

## Marivaux - stylistique

\* sur le style en général – jugements

« *Une singularité d'esprit et conséquemment de style* » [Marivaux, 6ème feuille du *Cabinet du philosophe*] (...) On est tenté d'alléguer la formule comme un exact indice de la transition qui s'opère, au tournant des XVIIe et XVIIIe siècle, entre une conception rhétorique *des styles* et la définition moderne *du style comme singularité* » (Marc Escola, « Une singularité d'esprit et conséquemment de style » : De Montaigne à La Bruyère et de Pascal à Marivaux », *Littérature* : La singularité d'écrire aux XVIe-XVIIIe siècles, n°137, Larousse, mars 2005, p. 93)

« Suivant l'abbé d'Olivet, le « diabolique style » de Marivaux aurait dû lui fermer à tout jamais les portes de l'Académie. » (67) Dans *Tanzaï et Néadarné* (1734), Claude Crébillon [« disciple ennemi de Marivaux » (162), qui parodie son style dans *L'Ecumoire* (Jugan, 140)] réincarne Marivaux sous une forme caricaturale, celle de « la taupe Moustache ». « La princesse Néadarné est entichée de « l'air de nouveauté » que Moustache sait donner à ce qu'elle ne cesse de dire et de « répète[r] » : « (...) Pourquoi serait-il défendu de faire faire connaissance à des mots qui ne se sont jamais vus, ou qui croient qu'ils ne se conviendraient pas ? La surprise où ils sont de se trouver l'un à côté de l'autre n'est-elle pas une chose qui comble ? » »

« ... le « marivaudage », souvent si mal compris depuis ces années 1740 où Mme de Graffigny se proposait de faire « un peu marivauder » Claude Crébillon [Lettre à Devaux du 11 juin 1743], tandis que Fréron employait le même verbe pour tailler les arguties de la Sorbonne ou se demander si « dans vingt ans toute la France » n'allait pas « être Marivaudée » [1744, repris dans *Opuscules de M.F.*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1753, t.I, p.226]. » (cité par Michel Gilot, *L'Esthétique de Marivaux, Sedes*, 1998, p. 68, 201)

« Marivaux, candidat à l'Académie française en 1736, fut refusé en ces termes : « Notre métier à l'Académie est de travailler à la composition de la langue, et celui de M. de Marivaux est de travailler à la décomposer. » (cité par Gaston Deschamps, *Marivaux*, Paris, 1897, p.78)

Mais « Marivaux n'a jamais parlé du langage sans affirmer hautement qu'il refusait l'initiative aux mots. Ils sont au service de la pensée, leur subordination est un dogme pour Marivaux depuis la Préface de *L'Homère travesti* jusqu'aux *Réflexions sur Thucydide*. » (Henri Coulet *Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*, Librairie Armand Colin, 1975, p. 268) « Marivaux semble bien former dans ses romans le rêve d'un monde qui ne se préoccupe pas des *verba*, des images, mais ne songe qu'à l'être des choses, à la vérité des *res*. » (JPS, 1985, p. 144)

\* « S'il est une pièce qui suit le fil impossible du rasoir, c'est bien **la Double inconstance** » ; « la philosophie de l'écriture marivaudienne, (...) ce fil de la lame incroyablement tranchant (...) : une connaissance intégrale de l'homme qui ne dissolve pas l'humanité. (...) Le style marivaudien a charge de résoudre ce paradoxe redoutable, qui ressemble à une aporie, de nous démasquer sans nous détester, de dire la vérité du monde sans condamner la création. (...) Peut-être cette perspective n'est-elle plus actuellement tenable, du moins sur scène ; peut-être faut-il, sur les planches, tirer Marivaux vers ce que son lecteur le plus inventif, Crébillon, en a aussitôt tiré dans le roman. » (JG, 2000, p. 177, 184)

*LDI* montre « Que la nature ne peut se réduire à une idylle chimérique, ni le monde à la dégradation désespérante exposée par Versac dans le roman de Crébillon. » (*ibid.*, p.181-182) « Il y a dans *LDI*, comme dans tout le théâtre de Marivaux, pour le spectateur, d'abord et

avant tout une joie de la connaissance, de la maîtrise, le plaisir de quitter la chimère pour le monde vrai. » (Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 183)

