

Blessures de l'âme et récit dans *Le Spectateur français* de Marivaux

La représentation de la vie psychique ne manque pas dans l'écriture narrative de Marivaux, et spécialement dans ce qu'il est convenu de nommer ses *Journaux*. Que la vie intérieure y soit omniprésente dans une variété de déclinaisons (dont la relation de rêve) n'étonnera pas puisque le genre qui l'accueille est celui de la fiction à la première personne, fictions épistolaires, fragments de journal (qu'on n'appelle pas encore « intime ») et fictions-mémoires, rapportée au sein d'un cadre communicationnel « journalistique » lui aussi personnel, puisqu'il met en scène une sorte de philosophe spectateur du monde, rendant compte directement au lecteur de son expérience. Par l'entremise de ce personnage médiateur, Marivaux ne vise pas à établir la chronique des faits divers contemporains dans un but d'information (tâche qui relève *a priori* de la mission du journal) ou à mettre en récit des événements soigneusement sélectionnés dans l'actualité pour leur capacité à divertir, mais bien plutôt à découvrir et expérimenter avec son lecteur, par l'entremise d'un foisonnement de récits de soi, différents états de la conscience, que selon lui, il n'est possible d'approcher qu'à certaines conditions. Marivaux partage avec les Modernes (Fontenelle et l'abbé de Pons notamment, et déjà Perrault) l'idée que la connaissance de l'âme humaine peut s'étendre et être approfondie, qu'elle est susceptible de progrès, qu'il est possible d'y découvrir du neuf sinon du non-formulé, autant que dans d'autres domaines comme les sciences et les techniques. Cette position est fondée sur une anthropologie. Pour l'auteur de *La Vie de Marianne* en effet, l'être est en partie le résultat d'une formation qui lui est propre et qui détermine sa constitution selon différentes combinaisons et dosages du corps, de l'esprit et de l'âme. Et si la question de la nature de l'âme reste hors de notre portée et de l'ordre de la spéculation inutile, la connaissance de l'âme et de ses « modifications » (le mot est de Malebranche¹, il sera repris par Rousseau comme projet des *Rêveries*) est abordable et transmissible, au moins partiellement, pourvu que l'on sache en recueillir et en interpréter les manifestations.

On considère d'ordinaire que Marivaux est d'abord un écrivain et que de son écriture de moraliste, il est possible d'extraire les données d'une philosophie morale (ce qu'on nomme au XVIIIe siècle une « métaphysique », terme dont le sens devient, à partir de Locke, l'étude des démarches réelles de l'esprit). Je voudrais inverser cette posture² et montrer comment ses essais journalistiques et notamment *Le Spectateur français* sont la mise en pratique, la mise en exercice d'une pensée sous-tendue par une conception du rôle moral et social du « philosophe » tel qu'il l'entend.

Lorsque Marivaux entreprend *Le Spectateur Français*, c'est avant tout pour remplir un projet philosophique à deux objectifs :

- Perfectionner la connaissance de l'âme humaine, notamment en mettant des mots sur les zones inexplorées de la conscience³, par une description fine de ses éléments les plus ténus⁴. Et cela ne peut se faire que dans l'étude des rapports, des relations à autrui.

¹ L'expression est employée à de nombreuses reprises dans *De la Recherche de la vérité*.

² Cette position est déjà celle de David J. Culpin dans son essai : *Marivaux and reason. A study in early Enlightenment thought*, Francfort-Berne-Paris, Peter Lang, 1993.

³ Voir sur ce point l'article de Jean-François Perrin « Dire l'implicite : les *Journaux* de Marivaux », dans *Marivaux journaliste*, textes réunis par R. Jomand-Baudry, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2009, p. 63-75.

⁴ Christophe Martin a montré comment pour Marivaux cette finesse de perception est au fondement de la vérité dans « 'Microlectures'. Sujets mineurs et finesse de perception dans les *Journaux* de Marivaux », *Littératures* n° 45, 2001, p. 133-149.

- La faire partager à ses lecteurs car cette connaissance de soi est indispensable au développement du lien « humain » au sein de la société.

