contrecarrer les objections principales formulées par la sœur cadette, à savoir la différence d'âge et la différence sociale (pages 186-190).

⁷ Préciser ses limites textuelles..... ???????????????

s'articule autour d'une succession de « scènes » qui remplissent une double fonction dramatique et comique. Bien que ce mode de composition romanesque ne soit pas propre à Marivaux, on peut néanmoins comprendre son importance comme le prolongement naturel d'une longue pratique théâtrale. Il faut enfin souligner le rôle déterminant des dialogues dans ces différentes scènes romanesques. Si l'intensité comique est portée à son comble dans la scène du dîner chez Mme d'Alain, c'est grâce à une mise en scène du langage lui-même. Le procédé burlesque de la prétérition, ajouté au portrait charge de la commère tire cet instant dramatique du côté de la farce. De manière générale, dans *Le Paysan parvenu*, la proximité de ton des dialogues avec ceux de la comédie satirique facilite l'opération de conversion du roman en théâtre.

Le Paysan parvenu est un récit à la première personne que le narrateur rédige, selon ses propres mots, autant pour instruire le lecteur que pour « [s]'amuser ». De fait, le statut générique de ce texte ne va pas sans poser problème. L'histoire d'un paysan dont la « naïveté bouffonne »⁸ et l'« ingénuité rustique »⁹ réjouissent tous ceux qui le croisent tire souvent le roman du côté d'une forme de picaresque sans jamais s'y installer. On peut également lire *Le Paysan parvenu* comme une forme intermédiaire entre le roman comique du XVII^e siècle et le roman d'apprentissage du siècle suivant. Le caractère comique du récit, porté à la fois par le personnage de Jacob et par une reconstruction narrative tendue par le souci constant de provoquer l'amusement du lecteur, est ainsi délibérément souligné.

Déplacements, réductions, expansions

L'action de *La Commère* emprunte au roman la plupart de ses personnages. La liste des acteurs signale néanmoins quelques changements plus ou moins significatifs. Ainsi, le personnage de Jacob n'apparaît plus comme tel au public. En le présentant d'emblée comme « La Vallée », la distribution de la pièce signale un raccourci dans l'action romanesque, confirmée par la question de Mlle Habert immédiatement après : « Est-il donc vrai que vous m'aimez un peu, La Vallée ? » (Scène 1). Il faudra attendre que Jacob lui-même rappelle son premier nom (« je vois que je m'appelais Jacob quand nous nous sommes connus et que depuis quinze jours vous avez eu l'invention de m'appeler votre cousin, M. de la Vallée ») pour que la filiation entre les deux états du même personnage soit reconnue. Par ailleurs, la présence d'un acteur nommé « M. Rémy » dans cette liste peut surprendre si l'on se souvient que le même patronyme apparaît dans des circonstances bien particulières pour désigner un personnage de femme dans *Le Paysan parvenu*. En réalité, c'est sa fonction de témoin du mariage qui importe, et il y a bien un témoin dans le roman même si celui-ci n'est pas désigné par son nom¹⁰.

⁸ *Le Paysan parvenu*, éd. citée, p. 56.

⁹ *Ibid*, p. 61.

¹⁰ A moins de considérer que M. Rémy nous renvoie indirectement au roman. Il est pourtant peu probable que cette figure de marchand soit le mari de l'entremetteuse du même nom qui facilite les rendez-vous galants de Jacob avec Mme de Ferval dans la fiction romanesque. Madame Rémy, décrite au début de la cinquième partie comme une « grande femme âgée, maigre, pâle, vêtue en femme du commun » n'a aucune raison d'apparaître ici. Et on peut encore rappeler qu'il existe un autre M. Rémy dans le théâtre de Marivaux (l'avoué des *Faussees*

Le travail « d'adaptation » pour la scène dramatique semble relever pleinement du principe de transtextualité dont les différentes modalités sont décrites par Gérard Genette dans *Palimpsestes*¹¹. Pourtant, dès lors que l'on cherche à l'appliquer mécaniquement, cette logique peut s'avérer trompeuse.

La relation d'*hypertextualité* est, de toutes les relations décrites par Genette, la immédiate et la plus évidente¹². Si l'hypertexte peut être compris comme un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation, *La Commère* est sans nul doute le « texte dérivé » du *Paysan parvenu*. Quant aux autres relations, elles ne devraient être convoquées que pour discutées méthodiquement. Nous n'avons ni l'intention, ni la place de le faire ici, mais nous pouvons indiquer quelques inflexions apportés au cadre général défini par Genette qui concernent le cas précis de *La Commère* et le passage du roman à la scène¹³. Ainsi l'*intertextualité*, que Genette définit comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». Sa réalisation la plus explicite et littérale est la citation. **Exemples ? Pas trouvé.** Sa forme la moins explicite est l'allusion (« énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. **Pas le cas ici**, si on retient l'expression « autrement non recevable ». Est-ce à dire que *La Commère* est pure création ? Certainement non, mais d'une par autonomie de l'hypertexte (à la différence de la « continuation » également décrite par Genette et qui apparaît sous la forme de la suite apocryphe pour *Le Paysan parvenu*¹⁴). D'autre part, chez Marivaux comme chez tout auteur, le travail de l'emprunt s'inscrit dans un processus de transformation intertextuelle complexe et varié qui implique à la fois des déplacements, des réductions et des expansions de la matrice initiale.

Exemple : le jeu de mots sur le « côté » : roman, page 126, comédie scène III

Forme de *jeu*, au sens double du terme : lien avec l'hypertexte à la fois lâche et ludique. C'est d'ailleurs ce que souligne Gérard Genette lui-même : « À la limite, aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique de remploi de structures existantes. [...] L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement. » (p. 110-111).

Déplacements et corrections :

- dans le roman, la confection du nouvel habit se trouve à un autre endroit, postérieur au mariage, Troisième partie, page 227)

confidences). Si l'on peut donc considérer la reprise du nom comme une simple coïncidence, il n'est pas dit que pour le public, cet effet de citation soit véritablement anodin.

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, collection Essais, Paris, 1982.

¹² Elle est définie par Genette comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*Palimpsestes*, p. ???).

¹³ Préciser que pour Genette, pas de mode « pur », mais des hybridations et des « » voir Fabula...

¹⁴ Préciser dates..... circonstances.....

- temporalité : « depuis quinze jours » (scène I), dans le roman, à peine un jour (se rencontrent le matin « vers sept ou huit heures », p. 90, prend son nom d'emprunt de M. de La Vallée le même jour avant le souper, p. 133) ; par ailleurs, alors que dans le roman Jacob est donc resté moins d'un jour au service des sœurs Haberd (devenue Habert), à la scène XX de la pièce le neveu explique « qu'il fut trois semaines à leurs gages ».
- disparition de M. Doucin, le prêtre qui avait suscité le changement d'attitude de Mme d'Alain à l'égard du projet de mariage dans le roman.
- Apparition du neveu de Mlle Habert et nouvel obstacle au mariage
- Nouveau rôle de Javote (devenue Javotte), cuisinière de Mme d'Alain dans le roman (devenue Mme Alain) qui s'avère être dans la pièce la tante de Jacob, alias Jacques Giroux (scène XXIX).

A ces déplacements, la pièce et le déroulement de l'intrigue vont apporter d'autres surprises :

- Jacob n'est plus Champenois mais Bourguignon (scène XVI)
- Jacob n'est pas Jacob ni La Vallée mais « Jacques Giroux », de même qu'il n'est plus fils de vigneron mais berger (scène XX).

La Commère est l'adaptation pour la scène d'un épisode du roman, et non de l'ensemble. Ce point est important parce qu'il interdit une lecture spéculaire trop étroite, même si dans le fond, c'est toute la perspective du roman qui s'en trouve bouleversée : l'épisode en question est celui du mariage de Jacob devenu M. de la Vallée avec Mlle Haberd. Dans le roman, Jacob finit par épouser Mlle Haberd, tandis que dans la pièce le projet de mariage tourne court et Mlle Haberd quitte la scène en pleurant. On est donc loin des dénouements heureux de comédies (conclus ou non par des mariages) auxquels la plupart des auteurs dramatiques nous avaient habitués, Marivaux compris. Sur la trentaine de comédies écrites par Marivaux, il n'y a que *La Fausse suivante ou le Fourbe puni* et *La Commère* qui se terminent en mauvaise part. Il faudra se demander pourquoi la pièce s'autorise cette infraction rarissime aux conventions du genre. Réduction du champ : achève le roman, lui donne une fin, et une fin déceptive. Réduction de la perspective sociologique : le monde qui est décrit ici n'est pas aussi riche et diversifié que celui du roman. Alors que dans celui-ci on parcourait toute le spectre des conditions et des ordres de l'Ancien Régime, il ne demeure ici que la petite bourgeoisie parisienne, un monde de commerçants et de notaires.

Double mouvement de réduction et d'expansion décrit par Henri Lafon,

Réduction.

Pièce va dans le sens de la *restriction*. Temps, espace, intrigue, signification, etc...

Temporalité : effort pour sortir du cadre classique, série de renvois temporels qui ancrent l'histoire dans un temps plus long, qui n'est plus celui de la scène, mais qui n'est pas non plus

strictement celui du roman : scène I : « depuis 15 jours » ; scène XIII « depuis trois semaines »...

Expansion :

La commère : comédie de mœurs, comédie de **caractère**. Destouches écrit, dans la préface du Glorieux : « quoique les caractères semblent épuisés, il en reste encore plusieurs à traiter ». La commère en est l'illustration parfaite.