### **Généralités - « marivaudage »**

\* « Une manière marivaudienne – le marivaudage – l'emporte sur la singularité de chaque action dramatique. À la notion de pièce tend à se substituer, pour la mémoire, celle de système, de corpus marivaudien, de style. On dira : c'est du Marivaux, comme on dit, sans (re)connaître le morceau, c'est du Mozart, c'est du Picasso » (JG, 2000, 333)

\* importance de Fontenelle, du salon de Mme de Lambert et de Mme de Tencin. Et La Fontaine « annonçait de façon précise la nouvelle Préciosité. Ses procédés favoris consistent en effet dans le mélange des tons (...) et dans la disconvenance des tons (...). La Motte ne fera que pousser à l'extrême ces procédés » (Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, 3<sup>ème</sup> éd. (= FD), p. 15-16)

\* sur la « métaphysique du sentiment » : « à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, autour de Mlle Scudéry un nouveau goût en apparence précieux, en réalité tourné vers l'analyse paradoxale du sentiment (...) Ce courant se précise dans le milieu de Mme de Lambert, qui unit le goût du romanesque, de la casuistique amoureuse, et le culte d'une sensibilité raffinée (...) La métaphysique du sentiment, le « quiétisme d'amour », tend alors à se confondre avec le mouvement « moderne » : autour de Mme Lambert, on verra Fontenelle, Dubos, Marivaux, Houdar de la Motte, Pons, Terrasson, autant de maîtres dont Prévost s'est souvent réclamé. » (Jean Sgard, *Prévost romancier*, Librairie José Corti, 1968, p. 29)

\* Ph. Minguet (*Esthétique du rococo*) « a comparé la décoration rococo au style de Marivaux, qui aimait les rapprochements bizarres et le mélange de tons et de nuances diverses, et a rappelé la définition de Georges Poulet [*La distance intérieure*, 1952] de la manière littéraire inaugurée par Marivaux : « du rien qui se réfléchit à l'intérieur de rien, des reflets dans un miroir », un jeu aérien presque dénué d'action. (...) le glissement en douceur d'un sujet à un autre, l'écoulement fait du scintillement d'innombrables petites vagues – principales caractéristiques de la décoration baroque – se reflètent dans les dialogues de Diderot et dans le style de son maître, Sterne [qui « fut par ailleurs le maître suprême de l'arabesque à la manière rococo. »] » (Mario Praz, *Mnémosyne. Parallèle entre Littérature et Arts plastiques*, trad. Claire Maupas, Paris, Gérard-Julien Salvy Éd., 1986, p. 172)

\* « it is in the course of a discussion of *Marianne* that Spitzer declares Marivaux a rococo writer both because of his style – he is “l'écrivain de l'instantané, de la ligne interrompue, de la courbe morcelée, du saccadé, du pointillé, l'écrivain que j'appellerais volontiers ‘style rococo’ » [« A propos de *La VdM* : Lettre à M. G. Poulet », *Romantic Review*, XLIV, 1953, p.103] – and because of his philosophy : « Marivaux a dû voir le profond abîme du néant de l'existence humaine – mais il n'est précisément pas un écrivain baroque (tel Pascal, tel Quevedo ou Gracian). C'est un écrivain rococo, qui tourne son regard, dès qu'il menace de devenir angoissé, vers le côté rose de l'existence humaine » [*ibid.*, p.124]. » (Patrick Brady, « Rococo style in the Novel *La Vie de Marianne* », *Studi francesi*, XIX, mai-août 1975, p. 227) Le rococo, par opposition au baroque, est marqué par l'« affaiblissement de la cohésion interne des œuvres » (237) [« weakening of the inner cohesion of rococo artworks »] « *atectonicité* » : « it is probably more accurate to see these reflections as embellishments or ornaments which have the function of compensating for the lack of vigorous movement in the plot development. (...) the incidents (...) are strung together in a manner which, like the style, is not architectonic but organic » (237) [« il est probablement plus exact de voir [l]es réflexions comme des embellissements ou des ornements ayant pour fonction de compenser le manque d'un mouvement vigoureux dans le développement de l'intrigue. (...) Les incidents (...) s'enchaînent d'une manière qui, comme le style, n'est pas architecturale mais organique »]

