
Le penser de la littérature : une lecture de *La Dispute* de Marivaux

Philippe Jousset

Abstract

Of Literature's Thinking. A Reading of Marivaux' "The Dispute"

How does literature think? Literature does not philosophise, but it does think, as Marivaux' most metaphysical play shows.

Citer ce document / Cite this document :

Jousset Philippe. Le penser de la littérature : une lecture de *La Dispute* de Marivaux. In: Littérature, n°136, 2004. Montrer n'est pas dire. pp. 34-61;

doi : <https://doi.org/10.3406/litt.2004.1867>

https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_136_4_1867

Fichier pdf généré le 02/05/2018

Le penser de la littérature une lecture de *La Dispute* de Marivaux

«Soyez constant avec art, je veux dire, qu'il ne soit jamais bien décidé si vous le serez, ni même si vous l'êtes [...] Peignez la nature à un certain point; mais abstenez-vous de la saisir dans ce qu'elle a de trop caché.»

Marivaux, *Le Cabinet du philosophe*

Qu'est-ce que peut signifier: la littérature «pense»? Le plus souvent: qu'elle renferme des problématiques dont la philosophie, la science, le discours politique, moral, ou toute autre discipline réflexive traitent pour leur compte, en plus net. La littérature le ferait à sa manière, artisanale, généralement allusive, implicite, toujours indirecte, sans quoi, pour notre sensibilité de Modernes au moins, elle courrait le risque d'être blâmée comme littérature à thèse, philosophie déguisée, propagande en habit de roman, etc. Elle ne doit donc pas, pour demeurer dans son ordre, *exposer* des idées mais les «toucher», les faire naître..., bref, permettre qu'on les décèle ou les recompose à partir d'un autre *organon*, d'autres règles. Version hégélienne: «L'art n'est plus la forme la plus élevée sous laquelle la vérité affirme son existence.» Esprit mal léché, sa mort est annoncée, sanctionnée par son dépassement dans la philosophie. Cette hiérarchie et cette subordination connaissent bien des variantes¹, et même des exceptions: Nietzsche avant tout, peut-être², Bergson, Deleuze, et quelques autres individualités accomplissent ainsi le vœu de Didi-Huberman que «la pensée du philosophe sache *répondre aux œuvres de l'art*, comme un regard répond à l'autre, comme une caresse répond à

1. On songera, par exemple, à la même époque et dans le même climat intellectuel, à Schelling pour qui, l'art, «en tant que présentation de l'infini, se situe à la même hauteur que la philosophie»: l'art présente l'Absolu en *effigie* (*Gegenbild*), et la philosophie, en *archétype* (*Urbild*); Voir *Philosophie de l'art*, C. Sulzer et A. Pernet (trad.), Éditions Jérôme Millon, 1999, p. 59. L'art n'en reste pas moins, selon les termes de Schelling, «l'*Organon* et le Document de la philosophie».

2. Nietzsche «ne s'est jamais mis en situation d'avoir à trancher sur la qualité de ses moyens d'expression, entre métaphores et concepts.» (Mathieu Kessler, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, PUF, 1999, p. 155). Peter Sloterdijk déplore l'appauvrissement de la philosophie, qui «ne cesse d'émincer sa forme originelle, l'agrégat romanesque de nombreux types de discours, pour se réduire au bout du compte au pur traité et à l'anorexie syllogistique» (*Ni le soleil ni la mort*, O. Mannoni (trad.), Pauvert, 2003, p. 116).

l'autre, et par cette réponse se modifie, se déconstruit, *s'ouvre* tout à coup»³; ces exceptions ne réussissent toutefois pas à remettre en cause ce partage entre arts libéraux⁴, et même au XX^e siècle, c'est encore ainsi que la philosophie se sert généralement de la littérature, quand elle daigne la considérer: comme d'un réservoir où puiser *matière à réflexion*. À l'heure d'aujourd'hui où poètes et penseurs rapprochent leurs facultés comme jamais par-dessus une ère de glaciation «platonicienne» qui, *lato sensu*⁵, a duré vingt-cinq siècles, leur collaboration se scelle dans une division du travail où le poète fournit le matériau brut que le philosophe se charge de dégrossir par la valeur ajoutée de son logos de seconde articulation. C'est donc moins l'indistinction des rôles du poète et du penseur, comme chez les Présocratiques, qu'on retrouve le plus souvent, que des philosophes fascinés par le poème et des poètes philosophant sans concept. Ces professionnels du concept, bien qu'ils se défendent de toute instrumentalisation — que certains même connaissent qu'«il n'y a pas de métalangage» (Lacan) ou de «regard de côté» sur notre langage (J. McDowell) — «finissent» la pensée des troubadours, expliquent ce qu'ils ont voulu dire, sans avoir l'outillage pour le dire assez distinctement⁶. La philosophie, paraphrase savante selon des catégories reçues et à retravailler en même temps que géométral des mises en perspective, est un travail d'experts qui, même depuis qu'elle s'est avisée en grand de l'importance du suppôt du langage dans la pensée, n'en attend en général qu'un appoint et des illustrations.

Ce que nous voudrions montrer ici, c'est que cette spécialisation, que nous caricaturons, mais à peine, de la Philosophie et de la Littérature, repose sur une certaine conception de ce qu'est la *pensée*, confondue avec le philosophe, qui renverrait la réponse à notre question initiale à une simple pétition de principe — la littérature *n'est pas* de la philosophie; or nous voudrions justement montrer que la littérature récusé par définition cette séparation du poème et du noème, et qu'elle met en œuvre une pensée — ou plutôt un penser *sui generis*, que le

3. G. Didi Huberman, «La dialectique peut-elle se danser?», *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 45.

4. Ce «destin» occidental serait forgé de ce que, «la philosophie ayant fait le choix du clair et du distinct, la littérature devient le domaine, par compensation, de l'ambiguïté» (François Jullien, *La grande image n'a pas de forme ou Du non-objet par la peinture*, Seuil, 2003, p. 70)

5. Aristote excluant «celui qui parle pour le plaisir de parler» de la communauté des êtres rationnels, «la littérature est en tant que telle projetée dans un ailleurs», voir Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Gallimard, 1995, p. 473.

6. Alain Badiou prévient clairement contre la confusion entre les emprunts formels à l'art qui ne concernent que le montage philosophique, ou encore la structure de fiction de la philosophie, avec le statut de l'art comme *condition* de la philosophie: en ce deuxième sens, l'art n'est pas un réservoir de forme, mais un lieu de pensée (*Conditions*, Seuil, 1992). Nous sommes malheureusement contraint de discuter ailleurs que dans le cadre de cet article les thèses de cet ouvrage, notamment sa deuxième section, «Philosophie et poésie», de même que celles de Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, de *À quoi pense la littérature?* de P. Macherey (PUF, 1990), ou de l'article de Nicolas Castin par exemple, «Pour une raison sensible», *Littérature*, 120, numéro consacré à «Poésie et Philosophie», décembre 2000.

discours analytique peut commenter mais dont il ne saurait tenir lieu. Pour ce faire, nous relirons *La Dispute* (1744), brève pièce en un acte, la plus *métaphysique* de Marivaux selon son éditeur⁷, à sujet scolastique affiché dès son titre. *Lecture* et non pas explication, un peu comme si nous promenions un miroir imparfait le long du texte pour le doubler d'un «reflet» faite de points de contact et de réfraction ou, mieux, comme si nous en écrivions un très rudimentaire accompagnement (mais point sur instruments d'époque).

PARCOURS

On se souvient sans doute que ce qui s'agite dans la pièce de Marivaux est de déterminer qui, de l'homme ou de la femme, s'est rendu coupable de la première infidélité. Le Prince et Hermiane disputent de cette *quaestio*, mais l'affrontement des opinions ne saurait conclure à rien. À la question de l'origine de la trahison de la «parole donnée», on ne saurait argumenter parole contre parole. Pour sortir de cette délibération infinie, on s'adresse donc à une toute autre preuve; on répond, non plus par des raisonnements mais par une scène, *in vivo*. Ostension contre démonstration: la réalité surprise dans une enceinte cernée d'un promenoir tiendra lieu de *pièce à conviction*. Plus d'idée, de raison ou de préjugé: la vérité doit parler d'elle-même, en laissant la réalité jouer son jeu, sans interférer. Du haut de la «galerie qui règne tout le long de l'édifice», les disputeurs vont pouvoir recevoir la preuve immanente de la vérité. «C'est la nature même que nous allons interroger», annonce le Prince⁸.

Émule à la fois de Psammétikos⁹ et de l'empereur Frédéric II¹⁰, le père du Prince, «naturellement assez philosophe», avait, en effet, pour vider la question, imaginé de faire élever à l'écart du monde, quatre enfants, par deux précepteurs noirs, choisis de cette couleur «afin que leurs élèves en fussent plus étonnés quand ils verraient d'autres hommes». En bon expérimentateur, il optimise ainsi (force un peu?) la réaction¹¹. Deuxième article du protocole: on leur a appris la langue

7. Marivaux, *Théâtre complet*, Deloffre (éd.), Garnier frères, 1981, dont nous utilisons ici le texte.

8. On se rappelle le *Supplément au voyage de Bougainville* (écrit en 1772, paru en 1796): «Commençons par le commencement. Interrogeons bonnement, etc.»

9. Voir Hérodote, *L'Enquête*, livre II «Euterpe», chap. 2.

10. Frédéric II, l'empereur germanique du début du XIII^e siècle auquel Kantorowicz a consacré un livre classique, commanda des expériences pour savoir quelle langue parlerait l'enfant si on ne lui en apprenait aucune. Bernard Lamy, dans sa célèbre *Rhétorique*, ne s'embarassait pas de ces protocoles: «Usons de la liberté des Poètes; & faisons sortir de la terre ou descendre du Ciel une troupe de nouveaux hommes qui ignorent l'usage de la Parole...» (Livre I, chap. IV). Mais notre dispute rappelle plutôt les débats antiques sur le point de savoir, de l'amour pour les femmes ou pour les garçons, lequel procurait le plus de plaisir, ou sur qui, de l'homme ou de la femme, connaît le plus de jouissance dans l'amour, etc. Voir par exemple Achille Tatius, *Les aventures de Leucippé et de Clitophon*.

11. Sur l'espionnage, les dispositifs de voyeurisme, etc., voir W.H. Trapnell, *Eavesdropping in Marivaux*, Genève, Droz, 1987, p. 66-73.

commune. En dépit de cette inadvertance qui, d'emblée, introduit la culture dans la nature (alors que le principal bénéfice du dispositif était justement de tenter de sortir des réponses «discursives»), le Prince est affirmatif: «On peut regarder le commerce qu'ils vont avoir ensemble comme le premier âge du monde; les premiers amours vont recommencer.»¹² Si «rejoindre le lieu où l'on verrait naître le langage» est bien le rêve du XVIII^e siècle, on peut dire que Marivaux s'y soustrait d'emblée et que cette mythique origine ne le fascine pas; son *da capo* est plus relatif, il recommence au *commerce* et fait coïncider l'origine avec celle du sentiment (on naît quand on devient sensible). On pourrait s'arrêter là et déclarer nulle une expérience engagée sous des auspices aussi détestables d'un point de vue scientifique. Le Prince aggrave même son cas en présentant ces cobayes comme «des âmes tout aussi neuves que les premières, encore plus neuves s'il est possible». Curieuse surenchère. Mais dans la bouche de ce personnage tout en sous-entendus et n'usant, malgré son titre, d'aucun argument d'autorité, n'est-ce pas reconnaître d'entrée qu'il y a quelque chose d'artificiel dans cette pureté expérimentale — que la pureté est un mythe? Dont dépend cet autre mythe: celui de la fidélité, crispation sur l'unique, comme la pureté est une fascination de l'origine¹³.