Pages. Motif de l'indiscrétion... Mais dramatisation et théâtralisation de ce motif. Le roman inscrit le théâtre dans son mode de composition. Scène de l'indiscrétion, jouée une première fois dans le roman ; passage très célèbre : page 163-165.

Le Babillard, comédie en un acte et en vers de Louis de Boissy publiée en 1725

Figure de *l'indiscrétion*. Indiscret, sens nouveau au début du siècle. Dictionnaire de l'Académie éd. de 1694, définition du mot se trouve à l'entrée Discerner) :

DISCRETION. s.f. Judicieuse retenuë, circonspection dans les actions et dans les paroles. *Agir, parler avec discretion. il a beaucoup de discretion. il n'a point de discretion.*

INDISCRET, ETE. adj. Estourdy, imprudent, qui ne prend pas garde à ce qu'il dit ou à ce qu'il fait. *Cet homme est fort indiscret. cette femme est bien indiscrete.*

Il se dit aussi, De certaines choses. *Parole indiscrete. action indiscrete. zele indiscret.*

Il se prend quelquefois substantivement. *C'est un indiscret qui ne peut garder le secret qu'on luy confie. ce jeune homme a fait voir les lettres qu'il a receües de sa maistresse, c'est un indiscret.*

INDISCRETEMENT. adv. Imprudemment, estourdiment, d'une maniere indiscrete. *Il parle indiscretement. il en a usé bien indiscretement.*

Edition de 1718, entrée :

INDISCRET, **ETE.** **adj.**

(l'S se prononce.) Estourdy, imprudent, qui ne prend pas garde à ce qu'il dit ou à ce qu'il fait. *Cet homme est fort indiscret. cette femme est bien indiscrete.*

Il se dit aussi des choses, et des actions, qui ne sont pas accompagnées de prudence; de tout ce qui se dit ou se fait imprudemment. *Des paroles indiscrettes. action indiscrete. zele indiscret. priere indiscrete. demande indiscrete.*

INDISCRET, Se dit aussi d'une personne qui ne garde aucun secret. *C'est l'homme du monde le plus indiscret, on ne peut luy rien confier qu'il ne le redise.*

En ce sens on dit aussi, *Des regards indiscrets*, pour dire, Des regards qui decouvrent imprudemment ce qu'on a dans le cœur.

Il se prend quelquefois substantivement. *C'est un indiscret à qui l'on ne peut se fier. ce jeune homme a fait voir les lettres qu'il a receuës de sa Maistresse, c'est un indiscret.*

* INDISCRET, adj. & subst. (*Grammaire.*) qui revele une chose confiée. L'homme qui sait penser, parler & prévoir les suites de ses paroles, n'est pas *indiscret*. Par un excès de confiance on ouvre son coeur à des indifférens; on répand son ame devant eux; c'est une foiblesse à laquelle on est entraîné par l'inexpérience & par la peine. La peine cherche à se soulager; l'inexpérience nous dérobe le danger de notre franchise. Les malheureux & les enfans sont presque tous *indiscrets*. L'indiscrétion peut devenir un crime. Un geste, un regard, un mot, le silence même est *indiscret*. Fuyez les *indiscrets*. *Vetabo*

-- [8:684](#) --

qui coeteris sacra, &c. La vanité rend *indiscret*. Mais l'indiscrétion n'est pas seulement relative à la confiance; elle s'étend à d'autres objets. On dit d'un zele qu'il est *indiscret*; d'une action qu'elle est *indiscrete*. Cette **indiscrétion** a lieu dans toutes les circonstances où nous manquons par étourderie ou par faux jugement. Une femme tendre compte sur la discrétion de l'homme qu'elle favorise; c'est une condition tacite qu'il ne faut jamais oublier, pas même avec son ami. Pourquoi lui confiriez - vous un secret qui n'appartient point à vous seul. Il y a beaucoup d'amans *indiscrets*, parce qu'il y a peu d'hommes honnêtes. Après l'indiscrétion des amans heureux, la plus commune est celle des bienfaiteurs. Il n'y en a guere qui sentent combien il est doux de savoir seul l'action généreuse qu'on a faite. Que celui même que vous avez secouru l'ignore s'il se peut. Pourquoi appeller en confidence un tiers entre le ciel & vous? J'aime à me persuader pour l'honneur du genre humain, qu'il y a eu des ames généreuses qui ont gardé en elles - mêmes des actions héroïques pendant toute la vie, & qui sont descendues sous la tombe avec leur secret.

Origines : personnage **burlesque** de l'étourdi. Molière, Quinault. Ici, nouveau, même si commère est également étourdie...

L'Étourdi ou les Contretemps, comédie en cinq actes et en vers, fut créé à Lyon en 1655, date indiquée par [La Grange](#) dans son registre. La pièce devait avoir un succès durable et fut souvent reprise du vivant de Molière*.

Par son étourderie ou sa maladresse, Lélie fait échouer onze machinations successives que son serviteur Mascarille, «*fourbum imperator*», a imaginées pour lui assurer la possession de Célie, une jeune esclave que le vieux Trufaldin garde chez lui sans savoir que c'est sa propre fille. L'intrigue est tirée principalement d'une œuvre italienne intitulée *L'Inavvertito ovvero Scapino disturbato e Mezzetino travagliato* («Le Malavisé, ou Scapin déconcerté et Mezzetin tourmenté», 1629) qui n'est pas une *commedia sostenuta* ou *erudita* comme on le lit souvent mais une *commedia dell'arte*, selon Claude Bourqui*, qui rappelle que Beltrame, de son vrai nom Nicolo Barbieri, était un comédien de l'art.

Molière doit beaucoup à cette [source](#) : à l'échelle de la structure d'ensemble, des péripéties qu'il reprend — même s'il transforme parfois un épisode en récit —, et enfin de l'écriture même, puisqu'on retrouve un grand nombre de formulations quasi identiques. La même pièce italienne avait inspiré à [Quinault](#), qui débutait alors au théâtre, *L'Amant indiscret ou le Maître*

étourdi, mais cette comédie, sans doute représentée en 1654, ne fut imprimée qu'en 1656, et l'on peut légitimement penser qu'elle n'eut aucune influence sur notre auteur.

Molière profite également de l'héritage de [Scarron](#), dont l'apport au genre comique est aujourd'hui mieux connu*, et cela sur deux points importants. Alors que le romanesque était central dans les *comedias* espagnoles dont il s'inspirait, Scarron avait équilibré le comique et le romanesque en plaçant le personnage comique au centre de l'intrigue et en rejetant la donnée galante au second plan : dans *Don Japhet d'Arménie*, il avait presque renoncé à intéresser le spectateur aux aventures romanesques d'un jeune et beau seigneur affligé d'un valet goinfre et peureux; le personnage grotesque était au centre de l'action. En outre, Scarron avait aussi commencé à concentrer les effets comiques sur un personnage ridicule : dans *Don Japhet d'Arménie*, c'est le héros noble, et non plus le valet, qui porte ces effets contribuant à sa peinture. Cette dernière innovation, importante dans l'histoire de la comédie classique, Scarron ne l'a pourtant pas systématiquement exploitée par la suite. C'est Molière qui commence ici à tirer tout le bénéfice de ces innovations : d'une part, l'action n'est pas construite autour d'un couple d'amants, puisque la jeune Célie est quasi inexistante, et qu'elle n'a aucun effet sur les événements, mais d'un maître et de son valet. D'autre part, il placera au centre de sa dramaturgie un [personnage](#) monomaniaque et [ridicule](#) en cela.

La composition de *L'Étourdi* est purement mécanique et répétitive, puisqu'il s'agit d'une juxtaposition de «numéros» joués par un jeune maître et son valet, et que rien ne relie organiquement. On peut voir l'influence de la [Commedia dell'arte](#) dans l'accumulation et la variété des [lazzi](#) mis en œuvre — stratagèmes détruits par des bévues —, mais aussi de la [farce](#) dans l'exploitation du principe de répétition. Ce type de structure en spirale — le procédé génère une certaine tension due à l'irritation croissante du valet, et peut-être aussi du spectateur qui voit retarder l'union des amants — est caractéristique des comédies des années 1630-1660, les auteurs cherchant moins à construire une histoire présentant une dynamique d'ensemble qu'à coudre divers moments de théâtre*. Si Molière reprend le procédé à son compte, il ne s'agit nullement d'un péché de jeunesse, et il y aura de nouveau recours dans de nombreuses autres pièces, telles que [Les Fâcheux](#), [L'École des femmes](#), [Georges Dandin](#), et même [Dom Garcie de Navarre](#), qui est pourtant d'un genre plus relevé. En fait, cette part d'arbitraire que l'on remarque dans le [système des faits](#) est une caractéristique majeure de la [poétique](#) comique originale que Molière va élaborer, de sorte que les critères aristotéliens des [théoriciens](#) brandissent pour juger d'une comédie ne sont guère pertinents.

Indiscrétion thème marivaudien. Voir Les Serments indiscrets. Mais pas thème comique jusque-là.

Redoublement en revanche, motif largement exploité dans son théâtre : ici renchérissement et redoublement : indiscrétion caractérise la plupart des personnages : Mme Alain, Javotte, Mme Rémy, M. Rémy, etc....

La commère, figure de l'auteur ?

