

Michel Deguy

**La machine
matrimoniale**

ou

Marivaux

essai

Le Chemin

nrf

Gallimard

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Éditions Gallimard, 1981.

*Comment feront-ils pour observer et pour
trahir en même temps les mesures qu'ils
doivent prendre contre leur mariage?*

Marivaux

(préface des Serments indiscrets).

ENTRÉE EN MATIÈRES

Ingressions, d'abords.

Faire un journal de lectures du théâtre de Marivaux ? Ingressions dans son œuvre, et digressions ; recension des motifs, des types, perquisition vers une structure, s'il en est une ; questions à ses questions, non sans élaboration parasitaire de notions ou de fables pour nous (1980) — car j'aimerais autant écrire avec Marivaux que sur lui, et faire s'éclairer l'un par l'autre son temps et notre époque marivaudeuse... Une composition à la Ponge (cf. le *Malherbe*) aurait été un bon modèle. A défaut, une lecture plurielle, avec ses pages de moraliste, de critique, de réflexions sur la littérature, et autres manières de s'entretenir, voire avec poèmes et ton de correspondre comme à quelqu'un qui vient de disparaître. En évitant qu'un lecteur (ici auteur) ait le dernier mot, abusant de la situation. A certains passages, j'ai rêvé de tirer, par transposition, des scenarii pour aujourd'hui : quels Arlequins, Trivelins et autres Merlins, devenus concierges espagnols ou factotums portugais chez quels Dorantes et Aramintes, industriels ou publicistes, comment profitent-ils les uns des autres, se feignant et s'aidant, dans le semblant ou ce semblant de semblant dont parle un Blaise (*Les Acteurs de bonne foi*, sc. xii), sur quelle tacite reconduction du contrat d'humanité et de tendresse pareil à celui qui se repasse depuis *L'Île des esclaves* (sc. ix et x), pour la défense et illustration de quelle loi, n'est-ce pas toujours cette loi générale qu'expose le Baron de *La Surprise de l'amour* (I, viii) selon laquelle Nature

et Culture veulent le même, à savoir qu'« on s'épouse quand on s'aime », comme redit en écho le Lépine du *Legs* (sc. II) – mais comment, c'est toute la question –, et de quelles règles de jeu subordonnées à la loi, ou, comme nous dirions, selon quels codes, si le code du Village n'est pas celui du « Petit-Maitre » (cf. *Le Petit-Maitre corrigé*), ni celui de Blectrue (*L'Île de la raison*), se « faisant l'amour » dans quel langage et quels idiomes, et souvent imaginant des colonies utopiques, mais pour quel ordre à restaurer ou à préserver?

Pourquoi ne prendre en vue, à quelques excursions près, que le théâtre de Marivaux? Cette question que je me suis posée, revient à me poser celle-ci : quelle est la supériorité du théâtre sur le genre moralisateur, sur le point de vue du *Spectateur* ou de *L'Indigent philosophe*; sur le point de vue même du romancier ventriloqueur de Marianne ou de Jacob? Comment la littérature peut-elle s'arracher au plan où des opinions luttent et où l'une, confondue avec l'effacement simulé d'un écrivain derrière des narrateurs vraisemblables, s'arroge le point de vue supérieur de « l'habile », et laisser juges les autres, les lecteurs, contemporains et postérité? Peut-être au théâtre où l'auteur a disparu, à la fois ubiquisé et diffracté dans la multiplicité dialogique des affrontés, et où, quelle que soit la prescription qui pèse, et pour cause d'écriture, il appartient, au dernier instant, à la liberté de metteurs en scène et de comédiens, de ménager la différence dans la répétition...

A supposer qu'un lecteur lise mon essai selon la pagination ascendante, mais l'ordre ne s'impose pas, il ne lira qu'épars ce que le XVIII^e siècle eût appelé un « éloge de Marivaux », et où je tente de répondre à la question qui inquiétait ce travail et ce plaisir : mais pourquoi diable préférer à d'autres une œuvre qui, selon d'Alembert, n'aurait dit qu'une seule chose, et dont on pourrait réduire les spécifications à n'être que les variantes d'une constante structurale : d'un chiasme des positions de désir en « double inconstance » pour revenir au même dans la mise en couples réglée des partenaires?

Chemin faisant cependant on pourra rencontrer quelques

questions qui me motivaient à reprendre celui des théâtres où se joue Marivaux, encore et toujours, des éditions où se perfectionne sa publication, et des commentaires où s'approfondit sa lecture.