Avant que ne se lève le deuxième rideau, on aura donc noté que le discours fictionnel est d'emblée un *discours sous modalité*. L'ironie du Prince, ici, n'échappe pas à Hermiane. Il prélude en accusant le cœur des hommes: «Je n'en excepte que le mien, à qui même je ne ferais pas cet honneur-là si j'en aimais une autre que vous.» Habile façon de lier deux sorts qu'on prétend départager, d'inscrire l'exception à l'intérieur même de la règle et de faire dépendre celle-ci d'une *relation*. «Je vais

12. *Un conte arabe* d'Emilio Garcia Gomez serait la source commune du livre d'Ibn-Tufayl connu sous le titre latin de *Philosophus autodidactus* (XII^e siècle) et du *Criticon* de Gracian (1651), où Andrenio, le héros, abandonné dès sa naissance dans une île déserte, est élevé par des bêtes sauvages, exempt de toute intervention du langage et des savoirs socialisés; cf. Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, version fr. A. Rouart-Valéry, Gallimard, 1935, p. 41-42. Parmi la descendance «naturelle» de *La Dispute*, le *Traité des sensations* de Condillac serait, de l'aveu de son géniteur, «le seul ouvrage où l'on ait dépouillé l'homme de toutes ses habitudes»; le devancier de Maine de Biran reconnaît cependant que le projet n'est pas neuf; on lui a parlé de la *Lettre sur les Sourds et Muets* de Diderot, imprimée en 1751 et, prudent, il exprime dans les premiers mots de son ouvrage cette réserve: «Nous ne saurions nous rappeler l'ignorance dans laquelle nous sommes nés: c'est un état qui ne laisse point de traces après lui.»

13. Voir les *Lettres contenant une aventure*, ce chef-d'œuvre marivaudien tout en récit où le savoir-faire atteint au génie (*Journaux et œuvres diverses*, Garnier, 1988, p. 76-100). Dans les mêmes années que *la Dispute* parut sur le théâtre le *Zaïs* de Rameau (1748). Le livret de cette pastorale héroïque, qu'on doit à L. de Cahusac (connu pour avoir écrit notamment à deux mains, avec Rousseau, l'article «Chant» de *l'Encyclopédie*), met en scène un génie de l'air parfaitement pervers puisqu'il éprouve la constance de sa bergère, Zélidie, jusqu'à la tenter sous l'apparence d'un être qui a toute la ressemblance de lui-même sans être lui — qui est lui en tous points, donc... sauf celui de l'identité! Comment résister à la forme de cet autre qui est exactement le même? c'est un problème de la plus haute métaphysique, celui d'une fidélité sursentielle, que n'aurait pas dédaigné Marivaux. C'est en tout cas pousser loin et cruellement les paradoxes «baroques».

vous donner de quoi me confondre», a-t-il beau jeu d'ajouter. Concédant sa défaite en prémisses («Comme vous le prétendez, et moi aussi...»), il vide ainsi le contentieux de tout aspect polémique. S'ils sont d'accord, la démonstration est superflue. Ou ce sera que l'enjeu est étranger à la sanction du vrai et du faux, que *la réalité est une réponse qui outrepassse les seules données de la vérité*. Ce serait moins, alors, à la convaincre de son tort que le Prince travaille qu'à lui faire sentir que la volonté d'être «fixée», pour juger, de savoir pour pouvoir (être inexorable), peut être désarmée par le spectacle de la réalité, même un peu arrangée.

Le rideau, un rideau tout métaphorique, s'ouvre donc sur l'Eden ainsi reconstitué. La surprise du premier des cobayes par ordre d'apparition, Églé, est un mélange de plaisir et de peur devant cette ouverture du monde — ou des mondes? («Quelle quantité de nouveaux mondes!», s'exclame-t-elle) On le voit, le regard vierge est «naturellement» philosophe. Carise, son éducatrice, est là, qui l'accompagne; elle tranche en faveur d'un *même* monde, étendu et varié. Précoce restriction de la liberté (et de la vérité) par le langage et les pédagogues.

Églé a toutefois plus de chance que l'homme originel que Buffon mettait en scène, dont la première rencontre était un palmier¹⁴: c'est Azor qui survient, et le dialogue s'engage aussitôt grâce à la providentielle langue commune. Celle-ci ne se révèle d'aucun secours, toutefois, dans l'accroissement, l'intensification de la vue, premier objectif recherché, et ne compense pas cette impuissance. «J'ai beau être auprès de vous, je ne vous vois pas encore assez», regrette Azor. «On ne peut pas se voir davantage», lui repartit Églé. La vue (la «théorie») n'épuise pas le désir qu'elle fait naître, ni la présence ne suffit à combler l'attente qu'elle suscite; il est impossible de rien approfondir dans cette direction (même si on ne manquera pas de s'y essayer par mille techniques: loupes, théâtre, lanternes magiques, etc.) Le langage, courant comme le ruisseau, n'est propre qu'à ce constat: la coïncidence est toujours manquée.

«Nous nous ressemblons en tout», constate cependant Églé avec une vraie satisfaction. Les différences reconnues, pas encore identifiées comme sexuelles, n'induisent aucune supériorité: «Je ne voudrais pas

14. Parmi les récits que la quête des premiers moments du premier homme a inspirés, la prosopopée qu'a imaginée Buffon n'est pas des moins poétiques. Le palmier contre lequel son sauvage heurte ne lui rend «pas sentiment pour sentiment; je me détournai avec une espèce d'horreur, et je connus pour la première fois qu'il y avait quelque chose hors de moi». Le goût d'une grappe fait naître en lui l'idée de la possession; repu, il s'endort et son réveil est une «seconde naissance». Alors qu'il se retâte pour se confirmer dans son existence, il a la surprise de trouver à ses côtés une forme semblable à la sienne. Il croit s'être dédoublé: «Je portai ma main sur ce nouvel être: quel saisissement! ce n'était pas moi, mais c'était plus que moi, mieux que moi [...] je la vis prendre de la pensée dans mes yeux; les siens firent couler dans mes veines une nouvelle source de vie: j'aurais voulu lui donner tout mon être; cette volonté vive acheva [au sens de: paracheva] mon existence. je sentis naître un sixième sens.» (Buffon, *Œuvres complètes*, t. 3: *Histoire naturelle de l'homme*, Paris, Furne et Cie, 1842, p. 266)

que vous fussiez autrement, c'est une autre perfection.»¹⁵ Là aussi, la série est insaturable et non superlativable. L'autre est irréductible au même. Carise, qui savait d'avance, rassure leur étonnement: «Votre destination naturelle est d'être charmés l'un de l'autre.» Cette sentence est cependant, comme dans la *Genèse*, assortie d'un avertissement, non pas de ne jamais se désunir, comme le croit Églé, mais, au contraire, de devoir se priver «de temps en temps» du plaisir de se voir. Cette fois, l'éducation a un aspect positif, qui connaît la vertu des écarts, des «petites absences» contre le mouvement naturel, l'impulsion — indication que la nature, toute sensible qu'elle soit, n'est peut-être pas si bonne conseillère qu'elle n'en a la réputation, qu'elle a besoin d'être corrigée quelquefois, et qu'il n'existe pas de nature ni de culture absolues, du moins pas sous la forme d'une antinomie. L'expérience, mais le calcul encore, la *tactique* même peuvent avoir du bon. Églé, qui ignore cela, se récrie à une telle nécessité et réagit en faisant preuve spontanément de racisme ou, plutôt, de «colorisme»: «Cela peut vous être bon à vous autres qui êtes tous deux si noirs», mais ne saurait s'appliquer à son nouveau couple. Le raisonnement de l'Ève nouvelle est fondé tout entier sur l'apparence, et la beauté particulièrement. Présomption, intolérance et surestimation de soi semblent bien des dispositions innées. La pierre angulaire de cette belle assurance, au fait, est dans le postulat d'une captieuse ontologie: «Églé sera toujours Églé [...] Azor toujours Azor.» La distinction que Carise tente de faire entendre entre les domaines de l'être et du sentir n'est pas audible aux jeunes amants. Cette confusion, comme l'erreur de l'omnipotence ou de la possession, sont parmi les tares congénitales à l'espèce, et il faut s'en accommoder.

L'exploration solitaire d'Églé avait d'abord rencontré un ruisseau qui copiait toutes ses mines; celui-ci l'avait persuadée que quelque chose «habite dans le ruisseau» — illusion animiste, ou substantive. Désormais, Carise présente à Églé un deuxième outil réflexif: un portrait la représentant, pour qu'elle le donne à Azor, afin que ce portrait l'aide à supporter son absence: «Quel plaisir de se trouver partout», se flatte Églé ignorant les périls de l'ubiquité. Partout, et bientôt nulle part? L'image est la première rivale (le ruisseau n'avait pas cet inconvénient). En fait, le portrait présente à la fois un avantage (en la représentant, il fait désirer son modèle) et un inconvénient («Quand il le baise», se plaint Églé, «ma copie a tout»). Elle résout la difficulté en reprenant son portrait pour le réunir à celui d'Azor qu'elle a dans son esprit: «Je les aurai tous deux.» C'est là que fait son apparition le troisième objet à reflets: le miroir, représentation portative, sans art et à discrétion, qui

15. Dans le *Daphnis et Chloé* de Longus, modèle de toutes les pastorales, les héros font assaut d'humilité, mais la jeune fille plus encore que le garçon: «Méchant fontaine, dit par exemple Chloé, c'est Daphnis seul que tu as rendu beau: moi, c'est vainement que je me suis baignée dans tes eaux.» (I, XIV, 3)

enchante Églé. Ainsi, tout est bon dans la multiplication: ruisseau, portrait, miroir, *bloße Sachen* elles-mêmes, dès lors qu'on les conçoit comme des avatars d'une même chose. C'est l'envers de la superstition substantialiste. Il faut dire que les deux jeunes gens font un usage assez particulier de ces prothèses. Chez Longus, c'est sous couleur d'apprendre à Chloé à jouer de la flûte, que Daphnis lui donnait un baiser; chez Marivaux c'est à vouloir se regarder ensemble dans le miroir que leurs visages s'approchent à se toucher¹⁶. La mimésis, première ici, achemine au tact, elle sert au rapprochement, donne des «idées» (ainsi nomme-t-on certaines tentations), un désir d'expérimentation:

Si nos bouches s'approchaient!...¹⁷

Peu après, cependant, dès qu'Azor a baisé le portrait d'Églé, se fait un changement imperceptible. Dans un blanc impossible à distinguer à l'œil nu des autres blancs (il y faut l'oreille), est intervenue une rupture, un changement de régime. C'est peut-être la différence la plus nette entre la littérature et la philosophie en général: ce genre de *silences qualifiés*, rendus possibles par l'existence de «plis». Contre l'espace abstrait, homogène de la théorie, la littérature crée un milieu sensible, nervuré, tactile:

Églé. — Carise et Mesrou sont pourtant de bonnes gens.

Azor. — Ils ne veulent que notre bien, j'allais vous parler d'eux, et de ce conseil qu'ils nous ont donné.

Églé. — Sur ces absences, n'est-ce pas? J'y rêvais aussi.¹⁸

La place des mots, l'organisation «embarrassée» de la phrase, la parataxe, l'hyperbate, les réticences, mais surtout les discontinuités, l'empiétement d'une pensée sur l'autre, mouvements d'anticipation et de recul, commentent dans la matière verbale l'hésitation devant ce désenchantement, à l'état d'embryon, que les personnages ne s'avouent pas. Ces pressentiments croisés, se devançant en se «couvrant», se recoupant en dénégations, tel est l'entre-dit qu'une ouïe normalement éduquée à la littérature (*i.e.* à la lecture fine) perçoit. On tergiverse encore un peu, mais la résolution est enfin arrêtée:

16. Voir S. Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, 1994, Imago, coll. Pluriel, p. 174. D'autres objets ont même fonction que le miroir, par exemple dans *La Seconde surprise de l'amour*, un jardin, mais c'est le langage qui surtout fonctionne ainsi: par voisinages, métonymies, équivalences, tropes... — *change*.