Figure de l'auteur : se répète

Travail de la répétition

Revenir à Genette, intertextualité : Allusion : indiscutable, si on cesse de la considérer comme déterminante pour la compréhension de l'hypertexte. Autonomie. Même si jeu de rappel et effet de citation évidents. Surenchère. Exemple fourni dès le titre. Personnage éponyme, ainsi désignée par le roman, et décrite presque à l'identique. A la limite, Mme Alain peut être comprise comme une figure de rhétorique, l'incarnation d'un procédé stylistique (figure de la prétériorité et de la répétition : mais une figure qui remplit une double fonction sémantique :

- Fonction dramatique
- Fonction comique

Roman : personnage de Mme d'Alain se développe sur

Le revirement de Mme Alain (scène XXIII) : comparable à celui du roman après que Jacob et Mlle Haberd ait fait valoir leurs arguments dans le roman (pages 168-171)

Comédie de caractère

Conformément à la démarche suivie dans la première partie, la thèse illustrée au sujet de la comédie d'intrigue est reprise méthodiquement dans le domaine de la comédie de caractère, qui, elle aussi, utilise principe ou relance. Puisque le personnage n'a qu'un seul caractère et qu'il faut à tout prix sauvegarder sa constance, ce sont toujours les mêmes conditions qui vont lui permettre d'illustrer sa manie. Le risque de monotonie structurelle explique selon Jean de Guardia que *Le Malade imaginaire* ne soit pas de bout en bout une comédie de caractère, mais vire à la satire des médecins. Les relances nécessaires menacent encore une fois la vraisemblance. Il est même parfois difficile de savoir si le « trait » a réellement plus de relief que la relance qui vise à le réactiver, ce que Jean de Guardia refuse de trancher, pour chercher dans cette ambiguïté même la richesse du texte.

Freud pose le problème de la répétition dans des ouvrages comme *Études sur l'hystérie*, *Au-delà du principe de plaisir*, ou l'essai sur Léonard de Vinci. On peut ainsi parler de la « compulsion de répétition » qui « révèle l'essence paradoxale du désir: un plaisir de la répétition qui naît de la répétition du manque, un sujet qui jouit de répéter dans la mort » (p. 24). Ces questionnements présents dans le champs de la philosophie et de la psychanalyse ont des échos dans le domaine littéraire, on assiste d'ailleurs à une prolifération des études de phénomènes relevant de la répétition pendant le XXe siècle, surtout depuis les années 60 lorsque la « littérature de second degré » commence à être théorisée. Sont évoqués dans ce sens les travaux sur la citation d'Antoine Compagnon, les théories poétiques de Roman Jakobson, les perspectives stylistiques de Georges Molinié qui donnent à la répétition une valeur universelle, en la proclamant même l'« essence de la littérature, du poétique ou instrument privilégié d'analyse » (p. 25). L'association de la répétition à l'intertextualité donne lieu à une réflexion sur les étapes les plus importantes d'évolution de cette notion (de Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristeva à Gérard Genette et Roland Barthes), l'intertextualité apparaissant comme une « fonction – plus ou moins explicite, plus ou moins marquée, plus ou moins 'transformante' – de la répétition » (p. 25). Après ce passage en revue des courants de la réflexion théorique, Anne Tomiche insiste sur la présentation du côté pratique, scriptural de

cette notion, sur la façon dont l'écriture du XXe siècle l'a intégrée en tant que procédé de création par excellence. Marguerite Duras, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Gertrude Stein, Lyn Hejinian ou Charles Bernstein placent l'ensemble de leur création sous le signe de la répétition de sorte qu'on serait autorisé de parler d'une « véritable poétique de la répétition, caractéristique de la conscience de la modernité » (p. 28).

Pour Jean de Guardia, c'est un ensemble d'actions qui est répété, autrement dit une « séquence ». L'invention répétitive prend deux formes : la duplication ou la sélection. En dupliquant, Molière fait un « vœu de pauvreté » (p. 60), choisissant et réexploitant un schéma simple et répété, garantissant l'effet comique, comme on peut l'observer dans *Les Fâcheux* ou dans *George Dandin*. Il prend ainsi le risque de la monotonie de la redite, d'une vraisemblance moindre, et d'un alourdissement de la *dispositio*. L'économie, qui se lit ici dans le choix d'un élément comique simple, est compensée par le processus de duplication, qui consiste à « faire beaucoup de peu » (p. 73). Le deuxième mode *d'inventio* est le filtrage, qui permet, au contraire, de faire « peu avec beaucoup » (p. 85), par la sélection des éléments en fonction de leur ressemblance, ce qui renvoie à la « réduction » telle que Corneille la définit, et telle que les Italiens la pratiquent. L'examen détaillé de *L'Étourdi* montre qu'en puisant dans de nombreuses sources, Molière sélectionne les seuls éléments, qui, parce qu'ils se ressemblent, pourront entrer dans un schéma sériel. La duplication, qui part de l'identique, va donc nécessairement impliquer une « différenciation » (p. 87) entre les séquences. A l'inverse, le filtrage procède par « identification » (p. 87), homogénéisation d'un matériau divers, avant de le sérialiser. Dans les deux cas, il apparaît clairement que *l'inventio* commande déjà une *dispositio*, ce qui est également valide pour la comédie de caractère, décrite dans le chapitre II.

Jean de Guardia propose ici une notion particulièrement féconde, qui vient s'ajouter à la méprise et à la ruse : « **la scène caractérisante** », ou « **action probante** » (p. 93), **plus précise que le concept de « trait** », qui tend à confondre « scène probante » et « scène comique ». Cet élément rajoute une possibilité combinatoire, en tant que facteur dynamique, comme dans *Le Bourgeois gentilhomme* où l'action évolue grâce aux « fautes d'usage » à répétition, et même éventuellement, à partir de *Tartuffe*, en tant que facteur causal. Il peut également, et c'est toute l'originalité et la puissance de la proposition, constituer une règle pour la comédie. Si l'impératif de ressemblance qui régit la tragédie ne pèse pas sur la comédie, celui de « constance », en revanche, n'en apparaît que mieux. L'enrichissement psychologique du personnage ne se fera pas par accumulation de différentes caractérisations, mais au contraire, par une constance sans cesse réaffirmée. C'est là ce qui fait l'originalité de Molière dans son siècle, et Jean de Guardia va plus loin : cet approfondissement du personnage par la répétition lui confère un véritable statut. La répétition permettrait donc tout à la fois d'enrichir la psychologie — unique — du personnage monomaniacal et souvent « mono-caractérisé » (p. 116), tout en légitimant son existence réelle en tant que personnage de comédie.

Dans la comédie de caractère, contrairement à la comédie d'intrigue, l'action est « instrumentalisée » (p. 128). Grâce à la poétique, une distinction est opérée entre deux types de comédie : « celle où le caractère ne préexiste qu'en intension, c'est-à-dire comme définition, et celle où il préexiste en extension, c'est-à-dire comme série d'actions » (p. 158). Dans le premier cas, il s'agit de « mettre en action un 'ridicule' » (p. 141), pas nécessairement

comique en soi. La fonction émotive de la répétition sert la description de la passion et de la prédominance du cœur dans le discours. Dans le deuxième cas de figure, le personnage est conçu comme une « suite » d'actions particulières, où le général n'a pas sa place, ce qui va, à nouveau, à l'encontre d'Aristote. Les pièces plus sérieuses sont en intension, comme *Le Misanthrope*, qui semble partir d'une théorie préalable de la misanthropie ; au contraire, *L'Avare*, où le comique prime, procède par extension. À l'origine de l'intension, Jean de Guardia propose de voir un texte, et à l'origine de l'extension, un recueil d'anecdotes.

Plus la *copia* du caractère dépeint est importante, plus Molière peut opérer, comme pour la comédie d'intrigue, une sélection ou une réduction. Ainsi, dans *L'Avare*, Harpagon est un « caractère principal »⁸ : on note même, dans les tirades de La Flèche puis de Maître Jacques, une « mise en récit sérielle » (p. 169) qui permet d'énumérer des preuves de l'avarice d'Harpagon que le dramaturge n'a pu insérer dans sa trame, tant la matière de départ était importante. Si le personnage est trop « secondaire » (p. 180), Molière procède par duplication : le cas des *Femmes savantes* est extrême puisqu'il nécessite la multiplication du caractère, représenté par plusieurs personnages. Le caractère prime absolument sur l'action, mais la démonstration choisit de considérer la comédie de caractère à l'aide des concepts utilisés pour la comédie d'intrigue : il y aurait des « **caractères déduits** » et des « **caractères réduits** » (p. 176). L'enjeu de cette partie est bien de redéfinir la comédie de caractère, à travers une démonstration convaincante. Un « caractère principal » permet un grand nombre de scènes caractérisantes, et il faut creuser le trait, montrer la profondeur du personnage pour parer aux risques de monotonie et d'invraisemblance, grâce notamment à la mono-caractérisation. Un caractère composé comme Alceste, atrabilaire *et* amoureux, évolue par conséquent dans un cadre plus limité qu'Harpagon. Jean de Guardia tire ici une conclusion importante : la comédie de mœurs ne diffère, à cette époque, de la comédie de caractère, que parce que ses propres caractères sont plutôt secondaires. Molière semble ici à l'origine de cette comédie de caractère, genre presque aussitôt moribond, puisqu'il s'est emparé de la plupart des personnages porteurs d'une matière suffisante, privant ainsi ses épigones.