Par exemple : qu'y a-t-il dans ce langage et ce discours, le marivaldien et le marivaudé, de plus fort que ses stéréotypes et ses astuces? Pourquoi aimons-nous entendre le marivaudage, qui court plus vite que sa parodie et son arthritisme, et avons-nous besoin de le parler? Quels points d'application trouvent, avec cette œuvre, les théorèmes modernes, et qui les éclairent en retour? De quoi s'agit-il avec la loi? qu'est-ce que le désir par rapport à la loi? comment jouent les paroles par rapport au désir et à la loi? que peut l'Autre entendu comme socialité et langage, par rapport au sujet qui dit non à sa loi, et par quelle machination, qui non seulement ménage mais suscite la liberté, peut-il assujettir le sujet, pris dans la contradiction de l'Amour-Propre et de la coquetterie séductrice, à la machine matrimoniale? Quelle topologie théâtrale permet aux nœuds de se nouer au dénouement, quelle « profondeur » paradoxale permet de sortir du « plan » où les antagonismes en miroir se bloquent a priori; permet de s'en sortir à la contradiction apparemment insurmontable d'êtres qui par leur refus initial de la loi se sont mis en postures de sujets, c'est-à-dire d'exception à la loi des autres, la loi de tous, et comment retourneront-ils cette maxime d'exception à leur usage pour se nouer l'un à l'autre : « Comment feront-ils pour observer et pour trahir en même temps les mesures qu'ils doivent prendre contre leur mariage? » Quelle réflexion du genre littéraire sur lui-même, mise en abyme de la représentation dans la représentation, permet à la scène de proposer une solution théâtrale, de favoriser une catharsis?

Bibliographie; exergues.

C'est grâce aux éditions de Marcel Arland que beaucoup ont d'abord appris à connaître Marivaux :

MARIVAUX : *Théâtre complet*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949.

MARIVAUX : *Romans*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949.

Lire aujourd'hui Marivaux c'est recourir pendant des mois aux livres construits par F. Deloffre et M. Gilot :

MARIVAUX : *Théâtre complet*. Édition de F. Deloffre, deux tomes. Éditions Garnier, Paris, 1968.

MARIVAUX : *Journaux et Œuvres diverses*. Édition de F. Deloffre et M. Gilot, un tome. Éditions Garnier, Paris, 1969.

MARIVAUX : *Œuvres de jeunesse*. Édition de F. Deloffre avec le concours de C. Rigault. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972.

C'est aussi travailler avec et grâce à leurs thèses procurant des instruments de lecture dont le condensé sert de notices introductives aux œuvres théâtrales publiées chez Garnier.

FRÉDÉRIC DELOFFRE : *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*. Armand Colin, 1971.

MICHEL GILOT : *Les Journaux de Marivaux. Itinéraire moral et accomplissement esthétique* (deux tomes). Service de reproduction des thèses. Université de Lille III, 1974.



De d'Alembert à Jean Fabre, qui a donné à l'*Histoire des littératures* (Édition Pléiade, t. III) une synthèse subtile et charmante, il conviendrait de dédier le présent essai à la mémoire des grands ou bons esprits qui ont fait la chaîne marivaldienne.

Mais la liste s'allongerait, de maintes lectures contemporaines dont se sustentait l'analyse malaisément terminable d'une telle œuvre. Et, comme ceux qui écrivent, j'ai lu avec des lectures : aussi bien de ces *thèses*, auxquelles l'économie de l'édition, mais aussi la mutation culturelle aujourd'hui de la lecture ne permettent pas de trouver le public qu'elles appellent, qui sont souvent des *arts de la mémoire* faisant repasser jusqu'à nous le passé par des synthèses originales, j'ai nommé Paul Hoffmann, par exemple, auteur de *La Femme dans la pensée des Lumières*, ou Henri Lagrave pour *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*; aussi bien des monographies érudites, donc, que de belles œuvres par chance rencontrées à ce moment, je pense à *Masse et puissance* de Canetti, dont j'aimerais recopier ici beaucoup de pages, en particulier celles qui traitent du masque et des métamorphoses. Et, chemin faisant, tantôt avec les *Fragments du discours amoureux*, de Roland Barthes, dont la *Tabula gratulatoria* aurait pu rétribuer Marivaux tant le livre recoupe la fortune moderne et les avatars du marivaudage; tantôt avec Robert Mandrou dont l'essai sur *La Culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles* nous aide à entrevoir les rapports entre l'esprit de la comédie et celui du conte, la dette des « féeries » marivaldiennes à l'égard d'un merveilleux païen et folklorique *colporté*, et la proximité, dans la différence, de la sensibilité populaire et de la littérature bourgeoise du mariage; mais aussi *contre*, par exemple contre Nicolas Bonhôte, auteur d'un essai consacré exclusivement au théâtre de Marivaux dans une vue goldmannienne réductrice; et derechef en compagnie, profitable, de P. Watzlawick ou de Ch. Rosen, le premier aux