Dans cette perspective, les *Journaux* de Marivaux et peut-être toute son œuvre pourraient s'intituler « de la recherche de la vérité » pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Malebranche. Henri Coulet a montré dans un article lumineux⁵ la dette que l'auteur de *La Vie de Marianne* avait à l'égard du philosophe chrétien (dont il s'écarte aussi sur plusieurs points). En effet, pour Marivaux, la vérité est tout d'abord la vérité intérieure. Mais comment l'atteindre et par quelles voies est-il possible d'y accéder ? Comment s'exprime-t-elle ? Et si l'on parvient à la percevoir, se pose alors la question de sa formulation : comment la dire, et celle de sa communication et de sa réception : comment la transmettre « intacte » à autrui, ici le lecteur ? et enfin, quel est son intérêt pour celui à qui elle est destinée ? C'est bien entendu à l'art littéraire que l'écrivain assigne la tâche de mettre en œuvre les réponses à ces questions.

1-Les conditions de l'expression de la vérité de l'âme : le rôle central du « sentiment »

C'est par le « sentiment » que s'exprime la vérité de l'âme, « sentiment » étant entendu au sens plein que Marivaux confère à ce terme, dans une acception qui n'est pas très éloignée de ce que Malebranche nomme « sentiment intérieur »⁶. Selon le *Dictionnaire de Trévoux* (1771), le sentiment est « tantôt la faculté que l'âme a de recevoir l'impression des objets par les sens, tantôt la perception qu'elle a des objets par les moyens des sens ». C'est donc lorsque l'individu est aux prises avec une situation de conflit intérieur ou de trouble émotionnel où interviennent les sens, les passions ou encore l'imagination que le « sentiment » est perceptible. S'il est juste et infaillible -car c'est une sorte d'expression de la nature-, il n'est pourtant pas forcément clair et demande à être démêlé. Dès lors, l'objectif du philosophe sera de représenter l'individu aux prises avec toutes les variétés du sentiment.

Si l'on fait une rapide revue des états psychologiques convoqués dans *Le Spectateur*, on en remarquera la diversité. Ils relèvent le plus souvent de la désillusion ou plus gravement, de l'humiliation sous différentes formes, ou encore d'un état de crise causé par les combats de la femme vertueuse écartelée entre son désir son devoir, entre la piété filiale et le refus du déshonneur, de la défense de l'amour-propre, de la levée d'un préjugé, de la tristesse causée par la perte de ses biens, de la mort d'un proche etc ; on le voit, ces situations renvoient aussi à un tableau des lieux communs romanesques. Il ne semble pas cependant que Marivaux, dans le montage de ces « histoires » ni dans leur succession procède à une hiérarchisation fondée sur leur intensité dramatique objective (en considérant par exemple, la mort d'un proche comme un événement infiniment plus tragique qu'une humiliation). C'est bien plutôt le retentissement d'un fait dans la conscience du sujet (et/ou dans celle de l'observateur) qui devient le critère déterminant de son accession à la dignité d'être rapportée. Le vocabulaire qui accompagne la plupart de ces situations est significatif à cet égard : une constellation lexicale récurrente constituée autour des substantifs « sentiment », « sensibilité », par des verbes au sens fort

⁵ Henri Coulet, « Marivaux et Malebranche », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1973, n°25, pp. 141-160. Cet article, extrêmement riche et précis, ainsi que les pages 285 à 305 de son *Marivaux romancier* (Paris, Armand Colin, 1975) ont nourri les considérations qui suivent.

⁶ Malebranche oppose la connaissance par idée claire et la connaissance par sentiment intérieur ; ce dernier est seul capable d'apporter une compréhension, même imparfaite, de l'âme ; les références à cette idée sont innombrables dans toute son œuvre, par exemple : « Nous n'avons point une idée claire de notre âme, [...] nous ne la connaissons que par le sentiment intérieur que nous avons de ce qui se passe en nous » (*Recueil de toutes les réponses du père Malebranche [...] à Monsieur Arnault [...]*, chez Michel David, 1709, t. I, p. 421).