Le quatrième chapitre traite de la « liquidation de la série » (p. 383). Le lecteur, presque arrivé au terme de cette étude, est comme invité mimétiquement à se poser la question de la fin. Ce chapitre énumère les différentes possibilités qui s'offrent pour faire durer la comédie à l'italienne, toujours sur le point de finir, et démontre l'autonomie de la répétition vis-à-vis du dénouement. À l'inverse, dans la comédie de caractère marquée par la constance du sujet maniaque, il faut trouver l'art de clore : reconnaissances, carnaval et autres invraisemblances semblent dès lors inévitables.

Cette **difficulté à finir** nous conduit à une toute dernière sous-partie, qui s'attache à la cohérence dramatique de la comédie, bien souvent mise en doute, et ici revalorisée. Si la comédie fonctionne essentiellement par détours, Molière est le premier à poser la question de l'intégration d'une *copia* comique, et donc à défier le genre et sa contrainte de continuité. La cohérence créée par la répétition est d'ordre poétique, et non sémantique. Ainsi, on a déjà souligné que la construction de *L'Étourdi*, n'est pas, en réalité, une suite d'étourderies, mais se donne à voir comme telle. Ici le pouvoir unificateur de la répétition, parfois abusif, est mis en avant dans ce que Jean de Guardia appelle une cohérence « surjouée » (p. 446). De plus, la répétition n'est pas un facteur d'ordre : pour l'auteur, c'est la gradation de « l'ambiance comique » (p. 465), de l'agencement des actions — et non de l'effet — qui permet de hiérarchiser la structure, et ce rajout semble nécessaire pour que le système itératif fonctionne parfaitement. En associant liaison et progression, la « gradation » se substitue à la concaténation ; elle implique la notion de nécessité, sinon de cause, que la simple répétition

ne peut produire. On comprend dès lors que l'intrigue amoureuse constitue un cadre plutôt qu'une matrice, permettant à la comédie de se terminer. En réalité, pour Jean de Guardia, si Molière s'oppose à Aristote, c'est parce que fondamentalement « *le plan n'est pas une histoire, mais une série* » (p. 484).

par [Violaine Heyraud](#)

Publié sur *Acta* le 7 mars 2008

Notes :

1 Voir notamment Gabriel Conesa, *Le Dialogue moliéresque. Etude stylistique et dramaturgique*, Paris, SEDES, 1991.

2 Notamment *Figure III*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, et *Figures IV*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.

3 Notamment *L'Arbre et la source*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1985, et *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1996.

4 L'expression est de Michel Charles, dans « L'analogie rationnel ou la difficulté comme objet », dans *Introduction à l'étude des textes, op. cit.*, pp. 211-259.

5

Mais la critique morale se déplace. Car noter que la commère dans le roman comme dans la pièce est constamment excusée. Pourquoi, parce que personnage vrai. Naïveté (naturel), et non méchanceté. La vraie naïve, par opposition à la naïveté étudiée de Jacob. Artifice. Jacob a trop vite ou trop mal appris. Perversi avant que d'être parvenu. Corruption des mœurs.

Figure de la commère ; double connotation : bavardage, indiscretion. Figure de l'auteur ?
Dictionnaire Godefroy (XVe siècle)

Norm., *nouvellière, nolière*, « **commère**, » femme qui colporte ou invente des nouvelles.

Page 129 : « un peu commère par le babil, mais commère d'un bon esprit », page 155, « les âmes excessivement bonnes sont volontiers imprudentes par excès de bonté même, et d'un autre côté, les âmes prudentes sont assez rarement bonnes ».

Page 130 : « Son babil m'ennuya beaucoup, mais il n'empêcha pas que son caractère ne me plût, parce qu'on sentait qu'elle ne jasant tant, que parce qu'elle avait *l'innocente faiblesse* d'aimer à parler, et, comme qui dirait, une bonté de cœur babillarde ». (je souligne)

Le motif du secret : très appuyé dans le roman, p. 154-155, 156, 157

Ironie qui s'applique aussi à Jacob ; à la fois erreur de discernement et jeu dramatique : fausse piste, mauvaise voie : à Mlle haberd qui cherche des témoins discrets pour leur projet de mariage, Jacob propose Mme d'Alain, « c'est une bonne femme qui ne dira mot » p. 154

COMIQUE très présent dans le roman. Systématisation dans la pièce.

Inversement, indiscretion de la commère :

Indiscrétion soulignée positivement (page 159 : « toute indiscreète qu'était la mère... »), ou négativement, par le travail de l'ironie. (Lire page 155 ironie par antiphrase : « mesures si discrètement prises... », « toutes ces preuves de la discrétion de notre bonne hôtesse n'encourageaient point Mlle Habert », « vous me prenez pour une causeuse » page 159, « non, reprit la discrète d'Alain » p. 164, et « avec sa discrétion accoutumée » p. 172) : effets qui seront de nouveau exploités dans la pièce. Figure de la dénégation.

Doubles commères de Mme Alain : presque tous les personnages (Agathe, Javotte, M. Rémy, Le neveu)

- Scène XVI : Mme Alain a parlé à M. Rémy qui a parlé au neveu qui parle à Mlle Habert
- Scène XVIII : Mme Rémy a parlé à Mme Alain qui a parlé à M. Thibaut qui parle à M. Rémy

Conclusion du roman est donnée par Mme Alain, en forme de reproche cocasse adressé à M. Thibaut et à M. Rémy : « Voilà ce qui arrive quand on ne sait pas se taire » (scène XXIX).

Dernière scène : renchérissement dans l'indiscrétion. Figure de la répétition et effet de chaîne dont Mme Alain est le point de départ :

- Mme Alain a parlé à Agathe qui a parlé à Javotte qui parle à Mlle Habert
- Mme Alain a parlé à M. Thibaut qui parle à Mlle habert

Effet mimétique à étudier : indiscrétions de Mme Alain : parole qui n peut être contenue, révèle d'autres secrets, libération généralisée de la parole, pas de place pour le secret,

La Commère ou l'autre roman possible

La **répétition** en tant que geste intertextuel, mais pas seulement. répétition créatrice

LA REPETITION La répétition est un phénomène et un concept qui interpellent les stratégies textuelles les plus diverses. Répéter, n'est ce pas jouer avec le texte pour en modifier le sens dans la reformulation d'une identité autre. La répétition aboutit elle à une déperdition du sens ou à un dévoilement.

Principe de plaisir et mécanique de la répétition sont liés (voir Bergson).

Roman à la première personne : Jacob narrateur raconte l'histoire de Jacob personnage : il *répète* cette histoire dans la narration, et ce faisant, la *constitue*, car Jacob n'existe pas avant d'être raconté, et il ne se raconte pas avant d'être devenu ce parvenu désigné par M. ***

Œuvre de théâtre : mimesis. Plus de narration, plus de distance. Mais autre récit, au sens double : autre diegèse, autre histoire (et autre sens). Répétition comique/tragique de ce qui préexiste à la pièce ? Autre histoire ? Les deux je crois.

Infraction au titre et au roman : plus de parvenu, mais un opportuniste qui échoue. Pourquoi : parce que la duplicité est devenue publicité. Comment : registre du for intérieur, de

l'intime, rendu possible par la narration à la première personne, qui raconte le personnage de l'intérieur et de l'extérieur, mais qui ne le dévoile qu'à posteriori, ce registre disparaît ici : la duplicité du personnage ne peut plus être excusée, justifiée, ou simplement cachée pour les personnages et avouée pour le lecteur : ici, il faut tout dire, tout montrer. Cela dit, choix esthétique : tient au registre de la farce : double système du commérage et du quiproquo. Marivaux peut fort bien dans ses pièces ménager la duplicité, ne la rendre publique qu'après l'avoir mise au service des personnages mais alors, au service aussi de valeurs véritables, amour, honnêteté, vertu. *Mimesis* pure : on montre, mais on n'explique pas. En même temps, le comique vient d'un trop de parole : pas de place pour le secret, ni des autres, ni de soi. Parole hyperbolique. Piège.

L'autre roman. Ici, non pas la réussite, mais l'échec, non pas la récompense sous la forme de la reconnaissance sociale, mais le châtement. fin du conflit. Structure du conflit mise en évidence par M. Roelens.

Pièce, travail de relecture et de réinterprétation (p. 9)

. forme de conflit central mis en évidence par Maurice Roelens.

Marc Escola.

Dans un article fondateur pour le sujet qui nous occupe ici, à savoir le passage du roman au théâtre, Henri Lafon, évoque les « possibles » romanesques et les « bifurcations » que la narration laisse entrevoir à différents moments de l'intrigue¹⁵. Reprenant l'hypothèse de Michel Charles selon laquelle « tout texte ne se construit qu'au prix d'une perte de ses possibles »¹⁶, Henri Lafon avance l'idée « la dramatisation peut avoir la fonction d'une sorte de radiographie qui fait voir certaines de ces histoires cachées, demeurées virtuelles »¹⁷.

Henri Lafon ne se contente pas de..., il analyse parfaitement le principe de fonctionnement de *La Commère* : (note 23, p. 9)

[Marivaux] a bien compris que la maîtrise de la parole est une clef de voûte, que Jacob ne peut parvenir qu'en disant à chacun(e) ce qu'il faut, « naïvetés » comprises, et en étant sur que chacun(e) ignorera ce qui a été dit sur l'autre, et que donc le commérage généralisé va mettre à mal sa trajectoire. Comme si l'auteur de *La Commère* avait oeuvré à élargir une faille que Marivaux avait soigneusement colmatée, de quoi douter parfois que ce soit Marivaux lui-même.

