

L'Astuce du jeu/je dans *La Double Inconstance* de Marivaux

Sophie C. RIGOLOTT

D'après La Rochefoucauld, "il y a des gens qui n'auroient jamais été amoureux, s'ils n'avoient jamais entendu parler de l'amour" (CXXXVI 41). Dans cette maxime, La Rochefoucauld nous suggère-t-il que l'amour doit son origine au langage qui en parle? Y a-t-il un pouvoir linguistique qui s'exerce à ce point sur l'être humain? Pour aimer, doit-on d'abord accéder au plan des mots? Autrement dit, l'amant n'est-il qu'une construction culturelle d'origine linguistique? Telles sont les questions à examiner. Les pièces de Marivaux peuvent se lire comme une série de variations profondes sur le thème de l'identité de soi. Je fonderai mon étude sur *La Double Inconstance* (1723), pièce qui met en scène l'évolution des sentiments de Silvia pour le Prince, grâce aux manipulations verbales de l'astucieuse Flaminia. Mais l'influence du jeu langagier ne se limite pas à l'amour: les identités mêmes y sont soumises, d'une telle façon qu'on pourrait se demander si l'identité n'est pas une fabrication linguistique.

Dans quelle mesure au vingtième siècle, l'interprétation de

cette notion d'identité si problématique, peut-elle nous éclairer sur certains enjeux fondamentaux du marivaudage? La psychanalyse, de Freud à Lacan, a montré que l'utilisation du pronom *je* ne suffit pas à garantir la présence d'un sujet unifié et expressif. Il n'est qu'un signe parmi d'autres, dans un système de langage qui forme l'idée qu'on a de soi, en imposant des structures et des fonctions à l'individu. Comment trouver et représenter la personne qui se cache derrière l'instance qui dit "je" dans le discours des personnages de Marivaux? Dans toute pièce de théâtre, les personnages sont des constructions linguistiques qui donc, plus que dans l'existence humaine authentique, posent le problème du rôle que joue le langage dans la constitution de l'identité psychologique de chacun.

Alors qu'au vingtième siècle on insiste souvent sur l'impuissance du langage à représenter l'identité de la personne humaine, romanciers, poètes et dramaturges au dix-huitième siècle se concentrent plutôt sur l'aspect social et moral de cette représentation. Leur travail dévoile l'instabilité du moi derrière les apparences et les convenances exigées par la société. Marivaux, en particulier, exploite les manifestations du masque mondain, tout en le défendant comme nécessaire aux échanges humains. Sous ce masque, néanmoins, se trouvent d'autres couches de masques qui se dérobent, souvent à l'individu lui-même. Ceci indique un aspect tantôt tragique, tantôt comique de la condition humaine. L'identité au dix-huitième siècle vascille entre l'être et le paraître; entre la création de soi et l'éloignement de soi.¹ Les pièces de Marivaux s'intéressent à la tension entre la conscience qu'on a de soi-même et le langage que la société impose pour dicter des attitudes sur cette conscience de soi.

Dans *La Double Inconstance*, la relation amoureuse entre Silvia et Arlequin sera détruite par les multiples manipulations de Flaminia. Néanmoins, ce dénouement n'est pas aussi pessimiste qu'il ne paraît à première vue. Marivaux fait tout pour nous convaincre qu'un nouvel amour naît grâce à la disparition du premier. Bien que Silvia soit amenée à aimer le Prince, elle finit par trouver une identité qui lui convient idéalement—ce qui est une condition

nécessaire à l'épanouissement de l'amour.

Pourquoi accorder une importance primordiale au langage dans le théâtre de Marivaux? Pour ce dramaturge, les paroles et la pensée sont étroitement liées. La notion de marivaudage implique justement une conscience de l'importance du langage pour l'expression des sentiments. Je cite Marivaux à ce sujet:

les mots ont été institués pour être les expressions propres, et les signes des idées (que l'auteur) a eues; il n'y avoit que ces mots qui puissent faire entendre ce qu'il a pensé, et il les a pris. Il n'y a rien d'étonnant à cela . . . car pour les expressions de ses idées, il ne pouvoit pas faire autrement que de les prendre, puisqu'il n'y avoit que ceux-là qui pussent communiquer ses pensées. (Deloffre 149)

Dans cette perspective déjà moderne, le langage apparait comme une forme d'enquête psychologique et morale. Le marivaudage serait la réponse du dramaturge au problème de l'expression verbale.