17. Voir l'antécédent de l'*Arlequin sauvage* de Delisle de la Drevetière (1721) où l'on trouve aussi une surprise au miroir: «*Violette et Arlequin rient, et les ris d'Arlequin augmentent à mesure qu'il se voit rire.* — Pardi, voilà les plus drôles de corps que j'aie vus: ils font tout comme nous. Baisons-nous un peu, pour voir s'ils se baisent aussi. *Il la baise.*» (*Théâtre du dix-huitième siècle*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 485)

18. Chez Marivaux, dans ces situations, le personnage *rêve* toujours (c'est une didascalie qui nous en prévient en général): ce *rêve* signale un autre cheminement, souterrain, plus ou moins à l'insu du personnage qui «double» le théâtre de la réalité et justifie les discontinuités de surface.

Donnons-nous du chagrin, consent Églé, séparons-nous pour deux heures, j'aime encore mieux votre cœur et son adoration que votre présence, qui m'est pourtant bien douce.

La vanité a fait son entrée: Églé préfère l'ombre à la proie, un gage symbolique, une forme d'idéalité plus sûre que le concret; elle parie sur l'absence. Non sans atermoiements. La fin de l'échange montre une très fine ligne mélodique:

Ah! si vous ne me prenez pas au mot, tout à l'heure je ne voudrai plus [...]
 Vous pleurez? eh bien! restez donc pourvu qu'il n'y ait point de danger.
 Azor.— Mais s'il y en avait!

Sous la fermeté, le retardement, l'attendrissement, le doute, la précipitation..., des tempos se superposent (par simplification: *allegro assai*, *rallentando*, *non troppo vivace*, etc.) qui traduisent les harmoniques de la responsabilité, le moirement né de l'impossibilité d'*identifier* la faille, du sentiment qu'elle existe bien pourtant, sans véritable auteur, etc.

À Azor qui se demande si, en fin de compte, il est tellement dangereux de se tenir éloignés («Ce n'est peut-être pas la vérité»), Églé repartit: «Et moi je me doute que ce n'est pas un mensonge», faisant la preuve qu'elle a appris très vite les circonlocutions de la parole — ce qu'on pourrait appeler les capacités d'espacement dans la langue. Les figures sont contemporaines des principes; elles s'assimilent en même temps. Plus tard, Carise essaiera bien de lui faire honte de cette science; rougissant de son inconstance, que sa préceptrice lui remontre — faussement ingénue? Églé s'excusera: «Mon accident me fait honte, j'ai encore cette ignorance-là», mais Carise la corrige aussitôt, sachant que le corps en sait plus long: «Ce n'en est pas une.»

Entre-temps (sc. IX), Églé a rencontré sa consœur, Adine «*qui ne lui revient point*»; elle la trouve «insipide», «fade», s'y montre indifférente, croit-elle. Elle pourrait lui servir le compliment dont Adine la gratifiera un peu plus tard: qu'elle a «des yeux qui ne font pas plaisir, qui regardent, voilà tout [...] une bouche qui lui sert à parler; une figure toute droite». Les organes résumés à leur seule fonction, il manque l'élément déclencheur, le supplément que réclame le charme. Admirer c'est aller au-devant, devancer, faire les avances au moins mentalement, attendre quelque chose, l'anticiper, reconnaître une supériorité; c'est ouvrir un dialogue, fût-il muet¹⁹. Ici, aucun des deux protagonistes n'est décidé à faire le premier pas, aucun ne s'y sent aiguillonné. «Cette ridicule espèce de personne qui aspire à m'étonner...», se courrouce Églé; «d'ordinaire on me prévient». Faute de «différence», le moteur de

19. Ni le charme ni le dégoût ne se commandent, contrairement à ce que semble croire Adine qui, plus tard, exige de Carise, non seulement qu'elle méprise Églé mais encore que celle-ci lui fasse peur; or, c'est justement ce dont on ne décide pas.

l'attraction demeure en panne; faute de comprendre ses acteurs dans un plus vaste réseau, le jeu se grippe et tourne à la rivalité. Deux reines, c'est une de trop, ou des centaines de pas assez. C'est un problème «technique», celui que rencontrent les enfants qui jouent: qui va commencer?

N'êtes-vous pas charmée de moi?

— De vous? C'est moi qui charme les autres.

La première «langue» est monodique, égoïste au mieux, autiste quelquefois, fondamentalement irréciproque hors les mirages de l'amour-propre; son ambition est d'ériger ses désirs en lois («voilà comme cela se pratique»); elle ne connaît pas le je-tu mais seulement la première personne emphatique, qu'elle travestit en toutes les autres. Elle est l'expression littérale de la suffisance — traduction par la boucle: «Je ne me considère jamais que je ne sois enchantée, moi qui vous parle.»

Faute d'accepter de le jouer aux dés, de prendre le risque de s'en remettre au hasard, on ne sait compter jusqu'à deux. Pour cela, il faudra faire l'apprentissage de l'impuissance, accepter de se désenchanter, c'est-à-dire de chanter d'autres partitions que le lyrisme, maladie infantile de l'expression. La preuve par l'œil («Il n'y a qu'à voir») ne suffit plus; comme le suggère le texte: toute vue qui n'est pas partagée est une *vision*. Ses évaluations restent inopérantes; entre voir et rendre justice, l'inférence manque; il faudra changer de paradigme, inventer la socialité, mensonges compris²⁰, pour mettre fin à la guerre des subjectivités. Ni la mimesis des miroirs, responsable d'une querelle «en miroir» (Adine: «Qu'elle se voie donc dans celui-ci, si elle ose!»; Églé, montrant son miroir: «Mais qu'elle se voie donc dans celui-ci, si elle ose!»), ni celle du ruisseau ne sont plus fiables ni propres à convaincre, et l'on se doute que ce n'est pas le témoignage d'Azor, appelé par Églé en dernier ressort, qui pourra les départager. La guerre est déclarée.

Chez Marivaux, une scène se présente volontiers comme une planche de science naturelle, une «préparation» de laboratoire, ou encore les cartes d'un jeu, mais qui concourraient à constituer le jeu lui-même et ses règles. Ainsi, à la scène entre femmes succède sa symétrique: la scène entre hommes. La réaction masculine est tout à l'opposé de la féminine; les mêmes causes produisent des effets bien différents: à la rivalité répond la *camaraderie*. «Je ne me soucie pas de vous, sinon que vous êtes bonhomme.» «Je me moque du visage», renchérit Azor. Mêmes prémisses, conclusion renversée. La «bonne humeur» est le contre-modèle du charme. L'entente s'établit sur l'empêchement de la séduction, et voilà les compères aussitôt commensaux. C'est que les dif-

20. La sincérité, telle que la définit plus tard Adine à propos de Mesrin («Il dit ce qu'il voit») est une attitude pratiquement intenable. On sait que Marivaux l'a mise à l'épreuve dans *Le monde vrai*, et en a tiré les conséquences: catastrophiques.

férences deviennent inoffensives dès lors qu'elles s'inscrivent sur un fond d'état neutre où la figure n'a plus d'efficiencia. L'homme est le *non-marqué*, ou d'emblée le *bonhomme*, mais pour que l'union d'homme à homme soit ce modèle de l'idylle, le prix à payer n'est pas mince: il faut qu'ils restent dans l'ignorance de la femme. Azor se justifie auprès de la sienne:

Je l'aime, non pas comme j'aime ma ravissante Églé que j'adore, au lieu qu'à lui je n'y prends seulement pas garde, il n'y a que sa compagnie que je cherche pour parler de vous, de votre bouche, de vos yeux, de vos mains, après qui je languissais.

La réaction des hommes entre eux est celle de «grands enfants», qui rient et sautent pour se «réjouir de l'heureuse rencontre.» Cette récréation est de courte durée cependant; elle est soudain brisée, et non pas progressivement dégradée, par la réapparition d'Églé. Ici, pas de «psychologie des profondeurs», tout se résout en surfaces changeantes. Congé est donné à Azor, à vue: «Mais vous allez rester seule. — Eh bien, je m'en contenterai». Parole tangente, pour ne pas dire traîtresse, car la solitude d'Églé n'est pas absolue, Mesrin la tempère de moitié; la *mauvaise foi*, forme d'obliquité qui anime les atomes (la sincérité est inertie), a déjà pris possession de ce «monde vrai». Elle donnera lieu à une petite confusion, nouveau chassé-croisé, minuscules syncopes. L'égalité de tantôt a vécu; l'innocence, ce fruit de paradis, mûrit et se gâte très vite, et Églé voit s'approcher le moment où la prédiction de Carise se réalisera. Elle dégage donc préventivement sa responsabilité: «Est-ce ma faute à moi?» (Valmont *finira* par là!) À Carise qui veut lui faire avouer le «véritable tort» d'Azor lorsqu'elles se retrouvent entre elles, Églé répond par des excuses du genre «Mes mains sont à moi, je pense, elles m'appartiennent», «Je ne suis donc pas ma maîtresse?», «Il n'a qu'à me plaire davantage», ou «Le camarade vaut mieux qu'Azor». Celui-ci n'a-t-il pas l'importunité de vouloir «toujours être là»? Carise se laisse amuser par ces raisons pour mieux mettre le doigt sur l'apostume: Mesrin «a l'avantage d'être nouveau venu». Églé n'en disconvient pas:

Mais cet avantage-là est considérable, n'est ce rien que d'être nouveau venu? N'est-ce rien que d'être un autre?

SUR LE VIEUX TOPOS DU NEUF (CADENCE)

Arrêtons-nous un instant sur cette réplique qui ne paie pas de mine; on peut aussi y voir la clef de la pièce: simple proposition mais une des plus redoutables de toute la littérature peut-être, qui assemble de pauvres mots, quasi sans substance, monosyllabes, indéfinis, presque anonymes, et suspendus: *N'est-ce rien que d'être un autre?*

On observe sur cette proposition l'une des propriétés de la «vérité» en régime de fiction — dont on voit qu'elle peut prendre un tour interro(né)gatif, mais qu'elle peut aussi ne pas être prédicative ni même affecter la forme propositionnelle: elle ne dit fondamentalement rien de nouveau non plus; elle est simplement *autre*. Concrètement: Mesrou est à l'image d'Azor, c'est le même sous une autre apparence, mais aussi *en une autre réalité*; l'apparence a son être, la fiction le prouve. C'est ainsi qu'on trouverait mille expressions de cette «même» vérité — mille expressions dont on pourrait *tirer* la même vérité, les expressions étant — comme les «perfections» dont parlait Églé — incommensurables à la vérité — voilà une autre «leçon» marivaudienne²¹. Ainsi, dans *les Confessions du comte de **** de Ch. Pinot Duclos: «Sa vue me fit un cœur nouveau», écrit de son amant la Signora Marcella à sa correspondante, «Tout m'était nouveau, et cette nouveauté est l'âme de l'amour». Dans le même climat, le Maréchal de Richelieu, parangon du libertin, explique incidemment dans sa *Vie privée* que «ce goût qui nous porte vers un autre objet moins aimable [...] que celui que nous quittons est le goût naturel de tous les hommes; il est né avec nous». On pourrait demander à Casanova, un maître en la matière, le même genre de lumières²², à Diderot (dans le style larmoyant: La constance? «Pauvre vanité de deux enfants qui s'ignorent eux-mêmes, et que l'ivresse d'un instant aveugle sur l'instabilité de tout ce qui les entoure! etc.») ou à *Figaro* («Est-ce un crime de changer?»). Les variations sur l'inconstance ne sont pas, cependant, l'apanage des roués, ou une spécialité du dix-huitième siècle. C'est un thème «baroque» aussi bien («Avecque mon amour naist l'amour de changer», écrit des Yvetaux²³), ou un thème du fabliau encore, dont la descendance est prolifique: l'Apollon de La Fontaine réclame même davantage qu'Églé: «Il me faut du nouveau, n'en fût-il point au monde» (*Climène*)²⁴, réclamation qui n'avait pas échappé à Stendhal, qui la notait dans son *Journal*, et chez qui l'on trouverait mainte pensée de même veine²⁵. On l'entendra encore, pastichée *incognito*,

21. Que le signe expressif soit plus qu'un signe interprétable, c'est ce que Whitehead baptisait le «sacrement de l'expression». D'une certaine façon, les propositions de la littérature sont toutes positives, infalsifiables, sauf à être réutilisées dans l'argumentation, où elles ne sont plus «en suspension» alors, mais assujetties à une stratégie de la preuve.