Plutôt que de douter, on peut interpréter cette faille comme... travail du refoulé.

¹⁵ Henri Lafon, « Le roman au miroir du dramatique », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 13, numéro 2, 2001, p. 6.

¹⁶ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, éd. du Seuil, 1995, p. 113.

¹⁷.

Henri Lafon, p. 5

« Décrire la transformation du roman ou de la nouvelle qui sert d'hypotexte en texte dramatique conduit fatalement le lecteur d'aujourd'hui à une évaluation sévère parfaitement fondée : ce n'est que réduction, vulgarisation, édulcoration, affaiblissement, trahison ». Dans le cas de *La Commère*, réduction à coup sûr, mais trahison ? Si l'on s'en tient à la diégèse et à l'intrigue, oui, mais cette trahison n'est-elle pas aussi une interprétation autorisée et contenue dans le roman, au même titre qu'une autre et peut-être plus qu'une autre ? Dans le cas de Marivaux L'expression de « lecture légitime » utilisé par Henri Lafon (p. 6) pour décrire le travail de l'adaptation semble s'imposer.

La comédie est ici une double satire : d'un caractère (la commère) mais aussi d'un ridicule (la différence d'âge entre les promis). « Couple condamnable » (H. Lafon, p. 15) que forment Jacob et Mlle Habert, et que l'adaptation théâtrale va condamner. Dans le roman, au contraire union qui permet à Jacob de ... mais si la mort de Mlle Haberd peut apparaître comme une sanction symbolique.

Le titre : comédie de caractère. Personnage central. Mais le vrai sujet de la pièce est ailleurs, comme dans *Le Paysan Parvenu*, c'est bien le mariage de Mlle Haberd avec Jacob qui constitue le cœur de l'intrigue.

Comédie de caractère mais aussi comédie de mœurs. Comique grinçant. Un monde où le sentiment et les valeurs occupent peu de place, conformisme moral et immoralisme, toute puissance de l'argent... Mais n'est-ce pas déjà le cas dans le roman. Effet de grossissement, réduction. Effet de loupe. Jacob est comme privé du capital de sympathie qu'il a gagné deux fois dans le roman : une première fois auprès des femmes, une seconde auprès du lecteur, dans le jeu de connivence et la complicité que le narrateur instaure à travers un dialogue par intermittence avec le lecteur.

Ici, tout change : temporalité : il faut tout de suite faire un choix : l'ambiguïté de Jacob, rendue possible dans le roman par la focalisation interne ou les commentaires du narrateur, les justifications, les aveux, ne démentent pas tout à fait le pacte narratif proposé dans l'incipit de la franchise. Ici, il faut choisir : entre un Jacob naïf et un Jacob rusé, Alors que le roman pouvait facilement concilier les deux facettes du personnage, la pièce met l'accent sur l'opportunisme.

1. Scène 1 et 2. Attrait de l'argent. Devient la motivation première, et la seule.
2. Scène 2. Le mensonge et la rouerie.

Concerne tous les personnages sauf Mlle Haberd. Punie pourtant à la fin : qu'est ce qui est puni ? Son manque de discernement sans doute. Effet du conformisme moral de l'auteur ou preuve de son bon sens comme on voudra : on n'épouse pas un homme de 20 ans son cadet sans danger.

Cynisme de Jacob et vanité, égoïsme ; scène II « tout le monde est amoureux de moi ». Au lieu commun de la coquetterie féminine se substitue ici la découverte de la vanité et de l'amour de soi.

Libertinage : dans le roman, évident, mais correction récurrentes, certaine morale : page 141

Jeu des regards et séduction, citer le roman p. 186

Inquiétude de Mlle Haberd au sujet d'Agathe dans la pièce (scène 1) ; voir roman, page 140

« Enchère ». Marché, bien : page 141 roman ; pa

Comédie, scène III. Mais pas la faute de Jacob ; forme de rétribution dans le projet de Mlle Habert, scène I, « si vous m'aimez, je suis assez payée... » et réponse de La Vallée.

C'est que dans la pièce ne peut fonctionner ; pas de place pour une comédie sentimentale. Rhétorique de l'avoir contre l'être. Alors que dans le roman, les deux sont encore possible (se demander pourquoi) place pour un questionnement sur l'identité et les valeurs (voir le dialogue allégorique entre l'honneur et la cupidité, dans la première partie du roman et le triomphe du premier). Ici, rien de tel.

Cynisme du personnage ; p. 143 citer....

Jeux de la séduction : Jacob au centre. Dans le roman : objet sexuel, objet d'échange. Monnayable, Jacob est comme « mis à l'enchère » page 141.

Agathe, portrait page 140 : « cœur plus discret et plus matois ». Discretion ici qui est au service de la duplicité (comme Jacob). Mensonge : p. 142 ; « la petite friponne », p. 163.

Mme d'Alain et la tentation du libertinage, mais sans qu'il soit question de biens ou de fortune : p. 142-143. De ce point de vue, le personnage de la pièce est plus vénal et moins sympathique.

Le Neveu : équivalent de M. Doucin sur le plan dramatique, mais motivation très différente, encore que (Doucin intéressé, cf roman page 170). Le neveu est celui qui révèle à Mme Alain la vraie identité de Jacob et provoque son premier revirement. Tandis que l'abbé Doucin n'était qu'un *l'obstacle* qui se dressait sur le chemin de Jacob et de Mlle Habert pour être surmonté, le passage au système dramatique fait du neveu un *opposant* dépourvu de légitimité au regard de ses motivations premières, mais finalement légitime au regard des déterminations idéologiques : en effet, comme il le dit et comme cette fois Marivaux semble vouloir le souligner, on ne se marie qu'entre égaux ; égalité au regard de l'âge, égalité au regard de la fortune. Les écarts de Jacob, ses infidélités toutes virtuelles qu'elles soient, demandent ainsi à être sévèrement punies.

Commentaire dans le roman disparaissent évidemment : Mécanisme de l'**aparté**. Mais pas d'équivalence complète : ici l'aparté remplit une autre fonction : cache quelque chose, même s'il met le spectateur dans la confiance. Fausseté, et non plus une fonction de dévoilement ou d'aveu assumée par l'instance narrative.

Dans la comédie, la fonction de l'aparté est plutôt de souligner la duplicité du personnage. Scène II, début : La Vallée, *à part* : « cette fille là m'adore. Elle se meurt pour ma jeunesse. Et voilà ma fortune faite ! ». Scène III : La Vallée, *à part* : « Encore une amoureuse ; mon mérite ne finit point », scène XX, lorsqu'il est démasqué : La Vallée, *à part* : « Ah ! que tout cela m'ennuie »...

Le roman : récit. Narrateur/personnage : le même et l'autre. Distanciation, mais complaisance. Raconte son histoire ; se raconte des histoires. Théâtre : pas de récit, mais extériorité pure. Pas de conscience de soi qui vire à la bonne conscience.

Un autre roman possible. Ou le supplément d'un roman à trous. Inachèvement permet bien des jeux. Achèvement de la pièce n'est peut-être que temporaire. Jacob est défait pour mieux rebondir. Rien ne dit à la fin de la pièce qu'il disparaisse définitivement.

Jeu avec le roman : le travail de *liquidation* du personnel romanesque pour marquer le changement d'un épisode à un autre. Le Maître et la Maîtresse, Geneviève. Mme de Ferval. Mme de Fécour. Disparaissent tout à tour pour ne plus réapparaître dans le roman. Même Mlle Haberd, dont on nous annonce la mort et qui est symboliquement « liquidée » aux deux tiers du roman sans que son décès ne fasse l'objet d'aucun chapitre ni ne soit rapportée.

Trajet d'un libertinage heureux à une sanction morale. Dessine un horizon moralisateur. Voir Michel Delon, sans conséquences...

Réalisme social : Jacob parvient à s'imposer dans une société où sa place n'est pas toute faite. Ici non. Dénonce dans le roman la cupidité, l'hypocrisie et le conformisme.

Seconde scène, celle qui voit le triomphe de Jacob sur les préjugés petit-bourgeois, chez le Président. Dans la comédie, on s'arrête avant.

Scène chez Mme d'Alain, dans le roman, se termine par la défaite des personnages. Jacob est pétrifié, Mlle Haberd se met à pleurer. Ici même chose. Différence porte sur l'accusation : non plus sociale, mais morale : Jacob pris en flagrant délit de duplicité. Comique ? Oui moralisateur tempéré par la comédie de caractère : c'est la faute de la commère. Oui, mais la commère est celle qui dit le vrai. Commère autre figure du narrateur. Celle qui raconte tout... En toute innocence.

Jacob reconnaissant/ dans le roman. Amour intéressé, mais reconnaissant : voir page 139.

Intention de plaire, mais pas plus ; dit très clairement page 141 : si j'étais aimable, je n'en voulais profiter que dans son cœur, et non dans celui d'aucune de ces deux femmes ». Page 143 : Mlle Habert est un parti plus sûr. Et à nouveau motif de la « reconnaissance ». Sens moral.

Mais tentation de l'opportunisme. Volonté de « tirer partie de tout » dont il va jouer dans le roman comme dans la pièce, mais qui va le perdre dans la version dramatique. Cf page 141

Protestation d'authenticité et preuve d'amour pour Mlle Habert dans le roman : voir la petite comédie de la sincérité page 146-147.