Parallèlement, le langage tient un rôle fondamental pour les personnages marivaudiens. Leur conversation a beau s'engager sur un autre sujet, elle revient tôt ou tard à la discussion des mots. Alors que chez d'autres écrivains les paroles ne sont souvent que des signes visibles de l'action dramatique, celles de Marivaux sont la matière même de la pièce. Ceci est évident dès les premières répliques de *La Double Inconstance*:

TRIVELIN. Mais, Madame, écoutez-moi.

SILVIA. Vous m'ennuyez.

TRIVELIN. Ne faut-il pas être raisonnable?

SILVIA. Non, il ne faut point l'être, et je ne le serai point.

TRIVELIN. Cependant...

SILVIA. Cependant, je ne veux point avoir de raison . . .

TRIVELIN. . . . Si j'osais cependant...

SILVIA, *plus en colère*. Eh bien! ne voilà-t-il pas

encore un cependant?

TRIVELIN. En vérité, je vous demande pardon, celui-là m'est échappé, mais je n'en dirai plus, je me corrigerai (1.1.107)

L'activité verbale est d'autant plus notable qu'elle sert les intérêts personnels des personnages tout au long de la pièce. En fin de compte, c'est grâce au langage, ou à cause du langage, si on veut l'interpréter ainsi, que Silvia connaît une évolution dans la prise de conscience de ce qu'elle sent et, en définitive, de ce qu'elle est.

Cependant, la plupart des manipulations linguistiques viennent de la célèbre Flaminia. Elle fait tout pour arriver à son but: "Continuons, et ne songeons qu'à détruire l'amour de Silvia pour Arlequin" (1.1.108), déclare-t-elle. Son dessein est clair, et son jeu réussira grâce à la souplesse avec laquelle elle manie le langage. Flaminia est en bonne position pour déformer l'idée qu'a Silvia d'elle-même, en se servant de la "vanité" de celle-ci comme point de départ. Silvia confirme ce que pense Flaminia quand elle lui pose des questions qui révèlent à quel point celle-ci a intériorisé l'image qu'elle veut qu'on se fasse d'elle:

Mais ne suis-je pas obligée d'être fidèle? N'est-ce pas mon devoir d'honnête fille? et quand on ne fait pas son devoir, est-on heureuse? Par-dessus le marché, cette fidélité n'est-elle pas mon charme? (2.1.115)

C'est à Flaminia de lui apprendre que ce "charme" auquel elle tient n'en est pas un. Quand Silvia demande ce que les femmes de la cour pensent d'elle, Flaminia répond: "Des impertinences; elles se moquent de vous, raillent le Prince, lui demandent comment se porte sa beauté rustique" (2.1.116).

Les didascalies qui suivent indiquent que Silvia est "piquée," et il se trouve qu'elle l'est pendant toute la durée de la pièce.² Flaminia a mis en marche une prise de conscience identitaire chez Silvia qui éloigne de plus en plus celle-ci de l'idée qu'elle s'était faite d'elle-même à l'origine.

Flamina saisit le moment pour modifier cette image, en

posant une seule question: "Eh! ma chère enfant, avons-nous rien ici qui vous vaille, rien qui approche de vous?" (2.11.116) Cette interrogation, innocente en apparence, oblige Silvia à se comparer aux femmes de la cour. Sa réponse est celle-ci:

Oh! que si; il y en a de plus jolies que moi. . . . Je ne parais rien . . . je demeure là, je ne vais ni ne viens; au lieu qu'elles, elles sont d'une humeur joyeuse (2.2.116)

A force de faire la comparaison elle-même, Silvia a été menée à mettre en question son rôle à la cour, sans que Flaminia ait eu besoin de multiplier les questions.