22. Par exemple: «L'inconstance en amour n'existe qu'à cause de la diversité des figures. Si on ne les voyait pas, on serait toujours constant et même amoureux de la première femme qu'on aurait aimée.» (Casanova, *Mémoires*, R. Abirached (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1959, p. 459).

23. L'Inconstance est souvent invoquée dans cette littérature comme une déesse: voir Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Corti, 1954, p. 44-46.

24. Dans *Des quiproquo*, La Fontaine parle du «piège facile» d'un peu de nouveauté.

25. Un projet voisin de *La Dispute* passe dans le *Journal littéraire* de Stendhal; cf. *Œuvres complètes*, V. Del Litto (éd.), Genève, Cercle du bibliophile, 1970, t. 34, p. 141-143. Dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, les premiers mots d'Edmund Burke, dont on sait l'influence qu'il eut sur Stendhal, posaient que «la curiosité est le premier et le plus simple mouvement que nous découvrons dans l'esprit humain. J'entends par curiosité tout désir qu'excite en nous la nouveauté, ou tout plaisir qu'elle nous procure [...] Il doit toujours entrer

chez Aragon²⁶, autre vivier où nous pourrions puiser abondamment — sur le mode *appassionato*, par exemple: «Et tant de regards ne sont que coups d'épée dans l'eau que lorsqu'enfin l'un d'eux perce l'air, et ce cœur, alors une NOUVEAUTÉ sans nom se fait jour par cette déchirure et c'est une vie qui commence dans un corps qui semblait avoir oublié jusqu'à l'existence de la vie.» On dresserait sans mal à ce poncif une généalogie bien plus vénérable encore — au hasard et dans des couleurs variées: Marguerite de Navarre, d'un homme marié qui s'amourache de sa chambrière, dit joliment qu'il ne gagna rien au change «que le plaisir qu'apporte quelquefois la diversité des viandes» (*Heptaméron*, 1^{re} journée); Guillaume du Bartas évoque en allitérations une courtisane fort renommée qui, «à peine encore deslaccée / Des bras d'un jouvenceau, embrasse en sa pensée / L'embrassement d'un autre [...] n'étant point capable / De prendre tous portraits en une même part / Et dans un même temps, elle reçoit à part / Figure après figure, en sorte qu'une face / S'efface par le trait qu'une autre face efface.» (*La Semaine ou Création du monde*, second jour). Mais on pourrait remonter beaucoup plus loin encore, directement à Aristote par exemple, qui savait ainsi que «changer est agréable», pour ce que changer est «un retour à l'état naturel»; il le dit dans sa *Rhétorique*, il le répète dans l'*Éthique à Nicomaque*, le philosophe s'étayant, pour l'occasion, aux mensonges d'un poète (Euripide, *Oreste*): «Comme l'homme changeant est imparfait, ainsi en est-il de sa nature qui a besoin de changement: elle n'est ni simple ni probe.» Autrement dit: c'est la moins neuve des passions humaines que de rechercher le nouveau, d'en être irrésistiblement attiré. Entre un philosophe et un tragédien, on pourrait encore imaginer de faire place à un sage (sorte de philosophe qui n'est pas tenu au système): «L'économie, la maison, le cheval de mon voisin, en égale valeur, vaut mieux que le mien, *de ce qu'il n'est pas le mien*», disait ainsi Montaigne (*Essais*, II, 17). Avant que notre lecteur ne s'impatiente de cette changeante monotonie, nous en appellerons à un sociologue pour sceller cette liste d'échantillons, en droit infinie, afin que celui-ci nous fournisse, en même temps qu'une dernière illustration, une justification de cette variété. C'est Gabriel Tarde, en effet, qui écrivait qu'«il y a dans le saisissement premier de notre contraire réel, de notre semblable opposé, une joie de découverte indicible que nous avons oubliée, que Robinson se rappela à la vue de Vendredi»²⁷. Tarde, qui prenait à la lettre la métaphore de

25. (suite) quelque degré de nouveauté dans la composition de tout instrument qui agit sur l'esprit; et la curiosité se mêle plus ou moins dans toutes nos passions.» Cependant, nous sommes prévenus que les choses qui nous attirent seulement par leur nouveauté ne sauraient nous attacher longtemps (E. Lagetie de Lavaisse (trad.), Paris, Pichon et Depierreux, 1803, p. 55-57)

26. «Du nouveau, du nouveau, n'en fût-il plus au monde!» («Histoire de Fred et Roberto», *Le mentir-vrai*, Gallimard, coll. Folio, 1980, p. 470). À rapprocher de: «Une histoire, une histoire, n'en fût-il plus au monde!» («Les histoires», *ibid.*, p. 505).

27. Gabriel Tarde, *L'opposition, universelle. Essai d'une théorie des contraires*, in *Œuvres*, vol. 3, Institut Synthélabo, coll. Les empêcheurs de penser en rond, 1999, p. 56.

l'œuvre d'art comme «maîtresse artificielle», et la rattachait au désir de reproduction, intermittent, irrégulier et dépendant des rencontres, expliquait par là que l'art ait soit de «rénovations ou de variations incessantes». La variation formelle aurait, par conséquent, même racine que la versatilité psychologique; elle ne ferait qu'une sous deux apparences: la seule raison d'être des thèmes, comme des êtres ou de toute forme vivante, serait *d'être variés*; «ils ont pour fin essentielle leurs propres modulations»²⁸.

La Gnose présentait le péché de curiosité comme l'un des plus graves: les âmes ont quitté leur rang pour voir «ce qu'il y avait ailleurs. Elles ne tenaient pas tant à obtenir de meilleures places qu'à changer de place, à connaître la place des autres.» Dans cette conception, commente Festugière, «le péché originel est une sorte de péché de narcissisme: le prototype céleste de l'âme *s'éprend de sa propre image* reflétée dans la matière». L'Homme (l'Âme) veut créer à son tour, y aller de ses variations, *s'essayer* à la ressemblance (dont la sienne). Cette anthropogénèse, qui atteste du goût de la créature pour la (pro)création et met l'usurpation de démiurgie au commencement, outre qu'elle témoigne de l'ancienneté de la problématique, justifie la spécialisation de la (damnée) littérature dans l'exploration des «places autres»²⁹. À la plainte du Narcisse ovidien, «malheureux de n'être pas différent de lui-même» (*Fastes*, V, 226)³⁰ répond l'irrésolution du héros rousseauiste, bourrelé entre le désir d'anéantissement de soi et celui de persévérer dans sa différence pour rendre possible le sentir (c'est-à-dire l'affectation par une altérité)³¹:

Ah! que Pygmalion meure pour vivre dans Galathée!... Que dis-je, ô Ciel!
[...] Ah! que je sois toujours un autre, pour vouloir toujours être elle, pour la voir, pour l'aimer, pour en être aimé...

28. Gabriel Tarde, *La logique sociale*, préface de R. Schérer, *Œuvres, ibid.*, vol. 2, p. 555 et 571. Voir également la notion de «physiologie de la nouveauté» chez J.-P. Changeux, *Raison et plaisir*, Odile Jacob, 1994, p. 130 et suiv.

29. A.-J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, rééd. Les Belles Lettres, 1981, t. 3, p. 84-95.

30. J.-J. Rousseau, *Pygmalion* (1762), in *Œuvres*, B. Gagnebin et M. Raymond (éd.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1961, p. 1228. «Être ne suffit pas à l'homme, il lui faut / Être autre», répond l'écho chez Aragon (*Théâtre/Roman*, Gallimard, 1977). Rousseau aurait écrit à Annecy un *Narcisse*, que Marivaux retouchera en 1742 ou 1743.

31. Pierre Ouellet, dans un livre de haute tenue, défend l'idée qu'on écrit «pour échapper à la fixité du temps et à la mêmeté du soi, à l'identité du lieu qu'on occupe et de l'histoire qui nous occupe, pour s'émanciper de sa finitude... en imaginant l'autre que l'homme aurait pu être et pourrait devenir s'il consentait à "exister" au sens fort [...] L'œuvre d'art donne à penser "ce qui n'a pas de sens" d'emblée, mais en prend un ou mille et un dès qu'on entre dans la "fiction" qu'elle met en œuvre, qui fait sens par ses seuls arrangements, sa seule disposition, sa façon d'être ou sa manière, bref, son *ethos* au sens propre, où la valeur n'est plus le fait du jugement proprement dit, qui porte toujours sur du sens donné d'avance, mais l'effet d'une *com-motion* ou d'un sentiment esthétique partagé où nous ne "comprendons" pas le sens de ce qui est dit ou montré dans l'œuvre mais "pressentons" et "ressentons" le sens de ce que nous vivons à son contact comme au contact d'autrui», *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003, p. 236-242.

Ce petit florilège en forme de scherzo, auquel chacun pourra ajouter des dizaines d'exemples de son cru, donnerait au bout du compte la palme à Marivaux, nous semble-t-il, en ce que personne n'a fait plus simple, plus sobre, que *N'est-ce rien que d'être un autre ?*

PARCOURS (FIN)

Être nouveau, être un autre? : «Cela est fort joli, au moins, ce sont des perfections qu'Azor n'a pas», ajoutera Églé, avec une légèreté à la limite de l'insoutenable. *Cet au moins, ces perfections* sont encore de ces trouvailles auxquelles la philosophie n'a pas droit, auxquelles, du moins, elle ne se licencie guère. Cette modulation de nature adjectivale appliquée à une différence radicale, sans seconde, transformée par le fait en un attribut parmi d'autres, déployé en éventail à la façon des «charmes», toujours pluriels et surdéterminés: voilà une opération *frivole*, qui est une manière, non tant de dire que de prouver, en acte, que tout cela n'est pas si sérieux, ou l'est trop pour qu'on le développe dans le droit fil d'une logique rigoureusement enchaînée³². La «vocation» de la littérature, par rapport à la philosophie, est de *couper* dans la complexité: les questions n'y sont pas «poussées» ni ne se trouvent réduites à leur anatomie. La prouesse — la politesse? du style chez Marivaux consiste comme ici, paradoxe de la «préciosité», à gagner en dépouillement, à dénuder les questions jusqu'à les faire apparaître dans leur plus simple appareil, de présenter au total les apories ou la détresse comme un jeu de personnes et de circonstances, de penser ainsi le contingent.