Arithmétique de l'argent ; roman, page 148-149

Inversement, la comédie du mariage est montrée comme une comédie. On est frappé par l'absence d'amour véritable dans le roman. Mais la dernière partie laisse au moins entrevoir, sinon un commencement d'intrigue entre Jacob et Mme d'Orville, du moins la découverte du sentiment vertueux.

Au théâtre, il y a des pères ou des mères, il y a les prétendants ridicules ou ignorés, des partis imposés ou des barbons, et il y a l'amour des amants. Ingrédient principal de la comédie d'intrigue ou de la comédie de mœurs. La seule vraie motivation du mariage, contre les unions arrangées par les parents. Ici, l'arrangement vient de l'intérieur. Petits accommodements. Marivaux victime de l'idéologie de son temps ? Les gens de peu n'intéressent que pour faire rire. Il n'y a pas de place pour les sentiments amoureux dans la paysannerie ou la petite bourgeoisie. Dans le cas du roman, on peut y voir l'effet d'une détermination générique : roman comique. Même si hésitation entre deux modèles, picaresque et d'apprentissage, voire d'initiation. Dans la comédie, cette détermination générique subsiste, mais elle aurait pu être sans effet : après tout, le seul vrai personnage comique c'est bien Mme d'Alain. Il y avait de la place pour une intrigue amoureuse ou sentimentale... Mais les valets redeviennent valets, sans que les maîtres ne soient vraiment les maîtres. Trop de proximité (l'intérêt), trop de différence (les biens). Jacob apparaît pour ce qu'il est : un opportuniste cynique, un apprenti libertin. Appliqué au petit paysan ou à la bonne bourgeoise, l'amour devient un sujet vulgaire et le désir d'union l'effet d'un matérialisme grossier ? Objet de convoitise sexuelle (Jacob pour Mlle Habert)/ appât du gain (Mlle Habert pour Jacob) ... Une comédie de l'amour sans amour ne peut donc que mal tourner.

Dans le roman, pas de grands sentiments, ni de passions mais affleurement du « romanesque » : voir ce que dit M. Bono.

Autre problème : qui incarne le dépassement des valeurs, l'exigence morale, la vérité des sentiments ? Personne. Même pas, comme chez Molière, de raisonneur raisonnable. Tous sont ridicules, Mlle Habert compris, que ni la différence des conditions ni surtout la différence d'âge ne rebute pas.

Pbme de temporalité. Pas de temps, pas de gradation. Dans la double inconstance, subtile évolution des sentiments, déplacements, résistances, changements. Ici, inconstance simultanée, pur gratuité.

Inconstance n'a ici aucune valeur ontologique. Ce n'est pas qu'elle ne puisse être un sujet de théâtre : Molière (Don Juan) Marivaux (La double inconstance) ont amplement démenti cette hypothèse de différente manière : inconstance lorsqu'elle n'est pas réciproque, lorsqu'elle nie la possibilité de tout sentiment amoureux, est inexorablement punie (Molière); elle est tolérée et même affirmée chez Marivaux, mais alors inconstance au service d'un dévoilement de l'être à soi même, découverte progressive de soi. La commère œuvre plus légère : Jacob n'est ni Don Juan ni Arlequin, pas plus que Mlle Habert n'est Dona Ana ou Sylvia.

Refoulement et aveu

Refoulement

Aveu

Figure théâtrale de la reconnaissance : Jacob démasqué.

Ainsi, la question de l'identité revient pourtant en force dans la comédie *in fine*. Alors que le neveu de Mlle Habert à la scène XX, révèle à tout le monde la véritable identité de La Vallée, remontée généalogique : l'appelle Jacob (nom ignoré de tout le monde jusque-là hormis Mlle Habert (« Taisez-vous Jacob »), puis dévoile son nom véritable, « Jacques Giroux » alors que la liste des noms de personnages annoncée au début de la pièce ne laissait nullement présager.

Coup de théâtre. Finalement, jeu de la **reconnaissance**. Comme dans le roman, (scène chez Mme d'Alaïan d'abord puis chez le Président) mais *aggravée* car ici, même Mlle Habert est dupée.

Coup de théâtre, scène ?, où l'on découvre que Jacob est un autre. Pbme du nom dans le roman renvoie à un problème plus fondamental qui est celui de l'identité. Ici, Jacob est un nom d'emprunt. Jacob est un faussaire. Pbme. Mais est-il encore le personnage du roman ? Où s'agit-il d'une toute autre histoire. Jeux spéculaires, répétitions des personnages, du sujet. Et si tout était faux ? Ce genre de révélations au théâtre constitue une péripétie ordinaire. Scènes qui sont le contraire des scènes de reconnaissance ; plutôt la découverte de la méconnaissance. Mais ici, jeu avec le public. Ce public connaît en effet l'histoire de Jacob dans le PP et voici qu'il est pris par surprise. On est sortis du roman. Et si c'est pour y revenir ? Jacob dans le roman est-il ce qu'il dit ? Doute.

Rappelle que la question de l'identité dans le roman est une question centrale dans le roman.

Reconnaissance au théâtre :

La reconnaissance au théâtre, définie comme le « renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance » (*anagnorisis*), accompagnée d'un coup de théâtre, est, pour Aristote, la partie la plus séduisante de la tragédie. Elle est aussi le moyen le plus efficace pour créer l'effet tragique, lorsque « dérivant des faits eux-mêmes », elle provoque néanmoins la surprise. La reconnaissance dramatique met en effet en jeu ce qui est à la fois connu, car présent dans le drame, et inconnu, car non formalisé. C'est cette dialectique que nous proposons d'interroger, aussi bien dans les formes de théâtre où la constance et l'identité du personnage sont des présupposés de la dramaturgie, que dans celles où, précisément, elles en constituent un enjeu.

Dans l'esthétique classique, la question de l'agnition semble se poser essentiellement en termes d'acheminements de l'action. Oscillant entre le dévoilement d'une identité préalablement connue et la révélation d'une identité ignorée, comment la reconnaissance joue-t-elle de tous les décalages possibles d'informations entre les personnages, ou entre personnages et spectateurs ? Procédé de résolution d'un obstacle ou aboutissement d'un processus dramatique de dévoilement, comment entre-t-elle comme moyen de la mécanique du drame, et en vue de quel effet ?

Lorsque l'identité du personnage est un enjeu, voire lorsque la dramaturgie met en question le principe d'identité, c'est la possibilité même d'une reconnaissance qui doit être interrogée. Poser la question de la reconnaissance dans le théâtre contemporain implique de retrouver les contours d'une identité qui puisse soutenir le principe de la révélation. Quel constituant minimum du personnage est nécessaire et suffisant pour susciter une forme de reconnaissance ? Un théâtre qui travaille le personnage comme une voix à l'émetteur difficilement identifiable propose-t-il encore cet effet ? La reconnaissance inscrite au sein du drame s'élargit peut-être à la salle en proposant au spectateur une posture spécifique.

Nous proposons notamment les axes de réflexion suivants, dans une perspective diachronique :

- Nature de la reconnaissance : découverte d'une identité méconnue, authentification d'une vérité ignorée, redécouverte d'une identité préalablement connue, .../ Quelle est la « méconnaissance » préalable ? / De la reconnaissance comme révélation à la reconnaissance comme authentification, comme gratitude ou comme acceptation d'une filiation : lien éventuel entre les différents sens du terme.
- Mécanisme de la reconnaissance : induction du personnage ou du spectateur, révélation, .../ Analogies et décalages entre la reconnaissance chez les personnages et la reconnaissance chez le spectateur / Structure interne de la reconnaissance : temporelle, spatiale, forme dialogique ou monologique / Les preuves de la reconnaissance : lettre, arrivée inopinée, signes, .../ Rôle des didascalies / Outils scéniques.
- Utilisation dramatique de la reconnaissance : fonction de la reconnaissance : dénouement, obstacle, rebondissement, ... / localisation de la reconnaissance au sein du drame / Lien entre les formes de reconnaissance et les genres dramatiques auxquels elles appartiennent / Efficacité de la scène de reconnaissance.

Comédie/Roman : un autre roman possible, autre scénario. Effets :

- Autre morale

- Autre dénouement : là où le roman ne conclut pas, ouverture, détermination, ici fermeture, piège qui se referme.

Ce qu'on demande à Jacob dans la comédie, paradoxalement, c'est de ne plus jouer. Fin de partie (alors qu'on est au début de l'histoire). Pas le même Jacob certes, mais un Jacob possible, contenu dans le roman. Ambiguïté : vouloir jouer un jeu dangereux, gagner sur tous les plans. Roman, mort de Mlle Habert. Ici mort sociale de Jacob.

Mais resserrement de l'intrigue/ de l'espace et du temps : pas de traversée des différentes couches de la société. Monde de la petite bourgeoisie. Monde sans passions, sans valeurs. Tous médiocres. Dévalorisation non seulement de l'amour, même du libertinage en tant qu'expérience sensuelle. Ici, jeu marchand.

Réutilisation d'un dispositif marivaudien, propre à son théâtre (et à la comédie en général) : jeu de leurre (voir Coulet, Gilot, Un humanisme expérimental). Jeu d'apparence où l'on se masque pour démasquer les hypocrites. Ici, différent : tout le monde cache son jeu (sauf Mlle Habert), pas d'observateur, pas de personnage qui tire les ficelles. Le démasquage est ici l'effet hasardeux d'un trop de parole, d'un secret mal gardé, ou plutôt de la multiplication de secret. C'est le principe de cette pièce : confidences trahies, secrets dévoilés.

La commère c'est le dramaturge.