\* « the “open” structure of Marivaux’s narratives should be given aesthetic status, like the style, which it resembles in being organic (non-architectonic) and in developing freely in almost unrestrained meandering. » (*ibid.*, p. 235) [«La structure « ouverte » des récits de Marivaux devrait bénéficier d'un statut esthétique, comme le style, auquel il ressemble de par son caractère organique (non architectonique) et le développement libre de méandres presque innombrables. »] « My hypothesis is that this reductive immanence (loss of vertical transcendence) generated a horizontal escapism in the form of a hedonistic euphemization of the here-and-now (Voltaire’s *Mondain* : « Le paradis est où je suis »). » (230)

\*\* La conception marivaudienne de l'éloquence « exploite les écarts minimes de significations et de valeurs qui existent entre des formules similaires qu'on les appelle synonymes, litotes, euphémismes ou périphrases ; elle joue sur les multiples *circonstances* qui accompagnent chaque *idée principale*, et qui produisent autant d'*idées accessoires* ; elle amène l'auditeur à envisager chaque *objet* dans une perspective nouvelle, ou elle lui en découvre des *faces* jusqu'alors passées inaperçues. » (Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et Roman du dix-huitième siècle. L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, The Voltaire Foundation, 1985, p. 143)

\* « two chief tendencies » : *style Chardin / style Watteau*. « The first would appear to be lucidly realistic and metonymic, while the second is subtle and compensatory, productive of transformation and euphemization. The latter tendency predominates (...) just as other forms of compensatory embellishment dominate in the rococo aesthetic in other fields of artistic endeavour » (PB, 1975, p. 234) [« Deux tendances majeures » : le *style Chardin / le style Watteau*. « La première serait lucidement réaliste et métonymique, tandis que la seconde est subtile et compensatoire, créatrice de transformation et d'euphémisation. Cette dernière tendance prédomine (...), tout comme d'autres formes d'embellissement compensatoires dominant l'esthétique rococo dans d'autres domaines de la production artistique »]

\* « Ce qui est particulièrement remarquable, c'est la foi que Marivaux voue à l'esprit pour transformer en chances créatrices les hasards de l'existence et l'importance qu'il attribue à l'expérience vécue, puisque, pour lui, « penser en hommes » (le pluriel lui-même est révélateur) ne peut consister qu'à réagir de tout son être, dans une situation cruciale, au lieu de chercher des « traits » plus ou moins « ingénieux ». (...) « recueillir fidèlement », ce qui « vient » à l'esprit, comme se propose de le faire « le Spectateur », c'est-à-dire « surprendre » patiemment, avec une extraordinaire promptitude, de pensées fugitives ou obsédantes, retrouver le choc d'une situation vécue, la trace profonde des « objets » qui nous ont frappés (...) c'est une tâche audacieuse par excellence, et toujours à reprendre » (137) « Il ne s'agit donc pas d'une psychologie établie par avance (...) mais d'une façon de capter leur vie intérieure extrêmement souple, mobile comme ils le sont eux-mêmes : une psychologie des « mouvements », c'est-à-dire des moindres réactions qu'ils peuvent avoir au contact d'autrui dans une situation donnée, émotions, tropismes, déterminations obscures, trop rapides pour être perçues par la conscience. Psychologie des « gradations » des états intérieurs, où pourtant *l'instant* garde une valeur irremplaçable. » (MG, 1998, p. 200) « L'exactitude que vise Marivaux exige qu'il fasse la part de l'indicible et de l'insaisissable ; elle exige aussi qu'il retrouve non seulement la nature du sentiment, mais sa vivacité. » (HC, 1975) Avec les trois Journaux, « Comme Georges Benrekassa l'a montré [« Marivaux et le style philosophique dans les journaux », *Marivaux et les Lumières. L'Ethique d'un romancier*, PUP, 1996, p.130-113] (...), ce qui était en jeu, c'était l'invention d'un style qui « vivifie la pensée hors du langage de la philosophie » (...) intervient « une forme de communication philosophique liée à l'éclat de l'écriture » : « Marivaux use précisément du terme *style* pour suggérer une manière qui relève d'une certaine forme d'acuité de perception, indispensable à la précision du rendu, et qui doit participer d'une fidélité presque musicale à la tonalité originelle du surgissement des pensées. » » (*ibid.*, p. 159)

\* « Le marivaudage apparaît comme une écriture théâtrale (...) apte à transmettre les concepts moraux, politiques, philosophiques, en actions, conflits, situations de parole, parcours, parallélismes, inversions, mutations, paradoxes, acrobaties périlleuses, masquages, dévoilements... Je ne vois, en ce siècle, qu'une seule pièce capable de rivaliser (...) Mais la substance charnue du *Mariage [de Figaro]* ne me paraît pas appeler la délicate anatomie qu'exige l'écriture marivaudienne, toujours en équilibre aérien sur le fil de la lame. » (JG, 2000, p. 362)