Quel remède Carise propose-t-elle? Tout bonnement de s'abstenir de regarder! Mais voudrait-on d'une solution au prix de cet aveuglement? On laissera cet expédient aux Tragiques, aux «Œdipiens». Carise en appelle aussi au «bon cœur», en vain, et à l'argument d'autorité ou d'aïnesse. Mais, là, Églé, «*se révoltant*: Mes maîtres! Qu'est-ce que c'est qu'un maître?» Voilà que les créatures ne se résignent pas à se laisser «assagir»: épreuve de l'intempestif, contre la *morale*, la bienséance ou la raison. Ce n'est pas mauvaise volonté de la part d'Églé; elle ne demanderait pas mieux que de se dispenser d'aimer aussi Mesrin, si elle le pouvait, «*à cause d'Azor qui compte sur [elle].*» La casuistique est élémentaire, c'est-à-dire pas encore *dramatique*, uniquement inspirée par l'eudémonisme et appréhendée au ras des mouvements spontanés.

La crise n'enfle pas en dépit de la fermeté d'Églé, l'agonistique tourne court, pas de place ici pour le dilemme ni la dialectique et sa tierce issue: le dénouement va se précipiter en multiples disharmonies, sans gradation ni transition. La difficulté pour Églé d'annoncer à Azor

32. La frivolité est *hantée* par le nu. La toilette accentue celui-ci, le souligne, le pare en y parant; comme le *style*, elle est une défense contre le nu et son «illustration», une *décence*, cette manière civilisée de vivre *avec* le nu (la vérité).

son infidélité vient à la rencontre de sa réciproque, et crée, au lieu de la scène tendue attendue, une suite de mini-rythmes, un *cluster*, comme des grappes de sons dysharmoniques («Que voulez-vous dire? Vous ne m'aimez plus? qu'est-ce que cela signifie?») Ce drôle d'épilogue qui, bien qu'obtenu à la satisfaction des deux protagonistes, ressemble fort peu à un *happy end*, puisqu'il n'est ni heureux ni conclusif, retrouve la situation d'un peu plus haut, mais dans une disposition, dans une *humeur* bien différentes. La virginité du début a précocement fané. Il faut la décision affirmative d'un Nietzsche, ou la *gaia scienza* de Marivaux pour ne pas désespérer de cet enraiment annoncé et le convertir en un «éternel retour»: au lieu du nouveau toujours le même, espérer d'un même toujours nouveau, par la vertu du tour de roue — une roue qui paraîtrait toujours donner son premier tour. Idéal d'une première fois toujours recommencée, d'un Autre toujours neuf bien que toujours le même. Églé souhaiterait bien «ravoir» Azor («C'est seulement que je ne veux rien perdre»³³); telle est la source du ressentiment qui interrompt la danse, voudrait arrêter le mouvement et le capitaliser à son seul profit, comme si, en s'immobilisant, il ne changeait pas de nature.

La dernière courte scène est encore un bel exemple d'entrechats. Elle est irrégulière au regard des exigences de la composition, déséquilibrée, sans proportion; elle «résout» trop vite et mal, et fait même intervenir deux nouveaux personnages, Meslis et Dina, un couple monogame, autosuffisant, antipathique («Nous avons assez de nous deux»). Ils présentent une sorte d'exception (sans passé — sans futur?) produite *ex machina*, sorte de chimère idéaliste, grotesque se donnant pour le prototype, et qui serait d'autant plus mythique qu'elle serait faite de deux parties plus semblables de différer de tout le reste, de tout le commun. (Meslis: «Il n'y en a pas une qui vous ressemble [...] Il n'y a qu'une Dina dans le monde»): l'horreur «romantique». Ils n'apportent pas à proprement parler l'antithèse à la thèse, à celle de l'éternel retour, par exemple, que nous évoquions à l'instant, car il s'agit d'une figure et non d'une thèse: ils *figurent* une possibilité contraire, ou adverse, ou même à-côté, une «vérité» aperçue sous un autre jour, parmi les reflets de la tautologie³⁴.

33. Mesrou l'avait priée, déjà, d'«opter» entre les deux portraits qu'elle prétendait retenir. De même: «Églé.— Je serai bien aise qu'Azor me regrette, moi; ma beauté le mérite: il n'y a pas de mal aussi qu'Adine soupire un peu, pour lui apprendre à se méconnaître.» Un bon principe d'économie est au contraire celui qu'énonce Georg Simmel: «Le sens de l'échange, c'est que la somme de valeur soit plus grande après qu'avant, et cela signifie bien que chacun donne à l'autre plus qu'il n'a possédé lui-même.» L'erreur substantialiste consiste à oublier que l'échange est premier à l'égard des objets échangés. Exemple de bons réflexes chez Azor, en revanche, à propos d'Églé: «Tout ce que je suis ne vaut pas vos yeux...»: elle «vaut mieux que nous deux».

34. À la fois contre M. Deguy, qui parle du «bon couple, stable destiné à montrer l'exemple de la satisfaction réciproque», et contre H. Coulet, qui conclut que «l'expérience est vidée de son sens par l'arrivée inopinée du troisième couple», Walter Moser, qui voit dans l'apparition

«Ils veulent tous fuir», dit l'étonnante didascalie. «Examinez», les conjure Carise. Dina: «Tout est vu; allons nous-en». Le Prince arrive pour refermer la parenthèse (laquelle souligne cette forme de suspension du jugement que prend l'ordalie lorsqu'elle est enchâssée dans une question)³⁵; il s'acquitte de statuer: «Les deux sexes n'ont rien à se reprocher [...]: vices et vertus, tout est égal entre eux.» Il se peut que la fiction ait dit autre chose, ou qu'on ait pu en tirer du moins une autre *impression*, mais la «vérité» reste indépliée, indépliable; son vrai prolongement n'est pas une conséquence mais un *ethos*, c'est-à-dire éventuellement un nouveau fil de nos pensées, un clin nouveau de nos humeurs: une conversion, une réforme, un simple «retour sur soi», une décision, pas forcément durable, de prendre un certain parti (qui ne tourne pas obligatoirement à l'introspection, mais peut au contraire se traduire dans toutes les formes de l'extériorisation). Le texte marivaudien peut être pris pour un miroir où s'ajuster pour s'accepter, pour se *dispenser* de trop se regarder, pour s'épargner de s'étudier, et s'efforcer, au contraire, d'être au plus près de son «premier mouvement», même quand il vient après beaucoup d'autres. Si «tout est vu», comme le prétend Dina, la vérité n'est pas *dans* les mots mais dans le tour qu'ils donnent aux mœurs. Le choc des mots aux mœurs, physique contre physique, ne renvoie pas d'image, mais une exhortation — ou une simple invitation, qui ne reste fidèle à elle-même que d'être tacite et facultative. En tant qu'elle ne se confond pas avec un discours (ou, pis, avec sa caricature: un message), la vérité de la littérature est sans *proportion*, contradictoire et non dialectisée ou, plus précisément, ses proportions restent liées aux circonstances (internes ou fictives, et externes — autrement appelées «lectures»). On est alors plus proche de l'*analysis situs* que de la logique. La littérature *ne fait pas système*, en effet, elle ne constitue ni sommes ni traités ni démonstrations; elle chevauche les systèmes et les enchevêtre, et son compte tombe rarement juste — pour quoi elle se montre créative.

34. du «couple excédentaire» un problème structural et une énigme herméneutique, juge que «ce surgissement nous invite plutôt à élargir le champ dans lequel se joue l'économie de la pièce et à accepter le défi de son degré de complexité». Malheureusement, il réduit à son tour cette complexité en ne voyant dans l'entrée de Dina et Meslis qu'une manière d'«apprivoiser la supplémentarité en la réinscrivant dans la logique binaire de la specularité symétrique»; le supplément final faisant écho au supplément initial, entendez par là: au «trucage» qui consistait à faire à la fois soutenir et excéder la nature par le couple des éducateurs («Le Prince, le Philosophe et la Femme-statue. Une lecture de *la Dispute*», *Vérités à la Marivaux*, in *Études littéraires*, vol. 24, n° 1, Université Laval, été 1991, p. 77-79).

35. Il arrive aux philosophes de métier d'être nettement plus affirmatifs: la femme, écrit par exemple Kierkegaard «est plus faible que l'homme, chose admise de tout temps, d'un pacha comme d'un chevalier romantique.» La question est résolue avant même d'être débattue, la *doxa* (ou le dogme, ici) avalisée. Kierkegaard ajoute cependant: «Comment le péché est entré dans le monde, chacun de nous ne le comprend jamais que par soi-même; vouloir l'apprendre d'autrui, c'est *ipso facto* l'entendre de travers.» (*Le concept de l'angoisse*, Ferlov et Gateau (trad.), Gallimard, 1935, coll. Tel. 1990, p. 227, 207 et 212). Dans la pièce de Marivaux, ce n'est pas la faute mais une sorte de fatalité d'*irresponsabilité*, au contraire, qui pèse sur notre condition — mais d'un poids égal à celui qu'on veut bien accorder à la balance elle-même.

Le point d'orgue de *la Dispute* a incontestablement une valeur propre, de par sa position, mais il n'annule pas, ne *résout* pas l'argument en optimisme ni en son contraire. La littérature est une résistance de tous les mots contre le «dernier». On pourrait ainsi dire l'espace littéraire anisotrope, en ce sens que ses propriétés dépendent largement de la «direction» considérée et, en particulier, la direction qui conduit vers une fin (ou conclusion), éventuellement emphatisée comme dramatisation, ne constitue pas le seul orient du sens. Celui-ci rayonne au contraire à partir de plusieurs points, et ses frayages, les constellations que ceux-ci dessinent à partir de centres multiples, et parfois en arcs brisés, interrompus, se croisent à plusieurs profondeurs. On est en droit d'en privilégier un, à condition de ne pas oublier ou d'oblitérer les autres: le principe du tiers exclu n'a pas, en littérature, la vigueur qu'il peut posséder en dialectique.

Outre sa manière ou style, son *tel quel*, c'est le deuxième facteur principal d'irréductibilité d'un texte littéraire à un discours philosophique: la coexistence voulue, recherchée, des directions en lui et leur incomplétude, l'inclôture de ses «conclusions». Les contradictions cohabitent ainsi, pour ce que la littérature n'est pas seulement un catalogue des occasions de perdition, selon l'expression de Gracq (thème de la «chute»), mais encore une sorte de revue des (im)possibilités (monadologie). Toutes les positions sont susceptibles de figurer, elles «passent» — celles que produit l'utopie, en particulier, qui voudrait l'impossible, qui voudrait la coexistence des impossibles et refuse d'envisager la généralisation du particulier et ses (in)conséquences («Il veut que ma beauté soit pour lui tout seul, et moi je prétends qu'elle soit pour tout le monde.») Notre couple de la onzième heure représenterait alors le «point zéro» du système des systèmes (appelons ainsi le trompe-l'œil de système que peut former l'œuvre littéraire), point zéro purement théorique, idyllique — mais stérile? Ce qui nous importe, ce n'est pas le jugement qu'on pourrait porter sur cette «solution» (qui est une *issue* au sens anglais seulement: un problème), car ce jugement supposerait un géométral, ici absent, ou bien la mise en œuvre d'une synthèse (qui peut relever du commentaire mais pas du texte); ce qui importe, c'est que ce bémol ultime, cette dissonance voire, cette gravité quoi qu'il en soit, redéfinit l'économie de l'œuvre, cette économie étant la seule «vérité» en matière artistique. En intégrant cette note mélancolique, assez amère — note *sensible*, comme disent les solfèges, comprise dans la mouvance de la *tonique* et de la *dominante* — l'œuvre est «vaccinée» de l'idéalisme aussi bien que de la désinvolture.

«Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter, soupire Hermiane. Partons.» Qu'on y prenne garde: ceci n'est pas encore l'expression d'une vérité, mais émane de l'humeur, et sanctionne le triomphe même

de la subjectivité. Or, les humeurs ne forment pas une sémiologie (même pas dans la typologie greimassienne des thymismes). La dispute, au demeurant, ne s'épuise pas, mais se poursuit en solution de continuité avec ce qui vient d'être représenté; Hermiane réinjecte *in extremis* de la différence: Votre sexe «change à propos de rien, sans chercher même de prétexte». Le Prince répond (avec le sourire, certainement) par une feinte concession: «Je l'avoue, le procédé du vôtre est du moins plus hypocrite et par là plus décent; il fait plus de façon avec sa conscience que le nôtre.»³⁶ Le débat théorique s'en trouve réarmé, re-personnalisé, exactement dans le même esprit qu'il avait commencé. Cet acquiescement pipé crée, de fait, une malicieuse similitude, purement verbale («Je suis d'accord avec vous»); ligne serpentine, elle traverse le carré parfait que Carise construit en invitant Églé et Adine à se raccommo-der:

Joignez l'agrément de vous voir à la douceur d'être toutes deux adorées, Églé par l'aimable Azor qu'elle chérit, Adine par l'aimable Mesrin qu'elle aime.

EN SORTANT DE LA DISPUTE

On peut reprendre en trois points principaux ce qui fait la spécificité du penser de la littérature telle qu'elle est apparue sur cet exemple marivaudien, trois points qui n'en font qu'un. Un mot au préalable, toutefois: si philosophie et littérature se distinguent, elles n'en ont pas moins une sorte de tronc ou de fonds commun, et, on a vu que *la Dispute* touchait à des questions sur lesquelles la philosophie a son mot à dire³⁷, aussi bien que l'anthropologie, la psychologie ou toutes *logies* en général. Mais, surtout, on pourrait avancer que la *surprise*, dispositif dont Marivaux s'est fait une sorte de spécialité, est l'origine même de la philosophie et son principe: l'étonnement, l'émerveillement — le *thaumadzein*, chez Platon comme chez Aristote³⁸. La surprise n'est pas étonnement, c'est cependant une déconcertation, quoique dans un autre style. Mais la différence tient surtout à ce que ladite philosophie (mais tout le débat est peut-être justement dans sa définition) ne reste pas sous le charme, en arrêt, et se veut la reprise de la surprise, de cet étonnement, au moyen d'une spéculation argumentée, dans les termes et selon les règles reçus, par la tradition occidentale du moins, dont il est inutile de dire qu'elle n'est pas non plus absolument monolithique, mais nous entendons ici *philosophie* comme ce qui se reconnaît telle, et par là se distingue de la

36. Voir C. Cavillac. «L'ingénuité dans *Arlequin poli par l'amour* et *La Dispute*», *RHLF*, XCVI^e année, n° 6, nov.-déc. 1996, p. 1103.

37. Voir William Trapnell. «The philosophical implications of Marivaux's *Dispute*», *Studies on Voltaire and the 18th Century*, vol. LXIII, 70, p. 193-219.

38. La définition d'inspiration heideggerienne que Peter Sloterdijk donne de ce que c'est que *penser* — «développer la connaissance dans la surprise» — s'érige au théâtre marivaudien (*L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2001, p. 298).

«pensée» en se spécifiant. Si la littérature pense à sa manière, ce sera donc que la *pensée* ne se réduit pas à la philosophie: tel serait notre premier constat, un peu plat, reconnaissons-le, mais qui l'est moins dans ses conséquences: plutôt que de contester à la philosophie le monopole des idées, il conviendrait de reconsidérer l'idée (ou concept) même d'*idée*. Il ne saurait être question d'ouvrir ici cet immense chantier. En un mot, cependant, un premier pas pourrait consister, au lieu de se représenter les significations comme des «atomes intellectuels clos sur leur contenu positif» (concepts), de penser le sens comme se décidant dans l'écart entre les significations, comme un art de la «conduite» du discours, du rythme par conséquent, des intervalles et des intensités³⁹. Ceci esquisserait une perspective de principe propice à saisir les idées, dans la continuité du sentir, autrement que comme des noyaux de conscience claire et de réalité intellectuelle idéalement débarrassés de la flore parasite des sensations impures, de leurs «adhérences». «Les faits et les essences sont des abstractions» — le dernier Merleau-Ponty y insistait: «ce qu'il y a, ce sont des mondes et un monde et un Être, non pas somme de faits, ou système d'idées, mais impossibilité du non-sens ou du vide ontologique»⁴⁰. La littérature y tient son pupitre.

Une pensée en situation et *in medias res*

Il n'est pas de virginité sinon mythique, et la langue des mythes est apprise; il n'y a pas de *tabula rasa* sinon dogmatique, il n'y a pas de vérité sinon intime (telle la conviction): c'est peut-être là le sens de cette impureté initiale que nous signalions dans *la Dispute*, qui faussait, semble-t-il, les conclusions de l'expérience édénique à sa source. L'origine est aussi introuvable que tentante. Le doute hyperbolique s'y toisa jadis, mais il ne fut pas le seul: qu'on pense au jumeau littéraire de Descartes, à Malherbe, dont on disait qu'il ne voulait savoir que ce qu'Adam avait su⁴¹. Marivaux, au contraire, sait qu'on ne commence jamais de manière absolue, même si ses marionnettes, comme leurs montreurs, veulent se remettre dans les *conditions initiales*, ignorant qu'il s'agit là d'une tentative désespérée sinon désespérante. Cet excès, littéralement impraticable, d'une nouveauté plus neuve que l'origine elle-même est donc bien une figure à déchiffrer, un(e mise en) abîme à sonder, du même ordre que la question qui réunit les personnages de la pièce et qui se voit mise en intrigue et enchâssée dans une économie significative plus large qui en change la nature. La «solution» (l'expédient) n'est ni le oui ni dans le

39. Un article d'Anne-Marie Roviello, «Les écarts du sens», faisant fructifier l'héritage merleau-pontien, pourrait donner une petite «idée» de cet *aggiornamento* (in Merleau-Ponty, *phénoménologie et expériences*, textes réunis par M. Richir et E. Tassin, Éditions Jérôme Millon, 1992).

40. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Claude Lefort (éd.), Gallimard, 1964, p. 156.

41. Voir Sainte-Beuve, *Port-Royal*, livre VI, v. Maxime Leroy (éd.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, t. 3, p. 328.

non, mais se cherche du côté de l'impur, des partages relativement indiscernables, de l'inachevé. «Une épreuve qui ne laissât rien à désirer» est une épreuve advenue, tandis que la littérature ne connaît ni volonté d'exhaustion ni position d'extériorité absolue, ni *terminus ad quem* fixe pour déployer l'intelligibilité; ce qu'elle avance est toujours processif, *contextuel* par définition, compromis, compris d'avance et relativement incompris à titre définitif.

La *naïveté*, si constamment mise en avant par les Arts poétiques classiques, n'est pas qu'une «mythologie»; c'est la simplicité élevée au rang d'idéal. Mais la naïveté n'est pas monodique (ce ne serait plus alors que la stupidité: *Qui fait l'ange...*), c'est plutôt une corde à l'arc ou à la lyre, une possibilité d'accords supplémentaires. Hanté par l'innocence, le texte de *la Dispute* ne saurait remonter en deçà d'une certaine butée. «Entre l'état de nudité et l'acte de se mettre à nu, le fait et la conscience de vêtir sont intervenus», le retour à un état primitif de la culture reste dès lors chimérique (ou scénographique), et Marivaux ne s'y abuse pas⁴². Ses personnages ne sont pas assez travaillés par l'eschatologie pour aspirer à «une lucidité qui ne tolère rien d'inexprimé», pour vouloir passer des aveux complets (c'est-à-dire forcément très ambigus). Alors que le récit biblique fait de la conscience de la nudité la conséquence qui châtie la transgression de l'interdit relatif à l'arbre de la connaissance, ici la présence de l'autre et son attraction, l'inconstance vers quoi elles entraînent, ne posent point le problème de la chute et ne posent qu'apparemment celui de la première faute mais, par-delà le sens même du *connaître*, celui du vivre.

On en saisit davantage que ce qui est dit; on prend plaisir à cet avantage, à ce *supplément* qui n'est pas une supériorité, mais une complicité, par le canal d'une candeur dont nous sommes incapables, dont nous sommes séparés justement par toute l'épaisseur du langage. Notre (petite) avance dans la connaissance (en ouvrant le livre nous disposons de ce qu'il renferme à la façon dont les puissants retiennent à l'intérieur des murs d'enceinte les cobayes dont ils attendent la révélation) tend à rejoindre ici le retard (incompressible) dans la compréhension de ce qui se joue là pour tout le monde⁴³. Le plaisir qu'on goûte tient dans l'oscillation entre la naïveté de langage et d'attitude des personnages et l'entente qu'on en prend, comme «par-dessus leur épaule»: nous nous défrayons de la comédie de nos mots, toujours trop savants, sur la simplesse de cette demi innocence, venant forcément d'une intelligence qui est celle que nous restituons par-delà le (discours du) personnage, mais sans annihiler, sans humilier celui-ci, lequel aura au contraire servi

42. André Guindon, *L'Habillé et le nu. Pour une éthique du vêtir et du dénuder*, Presses de l'Université d'Ottawa/Cerf, 1998, p. 153.

43. Qui tient à ce que l'épistémologie quinienne, par exemple, appellerait la relativité des ontologies et des «schèmes conceptuels» ou, chez Lacan, à ce que la vérité ne peut être que médite, et donc toujours à méditer.

d'arche à cette entente. La seule façon de maintenir intacte, aussi intacte que possible, cette naïveté, consiste à la protéger en «aménageant» le *tacite* du concept, qui n'est que l'intervalle de deux intelligences, de deux déniaisements, par la grâce du balancier d'un discours commun et «sans défense». Tout ce qui est véritablement à comprendre est dans l'entre-deux. Le décalage entre la présomption et l'aveu d'échec est ici «expié» — ramené à une sorte d'équation rudimentaire, à ce que Barthes appelait à peu près *l'évidence du «cela est»*.

C'est que la littérature a affaire à des objets plus fins et plus mouvants que des idées, telles qu'on les entend généralement. D'abord pour la raison qu'elle n'est pas condamnée à l'abstraction. Le théâtre marivaudien affectionne, par exemple, les parallèles et les antithèses, aime à construire divergences et convergences, figures de toutes sortes (le couple Hermiane/le Prince, s'ouvrant sur le couple des éducateurs, s'ouvrant lui-même sur le double couple — forme de scissiparité, de dépliage, simple dans son principe, compliqué dans ses implications), mais il n'est pas non plus *obligé* à cette géométrie. Celle-ci reste «schématique», et tout *s'ingénie* à la contrarier. Bâtons rompus, anomalies, oxymores, paradoxes, etc., inventent des perturbations qui travaillent les régularités (com)plaisamment posées pour engendrer des *processus* erratiques ou «dissipatifs». Le prévisible est une variété de jeu parmi les jeux. Toujours, chez Marivaux, le matériel de base est élémentaire; le dramaturge fait des nœuds avec rien: un croisement, un travail, une torsion, un pli..., tout est dans la *relation*, dans la construction. L'explication ne peut qu'amoindrir (ou dénaturer) ce qu'on saisit «à ciel ouvert». On a simplement envie de citer, de *répéter*, mais citer, ou même prononcer, mettre en bouche, faire sonner, etc. c'est déjà changer la nature de l'expérience à laquelle ouvre la littérature, la dédoubler. Elle ne sera donc jamais tout à fait simple et ne reconduira à l'innocence que par les détours⁴⁴. Autre façon de dire qu'elle n'est jamais exempte de *réflexion*: à la transcendance imparfaite de la philosophie répond l'immanence manquée de la littérature, mais on peut parier que de leur chatolement peut naître quelque chose de plus subtil et de plus vrai.