Sa maîtrise du langage lui permet de manipuler discrètement sa jeune maîtresse. Souvent, par exemple, elle répète les pronoms je et moi pour s'insérer dans l'histoire de Silvia et d'Arlequin. Un exemple se trouve dans la citation suivante:

FLAMINIA, *d'un air naturel*, à Arlequin. Oh! pour cela, je puis vous certifier sa tendresse. Je l'ai vue au désespoir, je l'ai vue pleurer de votre absence; elle m'a touchée moi-même. Je mourais d'envie de vous voir ensemble; vous voilà. Adieu, mes amis; je m'en vais, car vous m'attendrissez. Vous me faites tristement ressouvenir d'un amant que j'avais et qui est mort. Il avait de l'air d'Arlequin, et je ne l'oublierai jamais. (1.11.114)

Dans le passage cité, qui consiste en à peu près sept phrases, Flaminia se sert des pronoms *je* et *moi* une douzaine de fois! Cette technique lui permet d'envahir de sa présence les rapports entre Arlequin et Silvia, et plus tard, de détruire le couple.

L'astuce conduit Silvia et Arlequin à tenter de se réapproprier. Dès que Flaminia quitte la scène après son discours, les derniers s'attachent désespérément aux pronoms *mon*, *ma* et *nous*, symboles de leur union déjà fragile:

SILVIA, *d'un air plaintif*. Eh bien! mon cher Arlequin?

ARLEQUIN. Eh bien? mon âme?

SILVIA. Nous sommes bien malheureux!

ARLEQUIN. Aimons-nous toujours; cela nous aidera à prendre patience. (1.11.114)

Une autre tentative se trouve dans la scène suivante. Arlequin comprend, inconsciemment, que Silvia a besoin d'une redéfinition verbale pour lutter contre un malaise qui émerge en elle:

ARLEQUIN, *en s'arrêtant tout court pour la regarder*. Silvia, je suis votre amant; vous êtes ma maîtresse; retenez-le bien, car cela est vrai . . . dites-moi le serment que vous voulez que je vous fasse? (1.12.114)

Le jeune homme tente d'assigner des identités précises au couple, mais les mots ne correspondent plus à la réalité. Il faut faire marche arrière, et poser la question à Silvia: Qu'a-t-elle besoin d'*entendre*, puisque c'est ceci qui va décider de l'avenir du couple? L'évolution de Silvia est assurée dès qu'elle partage ses inquiétudes et ses désirs à haute voix avec Flaminia:

Tenez, si j'avais eu à changer Arlequin contre un autre, ç'aurait été contre un officier du palais, qui m'a vue cinq ou six fois et qui est d'aussi bonne façon qu'on puisse être. (2.1.115-16)

Flaminia profite de la situation délicate de façon ingénieuse. Sachant que Silvia tient à avoir du "charme," elle réintroduit habilement le mot qui plaît à la jeune femme: "Franchement . . . vous êtes *charmante*" (2.3.117 je souligne). En conséquence, Silvia associe le charme avec cette "nouvelle" Silvia—celle qui a des inclinations pour un autre homme qu'Arlequin; celle qui vit à la cour et qui est aimée par le Prince. Elle se réapproprie la qualité "idéale" qu'elle pensait avoir perdue.

La métamorphose est évidente vers la fin du deuxième acte. Silvia se laisse aller de plus en plus, à tel point qu'elle n'est même plus "maîtresse" de soi.³ Elle s'explique à Flaminia, tout en restant discrète:

SYLVIA. ...ce monsieur que j'ai retrouvé ici...

FLAMINIA. Quoi?

SYLVIA. Je vous le dis en secret; je ne sais ce qu'il m'a fait depuis que je l'ai revu . . . j'en ai une véritable pitié, et cette pitié-là m'empêche encore d'être maîtresse de moi.

FLAMINIA. L'aimez-vous?

SYLVIA. Je ne crois pas; car je *dois* aimer Arlequin. (2.11.122 je souligne)

L'importance de ce "devoir" n'est déjà plus si forte et c'est pourquoi Silvia a insisté sur ce mot, sans savoir qu'elle met son nouveau sentiment au-dessus de son ancien "devoir."

Il est nécessaire que Flaminia redéfinisse Arlequin pareillement, si elle veut pousser Silvia jusqu'au bout. (Sa propre inclination pour lui n'est pas négligeable non plus!) Comme Silvia, Arlequin est mené à prononcer un discours d'une identité qui deviendra la sienne plus tard—celle de protecteur et d'amant:

FLAMINIA, *comme épouvantée*. Arlequin, cet homme-là me fera des affaires à cause de vous.