\* « la langue de Marivaux est essentiellement théâtrale. Marivaux est peut-être le seul auteur comique français, avec Musset, à avoir pu écrire de grandes tirades en prose qui passent gaillardement la rampe. » (Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français* [1950], Slatkine Reprints, Genève, 1993, p. 393) « Quand nous la disons plastique, nous affirmons que la commedia dell'arte subordonne tout au spectacle. Ce qui signifie qu'elle n'est pas seulement antiréaliste, mais d'abord peut-être antiintellectuelle. » (*ibid.*, 433) « Son essence est, négativement, l'antiréalisme, positivement, l'interprétation plastique de la vie. (...) ajoutons que cette plastique se traduit en cadences et en rythmes extrêmement vifs, tant pour le geste que pour la parole. » (*ibid.*, 436) « Si le spectacle est la raison première et dernière de la commedia dell'arte, l'amour est le seul motif de l'argument. (...) Il s'ensuit pour chaque pièce une petite guerre, fort complexe par le nombre et la variété des antagonistes, fort simple par l'identité du sentiment : *godersi*. [= (se ré)jouir] » (*ibid.*, 370)

\* « Marivaux a toujours voulu être naturel ; son langage n'était pas l'effet d'une recherche. (...) Le langage cocasse d'Arlequin et des autres zanni, aux métaphores alambiquées, est un vieux procédé comique. C'est (...) indirectement la satire du langage des beaux esprits. Arlequin, Pierrot, les Suisses, les paysans trébuchent sur leurs figures de rhétorique, aussi maladroitement qu'un ours sur de la porcelaine. (...) Marivaux (...) ne s'est pas seulement contenté de plaisantes parodies (...); il a fait dire à ses zanni des choses sensées, voire touchantes, dans ce langage maladroit. Les réflexions d'Arlequin sur la vie simple, l'amour champêtre, la tyrannie, dans *La Double Inconstance*, ne serait-ce pas de la sensiblerie, sans le piment de l'expression ? » (*ibid.*, 392)

\* « Un des traits majeurs du « marivaudage » est que la réflexion morale, sociale et psychologique n'est pas menée par les personnages, ne se structure pas en discussion oratoire (à la Molière comme à la Corneille), mais est confiée au spectateur à partir de quelques indices, repères, fragments, allusions, jeux intertextuels (...) et ensuite de traits de la situation qui peuvent s'y rattacher. » (JPS, 2006, 115)

\* « C'est l'idée même de Marivaux d'une réalité qui ne soit que ce que le récit la fait être, c'est son rêve esthétique de variation pure, n'ayant d'autre thème que son changement, la fuite insaisissable du sujet sous la multiplicité de ses formes, qui sont approchées au plus près par *Passacaille* [de Robert Pinget, 1969], grâce à une liberté envers l'intrigue que ne pouvait prendre *LVdM*. » (AJ, 1978, p. 185)

\* « la phrase de Marivaux, comme une arabesque de surface, comme la ligne mélodique de Couperin, se modifie continuellement, enchaîne de nouvelles touches, de nouvelles propositions, de nouveaux éléments subordonnés, qui raffinent grâce à une décoration subtile sur l'idée originale. » (PB, 1975, p. 234 – « Marivaux's sentence, like a surface arabesque, like the melodic line of Couperin, incessantly modifies itself, takes on new touches, new clauses, new subordinate elements, which refine the original idea by subtle decoration. »)

\* « Peter Brooks a défini le *marivaudage* comme : « a style which seeks to move from a state of semi-awareness and confusion to a clear and total knowledge of the self. » [*The Novel of Worldliness : Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal*, Princeton UP, Princeton, 1969, p.105] » (Trude Kolderup, *Le goût de l'inachèvement. Esthétique & narration dans l'œuvre de Marivaux*, Paris, L'Harmattan, Oslo, Solum Forlag, 2011, p. 144) « A côté du clair-distinct cartésien se développe le clair-confus des idées sensibles, qui échappe à la systématité