Penser (dans) le concret

La littérature ne connaît pas de thèses ou seulement des thèses faibles — des hypo-thèses — ou mieux: des *figures*, dont certaines sont mieux identifiées pour ce qu'elles font office de concepts dans des disciplines (réputées) explicatives: c'est le cas du fameux *double bind* par

44. Starobinski rappelle le texte de Kleist tiré de *Sur le théâtre de marionnettes*: «Le Paradis est verrouillé et l'Ange est derrière nous; nous devons contourner le monde et voir si le Paradis n'est pas ouvert, peut-être, par-dérrière [...] Pour retourner à l'état d'innocence, nous devons manger une nouvelle fois de l'arbre de la connaissance.» (*L'Œil vivant*, Gallimard, coll. Le chemin, 1961, p. 185-186)

exemple, (re)découvert par la psychologie du vingtième siècle, et dont on trouve bien des formulations dans l'œuvre de Marivaux — ici, Églé confesse qu'elle «n'y saurait faire», Mesrin l'attire, elle lui plaît, ils courent à l'infidélité, «Je l'y contrais, nous nous contraignons tous deux.» Ruban de Moebius. C'est aussi simple que ce qui se trouve là énoncé, mais quelle philosophie se risquerait, à raison même de cette simplicité, à ce genre de propositions sans penser déroger?

Il peut paraître paradoxal de compter cette propriété de simplicité parmi les attributs de la littérature, alors que celle-ci passe pour le langage le plus raffiné, le plus riche, etc., et que Marivaux particulièrement porte ce sceau douteux de la *préciosité*. Mais cette excellence n'est pas à réclamer par opposition au langage *courant*, mais au langage technique ou *savant*: la littérature n'a pas droit au *terminologique*, à un jargon en propre — c'est ce que le grand siècle agitait déjà dans la vieille querelle du *pédantisme*. Églé fait par exemple à Mesrou cette description «aveugle» pour l'informer de la découverte d'Azrou:

J'ai fait l'acquisition d'un objet qui me tenait la main.

Signalement rigoureux, sans perspective ni faux lointain, susceptible par conséquent de donner beaucoup, indéfiniment, à penser. Les mots «naïfs» seront toujours plus puissants que tout méta-discours, dont ils sont *gros*. Les mots simples se trouvent pris dans une infinité de liaisons, dans celles de la *praxis*, des affects particulièrement, du *mouvement continué* surtout; ils participent de la même nature que ces expériences auxquelles ils sont intimement liés⁴⁵. Placés dans le jour spécial de la représentation, c'est-à-dire décollés de cette réalité où ils ont pris corps, ils gagnent, comme ici au théâtre, ou simplement sur la page, une sorte de halo: quelque-chose-à-comprendre ou même simplement à «situer», assure leur vibration; les voilà réanimés par le *compréhensible*, non point dans l'absolu mais en rapport avec la «vie» de chacun⁴⁶.

Je vous sens bien, et je le trouve bon,

dit par exemple Églé: simplicité en deçà de laquelle il n'est pas possible de descendre, sinon en *acte*. Signal minimal, mais à partir duquel, comme dans la fable du grain de riz sur la première case de l'échiquier, on peut atteindre à une richesse infinie, ou du moins qui dépasse les moyens d'en *profiter*. Les «mots d'enfant» ne sont que la limite, presque rassurante, de cette naïveté — c'est Églé qui dénigre Adine:

45. «La scène de Marivaux est le lieu de l'expérience de ce qui ne peut être connu que par l'expérimentation», écrit Pierre Champion, qui souscrit à cette idée que «la littérature «pense», et elle est à penser comme telle. », *La réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*, Rennes, PUR, 2003, p. 125 et 235.

46. Sans doute la philosophie peut-elle connaître aussi un tel *usage*, si son «geste suprême», comme le disaient Deleuze et Guattari, est de montrer que le plan d'immanence «est là, non pensé dans chaque plan.» (*Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, 1991, p. 59).

Vous n'êtes la vie de personne, vous.

Pas de «grande question» acclimatée ici, le dramaturge ne transpose pas, n'illustre pas des idées; il en saisit la consistance dans les gestes les plus primitifs, pas encore constituées en concepts⁴⁷; il les sous-pèse⁴⁸, les sous-pose, ce qui est le contraire même de la simplification. Mat. Il exprime bien quelque chose sur les rapports humains, mais ne l'explicite pas. Au lieu que la langue philosophique habituelle se veut celle de l'élucidation, celle de la littérature est celle de la simple présentation (moins que l'ostension), de l'*understatement* et de l'oblique⁴⁹. Réplique puérile? Oui, sous un certain jour, puérile comme savent l'être les hommes, réduits qu'ils sont le plus souvent à «jouer sur les mots», à négocier de la finitude de ce qu'ils embrassent, courtes vues, ratiocinations myopes, évaluations picrocholines, modèle réduit de toute «immaturité» — *situations* on ne peut plus concrètes au total: rapports dénudés. Simplicité *désarmante*, d'un autre point de vue. En leur premier pli, ces problèmes apparaissent redoutables, pris dans des gestes et des mots d'une simplicité... enfantine, au sens presque propre, là où, bien et mal n'étant pas inventés, la vie se confond avec la «cruauté», le manque d'éducation.

Passant du *deux* au *trois*, on trouverait une autre figure représentée ici, qui est aussi une autre forme de dépendance. Le tiers, en fait, est toujours présent qui introduit une évaluation indirecte, qui «fausse» le véritable sentiment, dirait-on; Carise diagnostique à sa pupille: «Vous vous méprenez» en croyant aimer davantage le rival d'Azor qu'Azor lui-même; «c'est qu'il a l'avantage d'être nouveau venu», répartit Églé. Là gît le mystère de l'attraction. On s'est employé à nous l'éclairer de différentes manières — par le «mimétisme», tel que le comprend René Girard, par exemple, pour prendre une théorie aussi connue que féconde. Or, on dirait volontiers que chez Marivaux les choses sont à la fois plus subtiles et plus complexes, parce que plus aléatoires, et que, dans sa perspective, dans celle d'une pièce comme celle-ci, des notions telles que celles de *rivalité* ou de *tiers* passeraient pour des «substances»

47. Sur le monde enveloppé de l'essence comme commencement du Monde, voir G. Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1970, p. 57-58.

48. À la question de savoir si le discours littéraire parle *sérieusement*, on peut répondre par la conception de la *forme* que propose Peter Sloterdijk, dans la filiation revendiquée de Nietzsche et des moralistes français: qu'il est un *équilibre*, ou un rapport du léger au pesant (*Essai d'intoxication volontaire*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2001, p. 172-176).

49. «Son statut iconique donne à l'énoncé littéraire la double possibilité de l'imitation et de l'expérimentation par rapport aux formations discursives existantes [...] Les autres discours, il n'en parle pas, il *les* parle en *essayant*, de manière empirique, leurs possibilités. C'est pourquoi il est par excellence, le lieu où les virtualités épistémiques, leur possibilité et leur impossibilité se donnent à éprouver. Dans cette optique, la littérature n'est plus le reflet d'une histoire extérieure à elle (des idées, de l'esprit, d'idéologies ou de mentalités), mais la partie la plus révélatrice d'une histoire qui l'englobe et qu'elle englobe aussi, comme sa mise en abyme», Fernand Hallyn, in M. Delcroix et F. Hallyn (dir.), *Méthodes du texte*, Duculot, 1987, p. 251

(*mythos* elle-même, la littérature replonge les mythes qu'elle met en circulation dans leur premier élément, les y confond, les y refond, en remettant par exemple en jeu la sentence de la Genèse et, reprenant la question de la responsabilité de la faute en termes de genre — homme ou femme? — lui substituant une non-réponse sous la forme d'un indéfini épïcène — *un autre*). Le triangle girardien est une explication, en plus d'être une dynamique. Or, la fiction ne cherche pas tant à «dépasser» l'illusion qu'à y faire sa demeure, et elle tient ces pseudo-substances pour des *effets* de système, molaires. Il restera toujours du jeu et du hasard dans son déterminisme. Certes, l'idéalisme est un péril grossier de la pensée, mais son contraire ne l'est pas moins; la foi en la bonté originelle de la société, celle-ci fût-elle réduite à deux personnes, est une facilité de doctrinaire, tout autant que la malice universelle. Le «penchant» ne résout rien, le faible, la «ligne de moindre résistance» ne sauraient tenir lieu d'impératif catégorique. On se souvient que Carise exhortait Églé à consulter son bon cœur comme si celui-ci fût un arbitre équitable et exempt de passion, mais Églé:

Vous n'écoutez donc pas; mon bon cœur le condamne, mon bon cœur l'approuve, il dit oui, il dit non, il est de deux avis.

Le *double bind* encore, l'aporie dans toute sa splendeur. Car ces choses *cachées depuis la fondation du monde* sont en réalité sues et resues, mais la clairvoyance n'y mord pas, parce que la «vie» ne s'y résout pas, refuse de se simplifier pour s'y plier⁵⁰. La littérature est donc fondée à se montrer sceptique à l'égard des idées et des explications.

Le sens produit sensuellement

Si les philosophes pensent tous au moyen de la langue (sauf les Cyniques, et encore), la littérature pense plutôt *dans la langue*. Elle dépend d'elle jusque dans ses résistances ou sa rébellion, n'en est pas maîtresse comme d'un ustensile, mais loge en elle en restant *relativement* ignorante de *ce* qu'elle pense. Le double sens de *Sinn* (sens «sensible» et sens «significatif») faisait déjà songer Hegel; cette homonymie suggère que le concept de sens implique que le sentir se saisisse lui-même en tant que sens: «Ce qui fait sens dans le sens, dit J.-L. Nancy, c'est qu'il se sente lui-même faire sens.» On comprendra que ce sens, dans ces conditions, soit très *attaché* aux qualités de son (prétendu) support ou, comme le dit Badiou, que le plaisir du sens «est aussi et toujours un plaisir des sens»⁵¹.

50. L'avantage de se venger d'une rivale vient, chez Églé, en supplément des autres mobiles et décide de l'initiative: «Il a encore ce mérite-là [...] il n'y a pas moyen de résister.» En fait, jugements, désirs, raisons, etc. forment, dans la conduite ordinaire de la vie, un emmêlement pratique.

51. A. Badiou, *Conditions*, *op. cit.*, p. 104.

La conscience (sans parler de l'intention) apparaît, dans cette perspective, comme une sorte de tunnel reliant un inconscient privé à un inconscient de langage, l'un et l'autre «branchés» sur le même (ou les mêmes?) monde(s). Nous avons appris un langage qui n'est ni celui du monde ni l'expression de notre être, mais précisément celui de notre différence avec le monde et celui d'un dialogue vivant *dans la matière*. Le sens est toujours incarné, en effet (sauf peut-être dans les langues dites formulaires, mais qui ont toujours besoin, pour servir, d'être paraphrasables dans une langue naturelle): dépendant d'une certaine forme, d'un *style*, dont la littérature fait son affaire⁵². Toutes les formulations (ou *prononciations* plus que *propositions*) s'inscrivent dans une tautologie globale (soit le monde comme potentiel). Le nombre de thèmes est réduit, en réalité, qu'il faut incessamment varier. L'affectation (ou altération), qui met un semblant d'animation dans ce paysage, est elle-même une opération *quasi* tautologique, à la seule réserve des intensités, à la différence des effets de la présence du corps, à la différence du tact, de l'attestation par les sens. Tout ici, en effet, est apparence et *aspect*. Réseaux, superpositions, circonstances: le monde *fictif* est le contraire d'une épure. *Sistemato* dit l'italien de quelqu'un qui est marié, «casé», qui a trouvé son lien monogamique: le texte en rêve (la philosophie fait de ce rêve la Vérité), mais le texte le défait incessamment (la littérature multiplie les tentations d'*adultère*, les relance).