ARLEQUIN. Non, ma bonne. (*A Trivelin.*) Ecoute: je suis ton maître . . . S'il t'arrive de faire le rapporteur et qu'à cause de toi on fasse seulement la moue à cette honnête fille-là, c'est deux oreilles que tu auras de moins; je te les garantis dans ma poche.

TRIVELIN. Je ne suis pas à cela près, et je veux faire mon devoir.

ARLEQUIN. Deux oreilles; entends-tu bien à présent? Va-t-en. (2.5.118)

La manière dont Flaminia arrive à changer complètement le caractère et le comportement d'Arlequin est remarquable. Encore une fois, à force de parler, le personnage s'inscrit dans le rôle lui-même. A la fin, Arlequin révèle à Flaminia: "Voilà que je vous aime, cela est décidé, et je n'y comprends pas. Ouf!" (3.7.127). Quand et comment ce nouvel amour est-il né? se demande-t-il. Silvia, elle aussi, songe à une question semblable, en parlant d'Arlequin:

SYLVIE. ...Lorsque je l'ai aimé, c'était un amour

qui m'était venu; à cette heure je ne l'aime plus, c'est un amour qui s'en est allé; il est venu sans mon avis, il s'en retourne de même; je ne crois pas être blâmable.

FLAMINIA, *les premiers mots à part*. Rions un moment. Je le pense à peu près de même.
(3.8.128)

Les didascalies nous révèlent que Flaminia parle à part pour la première fois. Le fait est à noter car il indique qu'elle peut enfin sortir du jeu. En sortant du *jeu*, celle-ci sort du *je* des autres, ou de "la construction de soi" des autres. C'est aux "nouveaux" personnages changés de poursuivre leur propre histoire.

Comme nous rappelle Flaminia dans la dernière citation, c'est elle qui dirige le *jeu* où le *je* des personnages subit ses métamorphoses successives. Chaque personnage, en s'identifiant au rôle qui lui a été assigné verbalement, a trouvé sa place réelle dans un discours qu'il ne maîtrisait pas. Le langage, en fin de compte, a modelé la manière dont chacun a interprété sa situation au sein de la société de son temps. Flaminia a compris qu'il fallait mener les personnages à une prise de conscience, puis à une mise en question et enfin, à une redéfinition verbale de leur rôle. Cette redéfinition leur a servi à se resituer individuellement et socialement les uns par rapport aux autres. Flaminia, ou Marivaux derrière elle, est donc, en somme, une bonne lectrice de La Rochefoucauld. Elle a su mener le jeu verbal approprié pour parler à Silvia et à Arlequin de l'amour et elle a su éclater chez eux l'idée toute faite qu'ils se faisaient d'eux-mêmes, pour accéder à un véritable amour, qu'ils découvrent parce qu'ils en ont d'abord "entendu parler."

University of North Carolina

Notes

1 Selon La Rochefoucauld, "on est quelquefois aussi différent de soi-même que des autres" (CXXXV 41).

2 Dans la dernière scène, elle fera la remarque à Flaminia: "Je voulais me venger de ces femmes, vous savez bien? Cela s'est passé" (3.8).

3 Flaminia, par contre, dirait que Silvia ne l'est plus depuis longtemps!

Ouvrages cités

- Deloffre, Frédéric. *Une Préciosité nouvelle: Marivaux et le Marivaudage*. Paris: Armand Colin, 1967.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton, 1977.
- La Rochefoucauld, Le duc de. *Réflexions, sentences et maximes morales*. Paris: Kraus, 1973.
- Marivaux. "La Double Inconstance." *Théâtre complet*. Paris: Editions du Seuil, 1964. 105-129.
- Moriarty, Michael. "Identity and its Vicissitudes in La Double Inconstance." *French Studies* 43.3 (1989): 279-291.
- Pavis, Patrice. *Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris: Sorbonne, 1986.
- Undank, Jack. "Philosophie sans domicile fixe." *De la Littérature Française*. Paris: Bordas, 1993. 405-411.