déductive géométrique. Pour ces idées sensibles, la clarté est bien une qualité. Cependant, du moment où elles intègrent des dimensions confuses, elles ont besoin d'autres formes d'analyses et d'autres délimitations éthiques. Leibniz parle de ces idées comme des « Je ne sais quoi » et Malebranche prévient qu'elles ne doivent jamais être à la base d'un jugement éthique. » (Carsten Meiner, *Les Mutations de la clarté. Exemple, induction et schématismes dans l'œuvre de Marivaux*, Honoré Champion, 2007, p. 172) « au tournant du siècle (...) La clarté, qui ne se définit donc plus avec l'aide des distinctions prétendues *a priori*, se trouve inscrite dans un paradigme d'authenticité perceptive (...) Cette authenticité ne change pas la fonction de reconnaissance de la clarté, mais elle prend au sérieux le nouveau partenaire de la clarté, « le confus », comme point de départ de la connaissance. (...) Car la clarté est toujours la qualité de la reconnaissance, mais le confus menace la validité de cette reconnaissance et force la clarté à se soumettre à de nouvelles manières de prouver, de tester, d'éprouver ou de sonder l'authenticité de la clarté. (...) c'est bien le clair-confus qui devient la base de la connaissance. (...) Les verbes tels que « pénétrer » et « démêler » jouiront / ainsi d'une prééminence dans les discours savants et littéraires au début du XVIIIe siècle » (*ibid.*, p.174-175)

### Aspects divers

\* « des écritures littéraires à forte densité de MA [modalité autonymique] : il est frappant de voir combien le « perpétuel retour sur soi » où, selon Foucault, se « recourbe » désormais la littérature « comme si son discours ne pouvait avoir comme contenu que de dire sa propre forme » (Foucault [*Les Mots et les choses*, Gallimard] 1966 : 313), prend des chemins différents – la parole propre assaillie par le « comme on/la bêtise dit » chez Flaubert, l'affrontement interlocutif du « pour parler comme vous » des personnages de Marivaux, les incessantes et rageuses ratures de Nathalie Sarraute (*X, mais le mot ne convient pas du tout...*) disant le ratage de la nomination, les italiques de la prose d'André Breton ouvrant les mots sur la puissance de leur équivoque. Mais ce sont tous les dire, les plus ordinaires (...) qui se trouvent éclairés par le mode différencié selon lequel sont mis en jeu, au plan méta-énonciatif, les divers registres de non-coïncidence. » (Jacqueline Authier-Revuz, « Le fait autonymique : langage, langue, discours – Quelques repères », in J. Authier-Revuz, M. Doury, S. Reboul-Touré (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 94) « La reprise en écho (...) figure clef du théâtre marivaudien (...) s'articule à l'autre (la surprise). » (Jean-Maxence Granier, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement « sur le mot » chez Marivaux », *ibid.*, p. 231)

\* « l'écrivain exploite précisément ces qualités rhétoriques et logiques qui font la spécificité du lieu commun (...) Il a su ainsi utiliser le caractère conventionnel du lieu commun, et tirer de sa plasticité même les effets les plus subtils. » (J.-P. Sermain, « L'art du lieu commun chez Marivaux », *RHLF*, LXXXIV, 1984, p. 891)

\* « le trait d'esprit est susceptible de quatre formes :

I. Mise en évidence d'un rapport réel, interne, entre deux objets qui n'en comportent pas en apparence (comparaisons, métaphores nouvelles) ou même semblent contradictoires (alliance de mots).

II. Mise en évidence d'une distinction, d'une opposition ou d'une exclusion entre deux termes qui paraissent en rapport (distinction entre synonymes, antithèse synonymique [distinctions entre *souçonner* et *croire*, *souhaiter* et *espérer*, *estimer* et *aimer*, etc. (238)])

III. Rapprochement formel, extérieur ou accidentel, entre deux choses qui sont en réalité distinctes, différentes ou contradictoires (toutes les formes de jeux de mots).

IV. Distinction ou opposition dans les termes de deux objets en réalité identique (lapalissade, tautologie). » (FD, 234)

Rejoint ce que développe Henri Coulet (*Marivaux romancier*, p. 327-331), soit : l'analyse s'exprime par divers tours : énumérations, dosages (proportion entre deux composants), éliminations, retouches, qualifications multiples, compléments de caractérisation.