employés aux formes active et passive : toucher/être touché, frapper/être frappé, saisir/être saisi, pénétrer/être pénétré désigne des états de choc particulièrement marqués où l'individu sensible est central. Pour en souligner l'importance, c'est alors curieusement le terme d'« aventure » (employé au singulier) qui vient désigner ces histoires, avec son sens d'événement, d'accident « qui arrive inopinément »⁷ à quelqu'un. Là encore, Marivaux fait dériver l'événement objectif vers un sens psychologique, en le subordonnant à une intention philosophique et morale. Prétexte à réflexion, l'aventure suppose une implication sur le destin de l'individu. Cet emploi ne saurait cependant ignorer la forte connotation qui s'attache à ce vocable, « aventure » est inévitablement rattaché au domaine du romanesque (comme l'indiquent certains titres des œuvres narratives de Marivaux) et au sème de la singularité. On se trouve donc face à ces épisodes, devant une sorte de gageure puisqu'il s'agit au fond pour l'auteur d'atteindre et de transmettre une vérité humaine par le biais d'histoires inventées, qui relèvent d'un maximum de fiction⁸. Tout l'art de Marivaux va être de rendre crédibles et sensibles ces situations.

Loin de faire passer la recherche de cette vérité par l'élaboration par l'esprit de règles abstraites, Marivaux fait confiance à l'expérience, en tant que source du sentiment. Elle est d'une part seule capable de nous faire comprendre l'étendue de notre capacité à ressentir et de nous découvrir de nouvelles sensations, elle permet d'autre part à l'homme, sinon une parfaite connaissance de soi, du moins de s'en approcher. Que seule l'expérience fonde l'authenticité de la connaissance intérieure, Marivaux le dit par la voix du Spectateur dès la première feuille lorsque ce dernier oppose l'incapacité d'un auteur à imaginer « dans son cabinet » « ce que sent » l'homme humilié par la « distraction hautaine » d'un Grand, à la connaissance intime qu'en a celui qui l'a éprouvé. Il ne suffirait à l'infortuné que d'avoir « de l'esprit » pour s'en faire l'écrivain (116). Cette déclaration de confiance dans la capacité du sujet qui en a fait l'épreuve à rendre compte de son sentiment rejette « les pures rêveries » de l'auteur pour mettre en valeur la vérité de l'expérience intimement vécue. C'est encore dans la bouche de la coquette repentie qui découvre dans le visage torturé de son amie morte d'apoplexie une vision de sa propre mort, que Marivaux place la question de la rivalité entre l'artiste qui imagine et l'individu qui ressent :

J'ai vu bien des figures que l'imagination du peintre avait tâché de rendre affreuses ; mais les traits qui me frappèrent ne peuvent tomber dans l'imagination : la mort seule peut faire un visage comme celui-là. Il n'y a point d'homme intrépide que cela ne rappelât sur le champ à une triste considération de lui-même» (222).

Voir un tableau même le mieux imaginé ne saurait remplacer en termes de réaction et d'impact sur le sujet, et surtout de connaissance de soi, la vue directe de l'horreur réelle et nul n'est mieux placé pour dire ses sentiments que celui qui a été « saisi », « pénétré » par l'événement. Cette conception se traduit par une sorte de voyage à la recherche de la vérité qui parcourt une grande variété d'expériences individuelles, mais s'exprime surtout dans le choix des formes narratives convoquées : chaque sujet y compris le Spectateur dont la raison d'être est précisément de s'expérimenter, rend compte de ses épreuves dans des auto-récits qui représentent la grande

⁷ « Tout ce qui arrive aux personnes, soit que les choses viennent inopinément, soit qu'elles soient la suite d'une intrigue », selon le *Dictionnaire de Trévoux* (1771).

⁸ Cette expérimentation de la fiction comme fondement de « la vérité de l'humain » qui fait dériver le discours moral vers « une sorte de psychopathologie de la vie quotidienne » a été remarquablement étudiée par Marc Escola dans son article : « L'atelier du roman: les *Journaux* de Marivaux ou la fiction à l'essai », dans *L'assiette des fictions sous l'Ancien Régime : l'autoréflexivité dans le romanesque de L'Astrée au Manuscrit trouvé à Saragosse*, éditions Peeters, 2008, p. 213-224.

majorité des formes employées. C'est que comme l'écrit Jean Rousset dans *Forme et signification*, dans les mémoires, les journaux (ajoutons personnels) et la lettre, « on rend compte soi-même de sa situation », le « je » étant un « outil perfectionné de l'analyse intérieure »⁹.