prises avec la *logique de la communication* et le désaccord conjugal sur la manière de « ponctuer la séquence des faits » qui est à l'origine des conflits portant sur la relation (« qui a commencé; qui s'est mis dans son tort? » etc.), et le second nous aidant à comprendre l'homologie de l'œuvre musicale et de l'œuvre théâtrale par les lois de l'*harmonie classique* où la dissonance se résout vers la consonance finale.



Exergues possibles, où il est question de l'amour, de la musique, de l'anthropologie, de la logique, du désir, des discours amoureux...

qu'ien sui tornatz de mi mezeis gilos
(je me suis changé en jaloux de moi-même)

Folquet de Marseille, cité par Jacques Roubaud.



Ce qui donne au motif son sens et sa consistance dans toute œuvre composée entre 1700 et 1900, c'est le mouvement qui l'affecte à l'intérieur d'une structure stable et symétrique, une structure définie par la modulation qui abandonne puis retrouve un accord parfait donné.

Charles Rosen.



On pourrait concevoir les plus anciennes lois matrimoniales comme une forme de l'interdiction de métamorphose, c'est-à-dire comme une interdiction de toute métamorphose, hormis celles qui, bien déterminées et définies, sont permises et souhaitées. Il faudrait suivre dans le

détail cette forme sexuelle de métamorphose. Il me semble qu'elle devrait mener à des éclaircissements très importants.

Les interdictions sociales de métamorphose sont peut-être les plus importantes de toutes. Aucune hiérarchie n'est possible qu'en supposant de telles interdictions, qui empêchent les membres d'une classe de se sentir apparentés ou égaux à ceux d'une classe supérieure. Il faut déjà tenir compte de ces interdictions dans les classes d'âge des peuples primitifs. Une fois établies les séparations, elles sont de plus en plus nettement marquées. Tous les moyens sont bons pour mettre obstacle à l'élévation de la basse classe à la haute. Elle n'est possible que grâce à des initiations particulières, et celles-ci donnent, il est vrai, le sentiment d'une métamorphose au sens propre du terme. L'élévation est souvent conçue comme une obligation de mourir dans la basse classe avant d'être ressuscité dans la haute. C'est la mort elle-même que l'on interpose entre les classes, frontière on ne peut plus stricte. La métamorphose devient un cheminement long et périlleux. Il faut y subir toutes les épreuves et les terreurs imaginables, on n'épargne rien au candidat. Mais tout ce qu'il a souffert jeune, il pourra plus tard, membre de la haute classe, le faire à son tour souffrir au novice qu'il mettra alors à l'épreuve. L'idée de la haute classe prend ainsi un caractère strictement détaché, elle est à elle seule comme toute une existence séparée. La connaissance des chants et mythes sacrés, parfois une langue distincte lui sont rattachées. Des masques terrifiants, des clameurs inquiétantes maintiennent dans la terreur et l'obéissance les membres des basses classes, ainsi les femmes, entièrement exclues de toutes les classes supérieures.

Elias Canetti.



Pour un observateur extérieur, une série de communications peut être considérée comme une séquence ininterrompue d'échanges. [...] Il n'en demeure pas moins que, dans une longue séquence d'échange, les organismes intéressés, surtout s'il s'agit d'êtres humains, ponctueront de fait la séquence de manière que l'un ou l'autre paraîtra avoir l'initiative, ou la prééminence, ou un statut de dépendance, ou autres choses du même genre. Ce qui veut dire qu'ils éta-

bliront entre eux des modèles d'échange (sur lesquels ils peuvent être ou non d'accord), et ces modèles seront en réalité des règles régissant l'échange des rôles dans le renforcement. [...] La ponctuation structure les faits de comportement, et [...] elle est donc essentielle à la poursuite d'une interaction. Du point de vue culturel, nous avons en commun beaucoup de conventions de ponctuation. Elles ne sont ni plus ni moins exactes que d'autres manières de ponctuer les mêmes faits, mais elles servent à structurer des séquences d'interaction à la fois banales et importantes. Nous disons par exemple que dans un groupe un individu se comporte en « leader », et un autre individu en « suiveur », mais à la réflexion, il est difficile de dire qui commence, et ce que deviendrait l'un sans l'autre. [...] Le désaccord sur la manière de ponctuer la séquence des faits est à l'origine d'innombrables conflits qui portent sur la relation. [...] Dans ce dernier cas, comme le dit Bateson, le dilemme provient d'une ponctuation fallacieuse de la suite : faire semblant de croire qu'elle a un commencement; c'est en ce point précis que réside l'erreur des partenaires dans une situation de ce genre.