Ce qui est particulier, et qui pose un problème moral, c'est que le châtiment (moral) est infligé sur fond de manquement à la morale : indiscretion, bavardage... : le seul personnage moral, outre Habert, c'est la commère, qui ne sait pas dire autre chose que le vrai. Dire le vrai, c'est provoquer la catastrophe, c'est aussi démasquer les hypocrites et faire triompher la morale. Ais précisément, indétermination du roman > autre indétermination ici : qui gagne à ce jeu de massacre ? qui sort vainqueur, ni Jacob, ni Mlle Habert, ni personne. Achèvement pathétique. Comédie grinçante.

Pas de métamorphose des individus comme dans le théâtre de Marivaux. La métamorphose, elle semble davantage se dessiner dans le roman ; allure de roman d'initiation. Modalité fondamentale de l'épreuve, présente dans le roman, absente dans la pièce. Pièce classique, comédie de mœurs, sans enjeux littéraire ou philosophiques.

Sans enjeux ? La prétéition. Forme de discours performatif. Rapports de l'illocutoire et du perlocutoire. Effets moraux...

1. Eclaircissement ? Appauvrissement ? Mise à nu du personnage, mais réduction : personnage cynique, intéressé. Plus cette générosité du Jacob romanesque. Equivoque, mais moins ambigu, moins riche. Pourtant, n'est pas mû par une seule et unique motivation, qui serait le sexe ou l'argent. Jacob au contraire veut tout. Libertinage ? mais qu'est ce qui manque ? Dimension métaphysique ? Une quête, un défi, un combat, une revendication. Ici, rien.
2. Différence ici n'est pas entre le roman et le théâtre, mais entre une certaine forme de théâtre : pas de sentiments ; pas d'épaisseur. Epreuve n'a pas pour conséquence une transformation du personnage. Sentiment d'échec : tout le monde a perdu, même la pauvre Habert. Jeu social cruel.

3. En fait, la comédie a ici une valeur expérimentale. Sort d'examen d'un cas concret : que se passe-t-il quand on triche, quand on pousse le bouchon trop loin ; figure classique de l'arroseur arrosé : n'arrive pas dans le roman ; autrement dit, appauvrissement de la figure de Jacob, mais examen, sous une forme ludique, d'un cas concret : que se passe-t-il dans la vie : le théâtre ; attention, se garde de dessiner des oppositions factices ou des généralisations : le théâtre dirait la vie réelle contre le roman, le mystère, un mélange d'ombre et des lumières. Théâtre de Marivaux est un théâtre de la subtilité car il est à la fois un théâtre de la volonté et un théâtre du désir. Ici, pur désir. Pas de réflexion, pas de retour sur soi. Jacob, pur être de désir. Voir dans le roman, Jacob en situation de choisir (allégorie de la conscience et de la concupiscence chez le Maître).

Ici la résolution ne se fait pas au prix d'un examen de soi, d'une réflexion, mais de la logique des faits ; série de déterminations ; la réflexion de la comédie est celle de la langue : Jacob a trop parlé : en parlant, pourtant, il ment à tout le monde. Alain a trop parlé, en parlant, elle révèle la vérité à tout le monde. La commère a une fonction comique et une fonction démystificatrice. Rôle ambivalent du langage : rapport parole/secret, mais autre division au sein de la langue elle-même. Raconter des histoires... deux façons, trois peut-être en incluant l'auteur, figure ultime de la commère : raconter des bobards, rapporter (Monsieur, il a pas le droit de rapporter !), inventer des romans ou écrire des pièces de théâtre, c'est cumuler ces deux fonctions. Fiction.

Jacob victime d'une série de méprise. Cynique, oui, mais victime de la méprise des autres. Rôle du quiproquo. Argument (motif) typiquement théâtral. Voir comment la comédie tort le texte romanesque et fait de Jacob ce qu'il n'est pas, ni dans l'original, ni dans la version dramatisée. La leçon est dure, mais c'est la leçon, parce qu'il faut faire rire et punir tout à la fois : castigat ridendo mores appliqué à la lettre ; le roman, sauf dans un système tragique, n'a pas cette nécessité.

La question du désir sexuel. Dans le roman, formidable appétit de Jacob (le mot est souvent repris) ; être de désir. Mais ici objet de désir et désir d'objet se confondent. Trois partenaires sexuels possibles, trois situations : la première, Habert, dans le roman une est avérée, la deuxième, Agathe, suggérée, la troisième, Mme d'Alain, déniée.

Illustration d'un double fantasme : fantasme masculin : tout posséder ; fantasme féminin, prendre ses désirs pour des réalités. Mme Alain, Agathe, croient être désirées (ce qui est partiellement vrai pour l'une, mais évident pour l'autre), croient vouloir être épousées, quand il n'en est rien.

Différence roman/théâtre : choix d'une situation, exemplification, développement et exploitation systématique (concaténation logique), édification morale : n'empruntent pas tout à fait les mêmes voies (le comment), ne poursuivent pas tout à fait les mêmes fins (le pourquoi)...

Roman, effets interstitiels, souplesse, ambiguïté, moralisme).

Interroger la fonction du **comique** : comique romanesque et comique théâtral ne visent pas les mêmes objets.

// Rôle du dénouement : pas de dénouement dans le roman.

Roman est comique, mais il ne châtie pas. Touche tout le monde. Comédie est sans appel : il faut un dénouement

Michel Charles, page 91-92. Distingue deux types d'autonomie : autonomie formelle (« un énoncé peut être séparé de son contexte sans qu'il y ait à faire de modification grammaticale ») et l'autonomie thématique (« un énoncé est reconnu comme lieu commun ou quasi-citation »)

- autonomie formelle : donne l'exemple de la parenthèse. Mais fonction de cette scène dans l'économie générale du roman ? Contingente (parenthèse), nécessaire.

- autonomie thématique : oui, de l'ordre du lieu commun.

Deux choses : la différence, le négatif, est déjà compris dans l'original. La copie, la répétition, est répétition et négatif, au sens d'un négatif photographique, d'un envers. Deleuze : « la répétition comprend la différence », p 370

La commère : ce n'est plus l'histoire d'un paysan parvenu, mais d'un paysan qui ne parviendra pas. Fermeture. Double clôture de la comédie : dénouement vs inachèvement du roman ; fermeture du programme romanesque et échec du héros.

Une seule classe sociale. Micro-société. Pas de perméabilité.

Question de la franchise, dans le préambule du roman. Ici mesonge : on a donc affaire à un autre Jacob ? Pas sûr. Car la franchise est malmenée dans le roman, et le calcul, la feinte ont tous leurs droits.

Pouvoir de l'argent// Cynisme du personnage : voir Maurice Roelens, page 17 : « l'argent sent toujours le souffre et toute apparition de l'or dans le roman est lié, d'une manière ou d'une autre, à un jugement dépréciatif ».

p. 18, après avoir cité le passage suivant : (éd. Garnier, 1959, p. 164) « A ce qu'il vous plaira ; lui dis-je, mais j'aime assez cette maltôte ; elle est de si bon rapport... ». (GF 146 et) 224

Roelens « le cynisme que Marivaux prête à son personnage est exceptionnel ; prédominant dans l'ensemble les scrupules moraux ; mais c'est ici un des moyens du romancier pour prendre ses distances par rapport à son héros et inviter le lecteur à une lecture critique : dans un roman à la première personne, il ne peut le faire que par des voies détournées et, comme l'auteur dramatique, en forçant le trait ».

Ascension sociale rapide « ne peut se faire, dans le monde réel tel que le recréé ou le manifeste le roman, que par la perversion et la corruption » Roelens, p. 18.

« cependant Jacob ne peut être, au moins de manière fondamentale, immoral, en désaccord profond avec les qualités et les valeurs de l'honnêteté ». Conflit...

« le roman se heurte à lui-même, le cercle se referme, mais c'est un cercle vicieux. Le roman ne pourra se construire et s'écrire qu'en rusant et en trichant constamment avec ce conflit installé au centre de l'œuvre et qui pourtant n'est jamais évoqué ni porté à la pleine conscience du héros-narrateur » , p. 19

« Jacob sera constamment ambigu, alliant sans cesse et en même temps, naturel et artifice, calcul et spontanéité, ruse et franchise ».p ; 19.

« jeu » .

« on voit Marivaux s'ingénier constamment à « sauver » moralement son personnage, qu'il a engagé dans cette voie étroite et périlleuse » p 19. Roelens, explique : par la sensualité, « le robuste appétit de Jacob », par la une qualité morale, celle de la « reconnaissance » ; par le refoulement dans l'inconscient du personnage.

Voir la comédie de l'indignation, lorsque Mlle Habert demande à Jacob s'il est véritablement sincère. « Je me ressouviens bien qu'en lui parlant ainsi... *J'avoue* pourtant... GF 146

La Commère ; achèvement du roman//autre roman.

Roelens, p. 21 : « L'inachèvement du roman peut ainsi prendre tout son sens et renvoyer, non seulement à des causes extérieures ou occasionnelles, mais plus essentiellement, au système conflictuel du texte ». « De saut en saut, de manoeuvre dilatoire en dérobade, Jacob est enfin conduit, de son aveu même, au seuil de la fortune ».

Parler, d'abord, pour commencer de la théâtralité de ce roman et de son organisation en « scènes » (les dénombrer). Voir Frantz, le tableau, car dans la scène chez Mme d'Alain on a à la fois, du dialogue et du tableau.