Loin d'être instinctive, la connaissance de soi par le sentiment passe nécessairement par un effort d'attention accordé aux mouvements de la vie intérieure, à ses remous et à ses soubresauts. Cet effort d'attention, autant dirigé vers soi que vers l'autre, est lié à une disposition naturelle innée. Ainsi, Marivaux formule une distinction entre les « âmes sensibles »¹⁰ (catégorie dans laquelle se range le Spectateur) plus douées dans cette perception, et d'autres êtres humains qui n'ont reçu ni la même délicatesse de sentiment, ni la même finesse dans le discernement. Cette distinction n'est cependant pas porteuse d'un jugement de valeur, car pour Marivaux, « toutes les âmes se valent ». Source de l'introspection et de l'observation, l'attention implique à la fois un intérêt pour autrui qui peut aller jusqu'à l'empathie, et une capacité à déchiffrer les mouvements intérieurs. C'est la qualité première du Spectateur et de son double, l'Inconnu, qui est le personnage de la dernière histoire du journal¹¹, une expérience où l'observation constitue le fondement de la juste interprétation.

Notons enfin que ce mode de connaissance par le sentiment aboutit toujours à des considérations générales, à des réflexions, à une pensée car, pour Marivaux, il existe un rapport de continuité entre le sentiment et l'esprit. La validité de cette pensée ne saurait se limiter à un seul individu car la connaissance de soi et celle de l'homme universel se confondent¹².

Ceci posé, je vais donc suivre l'hypothèse que Marivaux élabore une poétique narrative spécifique pour remplir un projet philosophique. C'est à l'expression du « sentiment » dans les extraits qui relèvent de ce que j'ai appelé, pour éviter le terme anachronique de « traumatisme », les « blessures de l'âme », que je m'intéresserai.

2-Les modes d'expression de cette philosophie pratique : la traduction de l'effet de vérité comme moyen d'action.

Je commencerai par la mise en regard de deux récits à la première personne par lesquels le Spectateur narre à son lecteur deux expériences qui lui ont causé une émotion violente : l'un rapporte la fameuse scène (tant commentée) de la jeune fille au miroir (à la fin de la feuille 1, p. 117-118), l'autre est le récit de sa rencontre avec une jeune fille pauvre condamnée à mendier pour éviter de tomber dans le déshonneur (feuille 4, p. 127-132). Malgré un mode énonciatif identique, ces deux scènes dans une large mesure s'opposent : dans la première, qui relate un épisode de sa jeunesse, celui qui ne se nomme pas encore le Spectateur est au centre de l'action dont il est le sujet « souffrant » ; dans la seconde, plus contemporaine du temps de l'écriture, c'est la jeune fille la victime, le Spectateur remplissant alors son rôle d'observateur du monde, au gré des rencontres de hasard. Que sait-on du sentiment intérieur des personnages dans ces deux scènes ? Le récit de la découverte inopinée de la coquetterie de la jeune fille qu'il croyait sincère et naturelle -on se le rappelle, il la surprend en train de faire des mines devant un miroir pour

⁹ Jean Rousset, *Forme et signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Corti, 1962, p. 72-73.

¹⁰ Au sens passif, « sensible » désigne la faculté à percevoir des impressions en provenance du corps ou du monde extérieur ; au sens actif, la disposition à ressentir des sentiments, des émotions. La sensibilité est une forme d'affectivité qui relève du sentiment.

¹¹ L'Inconnu introduit l'histoire de sa vie en justifiant son savoir sur l'homme par l'expérience qu'il en a : « J'ai été mon propre spectateur, comme le spectateur des autres », écrit-il (232).

¹² Cette question est l'objet d'un développement de la lettre de l'inconnu au spectateur (232)

répéter ses airs comme on exerce ses gammes- fait quasiment l'impasse sur la réaction immédiate de l'acteur-observateur : « Je remarquai, à mon grand étonnement [...] » (118) est la seule expression indicatrice et même si l'on accorde à ce dernier terme son sens classique fort, c'est le laconisme qui l'emporte dans l'expression du sentiment. Cette remarque est cependant assortie d'un pompeux « je tremblai du péril que j'aurais couru si j'avais eu le malheur d'essuyer encore de bonne foi ses friponneries [...] » (118). Et lorsqu'enfin arrive le compte rendu de l'interpellation de la jeune fille au discours direct : après être entré « en riant » et lui avoir reproché son « industrie », le jeune homme, comme s'il avait déjà « digéré » l'aventure exprime sa déconvenue par une belle métaphore : « Je viens de voir les machines de l'opéra. Il me divertira toujours, mais il me touchera moins » (118). On ne peut qu'être frappé par la discordance de ce récit où l'expression de la sensibilité est réduite au minimum, et l'importance de l'impact de cet événement : le narrateur note que son amour disparaît aussitôt, sans toutefois développer la nature de la blessure (qui résulte sans doute moins d'une atteinte de l'amour-propre que de la perte d'un idéal) ; en revanche, il en souligne les conséquences : cet épisode modifie sa personnalité et décide de son destin : « C'est de cette aventure que naquit en moi cette misanthropie qui ne m'a point quitté, et qui m'a fait passer ma vie à examiner les hommes, et à m'amuser de mes réflexions » (118). L'événement traumatique est fondateur, il impose une posture de retrait définitif du monde, une distance qui sera celle du philosophe observateur.