Paul Watzlawick.



Je rencontre dans ma vie des millions de corps; de ces millions je puis en désirer des centaines; mais, de ces centaines, je n'en aime qu'un. L'autre dont je suis amoureux me désigne la spécialité de mon désir.

Roland Barthes.



Les signes ne sont pas des preuves, puisque n'importe qui peut en produire de faux ou d'ambigus. De là à se rabattre paradoxalement, sur la toute-puissance du langage : puisque rien n'assure le langage, je tiendrai le langage pour la seule et dernière assurance : je ne croirai plus à l'interprétation.

Roland Barthes.

I

JOURNAL DE LECTURES

ÉGLÉ : *N'est-ce rien que d'être un autre?
Cela est fort joli, au moins; ce sont des per-
fections qu'Azor n'a pas.*

(La Dispute.)

*Ah! Ah! nous avons pris un plaisant détour
pour arriver là.*

(Les Sincères.)

PHÉNICE : *Pourquoi donc ne vous accordez-
vous pas?*

DAMIS : *Ma foi, je l'ignore.*

PHÉNICE : *Mais ce n'est pas là parler rai-
son.*

DAMIS : *Je ne saurais pourtant y en mettre
davantage.*

(Les Serments indiscrets.)

*Vous traitez cette affaire-ci comme une partie
de piquet.*

(L'Épreuve.)

Les Sincères; un film.

La volonté de ne rien taire, à la moderne, le parler cru, n'est-il pas l'opposé du marivaudage? Et la sincérité de nos modernes (voire de nos Anciens, car de Querelle en Querelle, depuis Marivaux, les Anciens ont beaucoup rajeuni) plus vertigineusement sincère que celle d'Ergaste et de la Marquise (*Les Sincères*)? Pourtant elle ne rapproche pas davantage d'une vérité de l'amour qui serait à portée de franchise, d'un secret de l'amour à portée d'audace, et nos héros ne sont guère plus avancés, tout aussi emmêlés, occupés à changer de position au jeu des quatre coins de l'amour sans se heurter au milieu, sans rester de trop. L'amour est à dire, bon à dire, mais sa complexité, affaire à jouer, où se jouer, dans l'interlocution réelle qui en révèle plus que le soliloque moraliste, ne se réduit pas au dire, aux manières de le dire... Des progrès en brutalité ne rapprochent pas les partenaires, ne simplifient pas une chose qui à la fois tient et ne tient pas en phrases. Marivaux savait la différence entre la rencontre, moment de la nouveauté, et la surprise seconde de l'amour : « Dans le mariage on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme » (*Le Jeu de l'amour et du hasard*, I, 1); la différence entre l'attrait, que nous disons sexuel, et la fidélité (cf. *La Femme fidèle*) de l'esprit. Le désir et la résolution d'aimer, qui sont un moment en phase, dans l'émoi, dans la rencontre d'un « objet nouveau », et d'autant plus solidement que le pour-toujours du serment à ce point est le

vœu même du désir consentant à la condition que la société met à l'union, vont se séparer. Marivaux fixe ces premiers temps mais n'ignore rien de l'usure des sens, de l'émoussement de la curiosité, du déclin du désir : le deuxième émoi s'empare de Valville à la vue d'une jeune fille pâmée (le mot de gorge n'est pas fréquent chez Marivaux, mais il palpète ici). Mais Valville n'est pas encore vaudeville, et c'est l'histoire de Marianne qui s'écrit...

J'entre donc au cinéma; le film s'appelle ***... Suite de clichés : c'est le retour à la nature dans le Sud-Ouest des soixante-huitards au bord de la quarantaine, et le paysage même est devenu cliché, poster de restaurant, décor écolo-cool avec les boots, pulls sans soutien, jeans et autres salopettes, murs de pierres sèches, bûchers et portes-fenêtres sur la campagne, si stéréotypés que l'on cherche (l'œil scrute l'écran comme une « toile », pour moins s'ennuyer) les signaux qui manquent : surpris de ne pas voir, par exemple, de chiens ni de chats ou autres « pets » omis dans ce Retour. Ce qui étonnera toujours : comment ne pas reconnaître pour en rire les stéréotypes dont on nous gave ici ou ailleurs? Mais ce qui me retient : le caractère théâtral de tout cela, et l'équivoque alors d'un mécontentement à l'égard de ce film doublé d'un intérêt pour cet avatar de la forme dramatique française : voici encore une fois mis en scène le Spectacle de l'Amour, dans la tradition de Racine, Marivaux, Musset...