\* « L'innovation fondamentale chez Marivaux est qu'une analyse poussée jusqu'à l'infinitésimal tend à montrer que cette question n'a pas de sens : chaque acte est simultanément ceci et cela. (...) l'action la plus spontanée, la plus naturelle recèle mille calculs instantanés et subconscients. (...) Pour Marivaux, qui reprend ainsi le thème déjà développé dans le *Spectateur*, de la supériorité de la finesse sur la géométrie, ces calculs du "sentiment" sont au moins aussi efficaces que ceux de la raison raisonnante. (...) Il n'y a peut-être ni pure spontanéité, ni pur calcul. » (René Démoris, *Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Droz, 2002, p. 400-401)

\* Molière / Marivaux. Marivaux : « Il dénoue son intrigue fil à fil, au millimètre. Du premier au dernier mot, le trajet est insignifiant, mais prodigieusement alimenté. Molière, au contraire, fait des kilomètres, avance à pas de géant dans un autre espace dramatique. (...) Molière tricote avec de la grosse laine des Alpes. Marivaux fait du crochet. » (Georges Perros, *Papiers collés* [I], Gallimard, 1960, p. 83)

\* Marivaux « abandonne le modèle des orateurs chers à Corneille comme à Molière (il s'amenuise déjà chez Racine), il invente une nouvelle manière de penser sur la scène, de dialoguer, de discuter, que seule la notion bakhtinienne de dialogisme permet de comprendre. » (JPS, 2006, p. 122)

\* « Marivaux est un morceau de Shakespeare. Le morceau féérique. » (Charles Dantzig, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Grasset, 2005, p. 512)

\* (à propos des romans, mais qui n'est pas sans rapport avec le style du dramaturge – voir notamment Authier-Revuz ci-dessus) « Le plan du discours, sa *dispositio* entendue comme ordre de tous ces éléments, du plus petit au plus vaste (...) font donc de la pensée toujours vivante, sont (...) l'homme même. Déplacement décisif dans la conception de l'éloquence du for intérieur ! (...) dans la succession locale et globale, dans les associations qu'elles permettent, se manifeste la pensée la plus profonde, la plus créatrice de l'écrivain, et c'est elle que le lecteur re/produit. Dans ces retrouvailles réside précisément son éloquence.

Marivaux entre Diderot et Montaigne : il transpose l'ordo fortuitus et l'éloquence du for intérieur de l'essai (philosophique ou religieux) dans l'espace narratif, fictif, romanesque (...) La disposition inventée par Marivaux (comme par Montesquieu ou Diderot) consiste à introduire dans le narratif la capacité d'improvisation de la pensée, sa réflexivité, la discontinuité, et à faire de cette rencontre le moyen pour rendre à la fois sensible et secret le principe vivant d'une activité mentale. (...) L'éloquence de la disposition est ainsi l'instrument privilégié non seulement de la pensée, mais aussi du style. » (Jean-Paul Sermain, « La disposition est l'homme même : Marivaux, Buffon et l'éloquence du for intérieur au XVIIIe siècle » in Carole Dornier et Jürgen Siess, *Eloquence et vérité intérieure*, Honoré Champion, 2002, p. 139-140)

\* « Il s'agit moins pour M d'atténuer le pathétique que de le promouvoir dans son espace propre, qui est celui du temps vécu (...) le propos de M n'est pas d'affaiblir le pathétique, mais de le circonscrire et de le cadrer. » (74) « disposition textuelle qui consiste à discontinuer le récit pathétique au profit d'une suspension réflexive » (Pierre Hartmann, « La Scansion du

Pathétique », *Marivaux et les Lumières. L'éthique d'un romancier*, Aix-en-Provence, PUP, 1996, p. 75)