Pour rapporter l'autre récit, qui lui fait pendant, le Spectateur parle le langage de l'urgence et diffère la suite du manuscrit de l'Espagnol pourtant promise à la fin de la feuille 3 : « J'ai quelque chose de plus pressant à dire » (127) se justifie-t-il. Ce qui explique ce bouleversement de son programme, c'est la nécessité de transcrire dans toute l'intensité ressentie les impressions faites sur lui-même par cette rencontre :

« Je me reprocherai d'écarter la situation d'esprit¹³ où je me trouve ; je me livre aux sentiments qu'elle me donne, qui me pénètrent, et dont je voudrais pouvoir pénétrer les autres. Jamais, peut-être, ne me reviendraient-ils avec ce caractère d'attendrissement qu'ils portent. Je m'imagine en devoir compte aux autres ; et je vais essayer de faire passer dans leur âme toute la chaleur de l'impression qu'ils me font » (127).

Suit alors le récit de la rencontre avec la jeune mendicante. On voit bien l'importance accordée au sentiment, importance soulignée par le déplacement de l'intérêt, du fait vers son effet dans la conscience, qui devient du même coup un événement central. Le second aspect de ce programme réside dans le traitement de la temporalité entre le « vécu » et le narré : non seulement dans l'auto-récit à la mode du spectateur, l'intensité du vécu est de nature à modifier l'ordre temporel des choses en donnant la primeur à la représentation de l'impression de la rencontre sur la rencontre elle-même, mais pour ne rien perdre de l'intensité et de l'authenticité de cette impression, le compte rendu doit avoir lieu dans une sorte d'immédiateté, dans la plus grande proximité temporelle avec le moment du ressenti. Marivaux rêve là une écriture de l'instantané qui coïnciderait avec l'événement sensible : la puissance d'émotion et le pouvoir de communication de l'expérience sont inversement proportionnels au temps qui s'est écoulé entre celle-ci et son rapport sous forme verbalisée. On comprend dès lors les raisons pour lesquelles le récit du traumatisme initial, pourtant si fondamental pour la destinée du spectateur, ne fait l'objet que d'un rapport aussi froid. L'écriture a été séparée de son objet (le sentiment d'alors) par la distance du temps et ne peut restituer dans sa fraîcheur l'état de l'âme du jeune homme à ce moment-là.

¹³ Au sens de « disposition de l'âme », comme l'indique le glossaire de notre édition de référence (p. 795).