Car c'est du théâtre : millième version d'*Andromaque*, reprise de cette *Terrasse de midi*¹, ou de la tragédie modernisée à la Dassin. Absence... de film. Dialogues, monologues, allées et venues de l'un à l'autre et aux deux autres, rideau noir du *cut* séparant les scènes, apartés (ce sont les conversations téléphoniques qui remplissent cette fonction dans un angle de la scène), et, comme on l'a dit des personnages du théâtre français, ils sont « sans travail », bourgeois types : — en l'occurrence de ce film, c'est la classe moyenne des

1. Titre, on s'en souvient, d'une pièce de Maurice Clavel.

cadres et hôtesse, ou photographes et esthéticiennes, coiffeurs et céramistes qui jouissent de se reconnaître de la salle à l'écran, à ces signaux : BMW ou R5 Ts, etc.

Quant aux comédiens, si on les admire, et c'est juste, c'est d'arriver maintenant au niveau, presque, des Américains : c'est fait; on improvise, colères, pleurs; le naturel actor's studio, inouï, est atteint...

Que se disent-ils, les « personnages »? Qu'est-il arrivé au texte de l'amour, au texte racinien-marivaldien? qu'y a-t-il de fascinant pour les contemporains dans ce mode de s'entretenir, ce ton de dire, du simple, non affecté, le tout-(se)-dire de l'intimité approchée enfin dans le noir de la salle par la fenêtre de l'écran...

Ce sont des « sincères » : à la fois comme du temps de Marivaux et le plus loin de Marivaux. Simple histoire d'amour et de l'impossibilité de l'amour, en dialogues et rien d'autre, avec les variantes de l'enfant unique moderne, gage du couple, et la mode des scènes d'amour du père-avec-sa-fille.

La même histoire, la même chose... Alors ça devrait m'intéresser, le ton moderne, cool, du tout-dire, l'intimité de la chiasse et des règles, la vraie vie du couple...

On ne peut s'aimer, c'est connu. Et dans la différence extrême, de 1734 à 1978, est-ce une affaire de ce genre qui intéressait le public des *Sincères*? Mais qu'est devenu le langage et l'argent et le pouvoir; la scène se serait-elle encore réduite?

La Marquise et Dorante.

Les Sincères (1739) sont une épure; le chiasme des maîtres et celui des valets font une double figure accomplie. Dorante sera à la Marquise; Frontin à Lisette. La Marquise est une véridique; une coquette consciente du mal de la coquetterie (elle aurait lu Marivaux); Ergaste, sincère, lutte pour sa dif-

MICHEL DEGUY

La machine matrimoniale
ou
Marivaux

Les *différences* mises en scène sont naturelles et culturelles, comme l'est « la loi générale du mariage ». C'est par nature que les êtres sont distincts; que les sexes se désirent; que les individus sont inégaux; que les parents engendrent et vieillissent. C'est par culture que le sujet rencontre l'alter ego comme son rival en dialogues; que le jeu de la chasse amoureuse est réglé selon le code de l'initiative masculine; que le valet est tutoyé; que le mélange des générations est inconvenant. Non seulement chaque différence se dispose selon sa propre contradiction (par exemple la différence des femmes selon celle qui oppose l'infériorité de la femme vaniteuse et la supériorité de la féminité civilisatrice), mais la culture en général renforce les inégalités naturelles au lieu de les compenser; et le mixte de nature et de culture en est venu à un état de confusion historique tel qu'il urge de guérir les injustices prédominantes. Le théâtre doit lutter par le rire contre les mauvaises figures culturelles : l'amour-propre, la coquetterie, et les formes, jugées ridicules, de mésalliance, par snobisme ou indécence.

Soi-même ou un autre, homme ou femme, inférieur ou supérieur, jeune ou vieux, ce quadruple registre de la différence traversée par le désir, la comédie en module le drame et, selon son genre, en machine la bonne fin dans un esprit d'arrangement : mariage des rivaux, ou mari-vaudage.

M. D.

nrf

99 F TC

Prix de lancement

89,10 F TC

jusqu'au 1/3/1982

Extrait de la publication

82-1 
A 26406

ISBN 2-07-026406-8