\* « Toute pièce de Marivaux pourrait se définir : un organisme à double palier dont les deux plans se rapprochent graduellement jusqu'à leur complète jonction. (...) Le dénouement réel, ce n'est pas le mariage qu'on nous promet au baisser du rideau, c'est la rencontre du cœur et du regard » (J. Rousset, « Marivaux et la structure du double registre », repris dans *Forme et signification*, Corti, 1962) Ce qu'on peut considérer comme la thèse Rousset *rectifiée* : « Aucun sujet ne peut donc coïncider avec son discours et le spectateur ne peut en aucun cas prendre au premier degré les énoncés et doit les distribuer dans plusieurs scènes concomitantes, penser leur articulation. (...) un enchaînement d'action parfait qui part de la définition d'une crise pour arriver à sa résolution (dont nous voudrions montrer qu'elle est finalement en trompe-l'œil) » (Jean-Pierre Sermain, « Le marivaudage, essai de définition dramaturgique », *Coulisses*, n°34, octobre 2006, p. 111) « ce « marivaudage » n'est pas limité à ce que le personnage pense et ressent, mais, conformément à sa capacité de faire advenir une vérité qui s'ignore en lui, il se prolonge et se développe en faisant émerger, des relations entre les personnages, les discours, les scènes et la mémoire du théâtre, et donc, du déroulement dramatique de la pièce saisie en ses différents moments, des effets significatifs qui échappent aux personnages (...) et amènent le spectateur à rejoindre la réflexion de l'écrivain. » (*ibid.*, p. 120) « Le dispositif où sont saisis le discours obscur et le sentiment « clair » du personnage établit une dynamique qui attire, sur les éléments du dialogue ou les situations, une mémoire théâtrale avec laquelle ils entrent en « dialogue » et en conflit critique, jouant ainsi sur la capacité de la scène d'éveiller les réminiscences d'autres scènes, et conjointement qui associe, superpose et conjoint les différents moments de la pièce, jouant ainsi de la capacité de chaque scène à éveiller le souvenir de autres, à la faire saisir l'une par l'autre, dans une sorte de double éclairage rétrospectif. » (*ibid.*, p. 119)

\* « Développements et paragraphes se terminent souvent chez Marivaux par une phrase abstraite (...) Le caractère épigrammatique de la phrase abstraite rend compte pour l'ordinaire de cette particularité. » (FD, 1993, p. 329)

\* « LA PHRASE DE PORTRAIT. (...) la préoccupation de Marivaux (...) consiste à alléger au maximum la construction de la phrase, au point de la réduire si possible à un monorhème. Le procédé vient encore de Dufresny, qui en use avec une grande audace. » (*ibid.*, p. 439)

\* LA PHRASE D'ANALYSE « De même que le vocabulaire psychologique est encore à créer au début du XVIIIe siècle, de même la phrase de l'analyse psychologique n'existe pas à proprement parler. Après que Montaigne l'eut presque inventé, les moralistes classiques, trop préoccupés de donner une forme épigrammatique à leur pensée, la laissèrent perdre. Sur ce point Marivaux fait une œuvre originale et d'une grande portée. Par l'emploi de quelques procédés très simples, reprise d'un terme, retouche correctrice, apposition, il crée une phrase d'une telle souplesse qu'il faudra attendre Proust, ou du moins les Goncourt, pour en trouver une semblable. » (443) « L'emploi des procédés qui viennent d'être examinés aboutit à l'élaboration d'un type de phrase caractéristique, qui sera retrouvé plus tard par les Goncourt, et qui a reçu le nom évocateur de *phrase à escaliers* [M. Cressot, *La phrase et le vocabulaire de Huysmans*, p.148]. Chez Marivaux, la trame en est constituée par un ou plusieurs substantifs, qui reçoivent successivement des déterminations d'ordre divers. » (450) « Si la phrase en escalier, propre aux passages d'analyse, se développe autour d'un substantif répété, la phrase de sentence [liée] s'articule par le jeu des pronoms ou des possessifs qui représentent un même mot figurant dans des fonctions diverses. » (458)

\* « L'écriture de Marivaux ne saurait « saisir » « en un » mot un état, elle veille à le laisser échapper un peu à travers les mailles de toute une locution, qu'une autre essaiera de reprendre

pour le laisser échapper à son tour sous une autre forme. » (Annick Jugan, *Les variations du récit dans La Vie de Marianne. Les instances du récit*, Klincksieck, 1978, p. 41)

\* « c'est la fonction du rythme ternaire chez Marivaux que de traduire un mouvement lyrique ou passionné. » (FD, 1993, p. 465) « Il resterait à montrer que cette perfection rythmique est masquée, juste dans la mesure souhaitable, par de subtils effets de variété. » (466) Rythmes impairs : « Marivaux use instinctivement de ces rythmes lorsqu'il veut produire une impression de souplesse, et du ternaire en particulier comme du rythme féminin par excellence. » (467) rythmes pairs, « d'un moraliste et d'un juge » (467), « ton sérieux et moralisateur » (468) « le ternaire traduit de façon privilégiée une *émotion*, passion, plainte, reproche, colère, etc. » (469) « ternaire, rythme élégiaque par excellence (...) Enfin le ternaire « intermédiaire » produit un type de phrase original, auquel on pourrait donner le nom évocateur de « phrase en fuseau » [M. Cressot ] » (471) « son caractère ample et équilibré fait du quaternaire un rythme convenant fort bien aux passages de ton soutenu et insistant, mais de caractère intellectuel. » (475)