La pièce tue Mlle Habert et tue Jacob ; les liquide. L'une parce que... L'autre parce que...

Roman : Mme d'Alain, portrait, page 129-130 GF ; 139, 140, 141, 143, 148, 149, 154, 160, 161

Problème de la franchise : Jacob ment, dissimule, déguise... dans le roman. Mais sans conséquences.

Pbme moral. Cf article Dissimulation de l'Encyclopédie. Rapport au secret. Mlle Habert a un secret qu'elle cache provisoirement. Jacob, lui dissimule :

DISSIMULATION, s. f. (*Morale.*) il y a de la différence entre *dissimuler*, *cache*, & *déguiser*. On *cache* par un profond secret ce qu'on ne veut pas manifester. On *dissimule* par une conduite réservée ce qu'on ne veut pas faire apercevoir. On *déguise* par des apparences contraires ce qu'on veut dérober à la pénétration d'autrui. L'homme *caché* veille sur lui-même pour ne se point trahir par **indiscrétion**. Le *dissimulé* veille sur les autres pour ne les

pas mettre à portée de le connaître. Le *déguisé* se montre autre qu'il n'est pour donner le change. On ne parle ici que de la *dissimulation*.

(...)

Aussi voyons - nous que dans le caractère d'un homme propre à faire le bonheur de la société, le premier trait que l'on exige, est la franchise & la sincérité. On lui préfère un caractère opposé, par rapport à ce qu'on appelle *les grandes affaires*, ou *les négociations importantes*; mais tout ce qu'on en peut conclure, c'est que ces occasions particulières ne sont pas ce qui contribue au bonheur de la société en général. Toute négociation légitime ne devrait rouler que sur un point, qui est de faire voir à celui avec qui on négocie, que nous cherchons à réunir son avantage avec le nôtre.

Le projet de mariage de Jacob et de Mlle Haberd révélé à Mme d'Alain. Nœud du roman, argument central de la pièce. Moment où le roman semble basculer, s'orienter vers la défaite du protagoniste. Mais rebondit. Dans la pièce, n'aura pas cette chance.

Pour Marc Escola, tout se passe comme si Marivaux refusait d'opter entre deux romans possibles : « le roman de Marivaux est riche de plusieurs récits possibles entre lesquels Marivaux n'a pas su ou n'a pas voulu choisir »¹⁸. M. Escola précise que « le problème ne se poserait pas si la position du narrateur et celle du personnage à l'égard de leur propre histoire, pour le moins commune, étaient homogènes : on pourrait après tout imaginer un narrateur cynique qui dirait crûment que la seule façon pour un paysan de "parvenir", c'est d'abandonner tout scrupule, d'épouser une femme riche et vieille pour être veuf assez tôt... ». Il faudrait voir dans cette disjonction comme une hésitation entre un roman moral et un roman réaliste, « qui ne peut s'écrire qu'avec un personnage cynique, voire libertin »¹⁹. Dans un article plus ancien, Maurice Roelens avait proposé une autre explication, plus sociologique, mais aussi plus catégorique. Pour M. Roelens, Marivaux a en quelque sorte cherché à écrire un roman impossible. Lisant le roman sous le signe du conflit idéologique, il repère toute une série de tensions dont la plus évidente est celle produite entre la fable morale exposée par le narrateur au début du roman et le détail concret de l'ascension sociale de Jacob²⁰.

Ces deux interprétations, pour autant qu'elles diffèrent, ne sont pas incompatibles. Il me semble que le passage du roman au théâtre permet précisément de saisir ici une fonction particulière de la réécriture dramatique. Cas assez unique dans l'histoire du théâtre : adaptation (mais on verra que le terme ne convient pas vraiment), par le même auteur d'un de ses romans en pièce de théâtre. Notre propos est assez modeste. Nous essaierons de comprendre les raisons d'une telle mise en scène et ses modalités propres.

Première modalité, inhérente au régime dramatique, est l'absence de narrateur. Aspect fondamental.

¹⁸ Marc Escola, « *Le Paysan parvenu* ou les romans possibles », dans *Revue Marivaux*, n° 6, 1997, p. 44.

¹⁹ *Ibid*, p. 48.

²⁰ Maurice Roelens, « Les silences et les détours de Marivaux dans *Le Paysan parvenu*. L'ascension sociale de Jacob », dans *Le réel et le texte*, Paris, A. Colin, 1974, p. 12-17.

Roman des possibles, sans doute. Mais à condition d'ajouter que les œuvres de Marivaux sont, en règle générale, des œuvres ouvertes. (en note, préciser concept de Umberto Eco). Mais la Comédie semble être l'exception qui confirme la règle, et nous allons essayer de montrer qu'il n'y a là nul hasard, mais une volonté explicite de relecture du roman dans le sens d'une « fermeture ». Dire que la comédie « ferme » le roman, c'est dire qu'elle s'en éloigne, qu'elle le contredit voire qu'elle le désavoue. Du point de vue de la structure, la nécessité d'un dénouement attachée à la forme théâtre, oblige l'auteur à devoir achever l'histoire de Jacob, quand le roman est inachevé ; du point de vue de l'action, la comédie interrompant brutalement le procès d'ascension sociale de Jacob, et ce, au premier degré de l'échelle sociale; du point de vue idéologique, en faisant de Jacob un apprenti libertin sans panache ni exigence morale. Au regard du roman, cette triple fermeture dramatique peut se lire comme une forme de sanction, voire comme une punition. On peut l'analyser comme le retour du refoulé. L'auteur, en la personne de Mme d'Alain, se corrige ainsi de ses propres hésitations, et force Jacob à être non pas *ce qu'il doit être* par essence (il n'y a pas de vision substantialiste des êtres chez Marivaux), mais *ce qu'il peut être*. Un jeune homme foncièrement sympathique, mais également un opportuniste trop souvent coupable de cynisme.

Narrateur : complaisance. Dans la comédie, la disparition de l'instance narratrice permet à l'auteur d'exercer une sorte de repentir comique. On peut voir, sous une forme parodiée et farcesque, la figure de l'auteur en censeur. Rôle assumé partiellement par Mme Alain. On a beau faire valoir la fonction critique de la narration rétrospective dans le roman. Il n'empêche que Jacob parvenu n'a pas grand mal à excuser le Jacob parvenant. Série d'accommodements avec la morale qui ne font pas l'objet d'une condamnation explicite, mais plutôt d'une justification parfois équivoque. A force de se taire, le narrateur du roman se rendait complice..., ici, à force de parler...

Espace : huis clos ; premier effet de cette fermeture... différence avec le roman où multiplicité des inscriptions spatiales, et importance des lieux ouverts (le Pont Neuf, la rue, etc...)

Question de la franchise. Avouer sa naissance. Ne pas en rougir...

Freud parle du retour du refoulé tel qu'il se manifeste à travers différents symptômes, rêves, actes manqués, lapsus.

Theodore Reik sur le retour du refoulé et le rôle de l'aveu :

La compulsion d'aveu peut être considérée comme l'une des forces les plus puissantes parmi celles qui déterminent le retour du refoulé. Son objectif l'aveu inconscient, constitue une modalité particulière de ce phénomène. Refoulement et compulsion d'aveu sont tous les deux des processus inconscients. Nous pouvons les comparer à des bateliers qui transportent le même matériel affectif d'une rive à l'autre d'un fleuve. Mais alors que l'un, le refoulement, s'occupe du passage entre le domaine du préconscient et celui de l'inconscient, l'autre, la

compulsion d'aveu, fait faire à la même cargaison le voyage inverse, de l'aire inconsciente à la préconsciente.

Freud répétition et refoulé :

Cette méthode va tenir compte de la répétition venant faire résistance, quand le patient *n'a aucun souvenir [...] et ne fait que le traduire en actes*[123], résistance par laquelle au souvenir oublié vient se substituer et se répéter une action inconsciente : *Le malade répète évidemment cet acte sans savoir qu'il s'agit d'une répétition.*

Le refoulement est un "vouloir ne pas savoir". Il se produit une fixation constituant le noyau originaire, et provoquant la répétition de l'opération refoulante. S'il y a un refoulement continu, c'est qu'il y a sans cesse un retour du refoulé, dont par exemple les symptômes.

Mme d'Alain, figure de l'auteur. Refoulé du narrateur.

Bibliographie :

- BAADER, Horst, « *Le Paysan parvenu* et la tradition du roman picaresque espagnol »
- LAFON, Henri,
- TRAPNALL, William H. Jr,
- COULET, Henri, « Du roman au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère* »
- DERVAUX, Sylvie, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* »
- ESCOLA, Marc, « *Le Paysan parvenu* ou les romans possibles »
- ROELENS, Maurice, « Les silences et les détours de Marivaux dans *Le Paysan parvenu* »
- DE GUARDIA, Jean, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, coll. « Histoires des idées et critique littéraire », vol. 431, 2007, XX-524 p.
-
- GENETTE, Gérard, « Les continuations de Marianne et de Jacob » in *Palimpsestes*, Seuil, 1981, p. 189-191.
- GUILHEMBET, Jacques, « *Le Paysan parvenu* au carrefour des genres »
- VOIR BIBLIO LEBORGNE PAGE 379 ET SUITE
- Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Arcan, 1900.
- Brice Parent, *Variations comiques : les réécritures de Molière par lui-même*, Paris, Klincksieck, coll. « Jalons critiques », 2000.
- Marie-Laure Bardèche, *Le Principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- L. Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736, p. 24.

- Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.