Elle présente en effet des articulations mais n'affirme pas ce qu'elle articule; elle le «pose», avons-nous dit, elle œuvre ainsi en deçà de l'apodicticité et même de ce qu'on peut appeler le «propositionnalisme» (dont Michel Meyer présente l'histoire comme celle de la raison occidentale elle-même). En tant qu'elle participe de cette raison, qu'elle peut être réquisitionnée par elle, comme aux fins d'autres usages, la littérature pourra, elle aussi, tenir son rôle dans cette histoire. Elle n'y est cependant pas complètement instrumentalisable. Si la philosophie «oppose l'effet de Vérité à l'effet de sens»⁵³, la littérature, elle, reste dans la suspension, les vérités flottantes; elle ne statue définitivement sur rien mais parle des choses muables, des choses qui passent, et elle en parle *en passant*. Pas plus qu'elle n'est réductible au débat d'idées, qui agite ici les personnages mais qu'elle *comprend* sans s'y confondre, elle ne saurait s'effacer dans la reprise qu'un commentaire, quel qu'il soit, peut en procurer. Son sens est solidaire de son déroulement dans le

52. «La parole formant texte [...] manifeste une «corporéité propre», à partir de laquelle émerge la pensée, irréductible, dès lors, à l'ordre des catégories et des essences abstraites et peut, de ce fait, engendrer effectivement un *mouvement opératoire* de dimension *ontologique*, qui déploie ses *structures*, les faisant vibrer de sens.», Jacques Garelli, «Quand le verbe se prend d'être», *Littérature*, n° 132 («Littérature et phénoménologie»), décembre 2003, p. 43-44.

53. A. Badiou, *Conditions*, *op. cit.*, p. 69. L'art est une procédure de vérité. «une pensée dont les œuvres sont le réel (et non l'effet) [...] Ce qui veut dire aussi que l'art, comme pensée singulière, est irréductible à la philosophie» (*idem*, *Petit manuel d'esthétique*, Seuil, 1998, p. 21).

temps, de son dé-cours; un roman, une poésie, une pièce de théâtre n'achèvent rien, ne concluent à rien, mais visent à exciter des *liaisons* entre des termes; différences de potentiel, inchoativités⁵⁴, valences, corrélatifs, etc. constituent son domaine; elle cherche à fixer pour un temps ce qui échappe à la philosophie en tant que celle-ci se confond avec la métaphysique, soit: *ce qui en est de la donation même, en acte, et non du trait conceptuel et de la fonction de caractère général du donné*⁵⁵. La perspective dans laquelle elle s'inscrit n'est pas démonstrative; l'absence de clôture recherchée crée une acoustique particulière dans laquelle résonnent ses dires. Même quand elle feint de parler de manière générale, son dit est toujours assujéti à un dire (redoublé par la fiction d'un «personnage» éventuellement) et demeure irréductiblement singulier, ne cédant ni «sur le multiple des vérités» ni sur «l'hétérogénéité de leurs procédures»⁵⁶.

Contre l'enthymème, comme emblème de la dialectique: le fait têtue, indéductible, non lissable, à-part absolument, inexpugnable, *solitaire*, à tout jamais réfractaire à sa dialectisation, à la «sagesse», à l'accommodement, à la pacification par le *logos*, l'arraisonnement. Il arrive souvent que les parties peinent à s'arranger avec le tout, que les pièces s'ajustent mal autour d'un désir ou d'un fait, source du comique («Quand je l'ai promis, il n'y avait que lui, proteste Églé, il fallait donc qu'il restât seul, le camarade n'était pas mon compte»), de l'absurde ou de l'impuissance (Églé: «Je vous défie de le dire»).

La proposition que nous avons mise en vedette — *N'est-ce rien que d'être un autre?* — n'est bien qu'une question, et le restera, non pas une simple «question oratoire», comme on dit, mais l'expression d'une irréductibilité pratique et définitive — une assertivité questionnante. De même, si nous avons fait allusion à l'éternel retour, ce n'est pas au titre d'une prémonition de Nietzsche chez Marivaux, encore moins comme l'expression d'une solution, mais plutôt comme une variété éidétique à la généalogie multiple, le fruit de lectures *irrégulièrement* empilées, un nœud d'intelligibilité dans un réseau de quasi-systèmes, qu'un certain éclairage, ici, privilégie (indûment?). Il ne s'agit pas, en effet, de retrouver des problèmes «philosophiques» en littérature, mais de considérer la constitution propre d'une question dans des *formes* différentes.

54. «La fonction première d'une théorie est d'être un appât pour le sentir, fournissant ainsi une immédiateté de jouissance et d'intention. Par malheur les théories, sous le nom de «propositions», ont été abandonnées aux logiciens, et ils ont défendu la thèse qu'elles n'ont d'autre fonction que d'être jugées d'après leur vérité ou leur fausseté.» (A.N. Whitehead, *Procès et réalité* [1957], trad. fr. Gallimard, 1995, p. 306). Whitehead pousse la provocation jusqu'à avancer que, «dans le monde réel il est plus important, pour une proposition, d'être intéressante que d'être vraie. L'importance de la vérité, c'est qu'elle accroît l'intérêt.» (*ibid.*, p. 410)

55. Voir Salanskis, «Conjugaisons de Heidegger avec la science», in *Les philosophes et la science*, Pierre Wagner (dir.), Gallimard, coll. Folio, 2002, p. 457.

56. A. Badiou, *Conditions*, *op. cit.*, p. 71.

Si l'objet de la philosophie est de dévoiler la vérité, les dispositifs littéraires, eux, restent beaucoup plus modestes: ils se contentent de *manifeste* de la réalité. La polyphonie, le tressage des voix, les décrochements, la *modalité* surtout, lui sont inhérents; l'écrivain cherche moins à s'en échapper ou à les réduire qu'à les exploiter; il en accepte l'inéluctabilité. Son *apophansis* est *qualifiée* de part en part et relative à un point de vue, le plus souvent simplement tactique (voir les déclarations du Prince, au début) — question de stratégie mais aussi de *tact*. N'existent que des intensités, autrement dit des différentiels (*si tendres, si vifs, si mignonne...*). Les «vérités» de la littérature sont ainsi *topiques* aux deux sens du terme: elles agissent localement, elles sont le site d'un problème plutôt que son «traitement».

Tandis que la pensée est réputée évoluer en milieu homogène et stérile⁵⁷, en matière de littérature, la *qualité*, et spécialement le *rythme*, est donc bien partie intégrante du sens. Le rythme n'est pas une affaire de métrique mais de *dispositio*, d'allure, d'élection de mouvements, de régime de réflexion, etc. de *forme* en un mot. Ainsi, pour reprendre une dernière fois l'exemple de notre phrase-clef, *N'est-ce rien que d'être un autre?*, non seulement est-elle interrogative (et «impaire»), mais elle n'est pas du tout présentée comme une proposition «frontale», sertie; elle est au contraire prise dans un tissu, constitue une retouche, une inflexion du discours d'Églé. Et cela aussi fait sens, comme tous les phénomènes ponctuels, corrélés ou sériels, qui constituent l'ordinaire de la prose. Ceci ne saurait s'étudier que de très près (à la façon dont Mme de Merteuil dit que se conclut l'amour), mais, pour prendre un exemple minuscule: l'hiatus qu'introduit la virgule dans l'avertissement de Carise — «Mais il y a une chose à observer, si vous voulez vous aimer toujours» — fait vivre cette pensée sur un mode que la pensée «patentée» compte pour néant, quand elle n'en fait pas fi. Ailleurs, ce sera une absence de coordination, une hyperbate ou une légère anacoluthie qui feront sens. Comme le disait Nietzsche, «tout concept naît de l'identification du non-identique», autrement dit: le concept suppose de traiter les variations du Même comme négligeables ou nulles — *c'est si peu de chose que d'être un autre*, surtout si cet Autre donne le change du Même. Contentez-vous de la ressemblance, tel serait le codicille de la morale⁵⁸. La littérature, elle, joue l'original (contre l'originel). Or, sans

57. P. Valéry, par exemple, qui a une conception assez réductrice de la *pensée*, tendant à l'identifier au seul raisonnement ou à l'argumentation («La pensée, par sa nature, manque de style», lit-on dans son «L'amateur de poèmes»), est conséquent avec lui-même lorsqu'il explique: «toute pensée qui doit se préciser et se justifier à l'extrême se désintéresse et se délivre du rythme, du nombre, des timbres, — en un mot, de toute recherche des qualités sensibles de la parole. Une démonstration ne chante pas...», «Cantiques spirituels», *Études littéraires*, in *Variété*, (*Œuvres*, I, Jean Hytier (éd.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 455).

58. Voir R. Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France [1977-1978]*, Thomas Clerc (éd.), Seuil / Imec, 2002, p. 201.

le rythme, sans les intensités, les degrés, etc. en général, on perd non seulement la plus grande partie de la variété du monde et de ses propriétés, mais toutes les *singularités* (de sens) qu'elles portent avec elles; c'est tout une «science nouvelle», celle des échelonnements de langage que Barthes appelait, la baptisant *bathmologie*, qu'il faudrait invoquer, ou une *diastématologie* (de *diastéma*, l'intervalle), qui trouverait à composer avec cette *diaphoralogie*, si souvent requise par le même Barthes: science des nuances et des moires (de *diaphora*, la différence) contre les généralités. La pensée qui vit dans le mot d'Églé ne vit que dans ce mot-là, même si, on l'a vu, il peut être paraphrasé de mille et une façons; comme une fugue de Bach (ou comme la plus modeste des ritournelles⁵⁹), «son sens ne peut pas être déposé et fixé à l'extérieur de son processus effectif»⁶⁰.

Pour prendre un autre exemple, auquel nous avons déjà touché, et tirer enfin notre révérence: la rapidité du dénouement de *la Dispute* est un geste de sens à lui seul, une philosophie sans développement, sans préparation, sans les transitions du continu dialectique, un épilogue réduit à une opération, à une allure⁶¹. Au contraire de l'aphorisme, il n'est ni minéral ni seulement verbal: sa fluidité ne se laisse pas contempler, mais se donne uniquement à vivre; rien de remarquable dans ce qui est dit et qu'on pourrait croire sans auteur, anonyme, et pourrait presque se passer de mots. Les silences ici sont les plus éloquents, ils portent aussi la signature de Marivaux.

59. Car, comme le disait Whitehead, «il n'y a rien de moyen en ce qui concerne l'expression. Elle est essentiellement individuelle» (*Modes of Thought*, New York, The Free Press, 1968, p. 21).

60. Bernard Sève, *L'Altération musicale*, Seuil, coll. Poétique, 2002, p. 69. L'une des tâches de la philosophie serait, selon Badiou, d'envisager «le poème comme vérité de la présence sensible déposée dans le rythme et l'image, mais sans la captation corporelle par ce rythme et cette image.» (*Conditions*, *op. cit.*, p. 102) Mais le nœud de la question est justement celui-ci: si la littérature pense en propre, c'est aussi et avant tout *par* le rythme (et l'image).

61. Des gestes typiques conforment la pensée; elle connaît aussi des vitesses différentes, «des irrégularités d'allure» (Patrice Loraux, *Le tempo de la pensée*, Seuil, 1993, p. 28); elle «est inséparable de sa prosodie, étant une physique du langage pour être une activité, qui est bien plus que du sens» (Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p. 128, qui tient que «l'opposition entre la littérature et la philosophie montre et cache à la fois le dualisme du sens et de la forme», *ibid.*, p. 150, 264). Le philosophe Jean-Michel Salanskis a compris cela qui, à la suite de D.J. Amit (lequel rapporte le fait de pensée à une différenciation qualitative du temps, «à l'émergence de plusieurs échelles de temps»), songe à penser «l'essence de la pensée du côté du temps: le propre de la pensée serait d'être *processus*, d'être un certain *rythme* dans le temps.» (*Le temps du sens*, HYX, 1997, p. 248-250)