\* « Si la recherche d'un style aussi « oral » que possible explique la prédominance de la cadence majeure chez Marivaux (...) [il] n'a pu manquer de s'intéresser à un type de phrase original, de cadence mineure, créé par La Bruyère. » (FD, 1993, p. 462) « La langue parlée (...) parsème le discours de termes à peu près dépourvus de sens objectif, auxquels on donnera le nom d'appuis du discours. » (FD, 1993, p. 428 – *tenez, oui, allez...*) « Un autre trait caractéristique de la langue parlée est le renforcement affectif de l'expression au moyen de synonymes ou de tours équivalents. (...) Le renforcement affectif (...) est certainement un trait de la phrase féminine telle que la conçoit » Marivaux (*ibid.*, p. 429) « Autres formes d'inorganisation » relevant des procédés de la phrase parlée : *ibid.*, p. 433-435.

\* néologismes (relevés par le *Dictionnaire néologique*) : mettre en valeur, tomber amoureux (anct. *se rendre amoureux*)<sup>1</sup>, pousser à l'extrême, façon de faire, etc.

\* Le complément de caractérisation (équivalent du type *tea-pot, milk-jug*, composés ou le 1<sup>er</sup> substantif caractérise le 2<sup>d</sup>), FD, 1993, p. 331 stes. « Dans les formes classiques de ce tour, le complément de caractérisation n'apporte qu'une détermination vague et presque explétive. », type *Air de bonté* : « Dans ce type, le complément de caractérisation, qui apporte une détermination importante, précise l'*espèce* à laquelle appartient l'objet exprimé par le substantif qualifié. Même dans les types les plus courants, tels que *un air de*, les locutions formées sont souvent neuves et originales. » Type *Abondance de cœur* : « Dans cette expression, enregistrée par les dictionnaires du temps, la qualification est en réalité exprimée par le substantif déterminé. (...) les locutions substantivées suppléent aux termes qui manquent à la langue de l'époque, notamment aux adjectifs. Ainsi, en l'absence de *sentimentaire*, néologisme malheureux, et de *sentimental*, qui est postérieur, les tours composés à l'aide de *de cœur* expriment des idées voisines (*effusions de cœur, union de cœur*,

---

<sup>1</sup> Dans le *Dictionnaire néologique* de 1726 : Marivaux est accusé d'avoir créé en 1723 'tomber amoureux' (« Elle tomba tout subitement amoureuse de moi », *Spect. Fr.* f. 7) « L'amour est par cette expression représenté comme une apoplexie agréable » (nlle édit., Amsterdam, Michel-Charles Le Cène, 1731, p.169). En fait, on trouve dans *Les Momies d'Égypte* de Regnard et Dufresny (19 mars 1696), 'retomber amoureux' (Regnard, *Comédies du Théâtre-Italien*, éd. Alexandre Calame, Genève, 1981, p.759), et, dans *Le Bourgeois de Falaise* de Regnard représenté le 14 juin 1696, 'va tomber amoureuse' (= *Le Bal*, éd. Charles Mazouer, Genève, scène xvi, p.245), (Françoise Rubellin, « Sur l'apparition du mot 'marivaudage' et de l'expression 'tomber amoureux' », in Catherine Gallouët et Y.G. Schutter (éd.), *Marivaudage : théories et pratiques d'un discours*, Oxford University Studies in the Enlightenment (Oxford Voltaire Foundation, 2014), p.13) p.13, 15). Egalement dans *Le Joueur* de Regnard (16)



etc.), tandis que *de sentiment* traduit plutôt la notion d'*intuitif* ( *finesse de sentiment, sagacité de sentiment*). (...) *d'esprit* équivaut tantôt à *mental* (*désordre d'esprit*) ou à *moral* (*humiliation d'esprit*), tantôt à *psychologique* (opposé à *moral* : *démence de cœur et d'esprit*). »

\* « il s'agissait de permettre à la littérature de « reprendre » quelque chose de leurs vertus à des langages non-verbaux : le langage silencieux des regards et du cœur, le langage parfois tonitruant des mimiques et du corps. » (MG., 1998, p. 87)