Si l'on examine très rapidement le second récit à la lumière des analyses précédentes, et d'abord le récit de ses infortunes réalisé par la jeune fille elle-même, on remarquera son caractère essentiellement factuel ; le dilemme dans lequel elle se trouve ne fait l'objet que d'un auto-commentaire conclusif lapidaire : « Voilà mon état ; en est-il de plus terrible ? » (129), dont l'effet se trouve renforcé par la narration de la réaction maternelle. Pas de distinction perceptible entre le personnage narrant et le personnage narré. En réalité, le « double registre » -le regard distancié sur soi- se trouve incarné dans la personne du Spectateur : la narration de la rencontre comprend tous les ingrédients attendus par le philosophe : le hasard de la rencontre, l'exercice de l'attention qui s'attache à la physionomie et au vêtement pour décoder les sentiments de la jeune fille : « je l'ai regardée avec attention » (127). L'expression de plusieurs sentiments successifs : d'abord, les affects : « son affliction m'a touché » (127), ensuite la tentation du repli, le réflexe d'auto-protection : « J'ai été tenté de la laisser [...] pour me sauver de l'intérêt douloureux qu'elle commençait à m'inspirer pour elle ; mais je n'ai pu me débarrasser de la pitié qu'elle m'avait faite ; il aurait fallu prendre trop sur moi... » (128). Après la fin du récit de la rencontre, intervient une prise à témoin de son lecteur par le Spectateur, qui sert de transition à plusieurs pages de réflexions : « Tout honnête homme sentira combien les discours de cette jeune fille ont dû me toucher[...] [je] me suis retiré chez moi presque aussi affligé qu'elle » (129) et une généralisation de son état de détresse : « Qu'il est triste de voir souffrir quelqu'un quand on n'est point en état de la secourir, et qu'on a reçu de la nature une âme sensible qui pénètre toute l'affliction des malheureux, qui l'approfondit involontairement, pour qui est comme une nécessité de la comprendre, et de ne rien perdre de la douleur qui peut en rejaillir sur elle-même ! » (129). Par une inflexion inattendue, le texte procède à une sorte de décentrement de l'intérêt, de la souffrance discrètement formulée par la jeune fille au sentiment intérieur du Spectateur en qui se trouve finalement transféré l'appel à l'affliction qui revenait à la mendiante : la fiction de la jeune fille infortunée a alors pour fonction de mettre en situation le sentiment, et de procéder à ce qu'on peut appeler sa dramatisation. Le Spectateur est passé de l'observation à l'identification. Son témoignage immédiat, en tant qu'acteur du vécu, fonctionne comme une garantie de véracité de l'histoire racontée et son expérience de la compassion et de la souffrance exprime aux yeux du lecteur à qui il en destine la description, la vérité du sentiment. Marivaux capte ici le lecteur par deux voies apparemment incompatibles : l'individuel et le général. La force de persuasion du pathétique, une possible identification à l'homme compatissant le dispose également à recevoir favorablement la leçon générale des réflexions finales et à la partager. Au sein de ces réflexions, plusieurs saynettes intérieures au cours desquelles le Spectateur tour à tour apostrophe directement le corrupteur de la jeune fille et verbalise ses pensées supposées, prolongent l'effet du récit particulier, tandis que le plaidoyer débouche sur une « analyse morale de la relation de corruption »¹⁴. La dramatisation n'est pas seulement liée à l'intensité des passions ou des sentiments évoqués, elle tient aussi à l'effet de scène et à l'usage dialogique qui est au cœur des réflexions communiquant les réactions à vif du Spectateur.

Quant au rappel du traumatisme initial, il remplit deux fonctions essentielles : s'il institue véritablement la parole du narrateur-spectateur, il constitue également « une justification réaliste de l'origine du texte »¹⁵, selon l'expression de Dorrit Kohn. Le second extrait étudié qui développe la blessure de l'âme du philosophe vient apporter un correctif à l'image du misanthrope distant que le Spectateur avait donnée de lui-même à la fin de la première feuille.

¹⁴ Jean-Paul Sermain, Chantal Wionnet, *Journaux de Marivaux*, Atlande, 2001, p. 105.

¹⁵ Dorrit Kohn, *La transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, 1981, p. 201.

Elle vient réaffirmer que pour autant, son aptitude à ressentir, son aptitude au sentiment (au sens d'« instinct qui nous fait agir sans réflexion, en nous présentant quelque chose qui nous touche », selon la définition qu'en donne l'Inconnu (256)), est demeurée intacte.

À côté de la narration de l'expérience éprouvée par le Spectateur lui-même, Marivaux explore par le médium épistolaire, les arcanes de l'âme féminine en proie à des situations de crise dans des intrigues qui font écho à certains topoï romanesques : la femme mariée en lutte contre sa passion (2^e f) et la jeune fille déshonorée et abandonnée par un séducteur (9^e et 10^e f) dans leurs missives au Spectateur, témoignent d'une modalité directe de l'expression des passions : dans la « lettre-cri »¹⁶ de la première se peint l'égarement, l'impossibilité d'exprimer un quelconque sentiment stable, un état de désordre qui se situe au-delà du connaissable. En disant sa vie à chaud, l'épistolière tourmentée par la passion amoureuse bute sur l'impossibilité d'une connaissance intériorisée de soi : « Je veux me chercher et je me perds », « tout est empoisonné », « que je suis égarée ! », « ce que je dis ne ressemble point à ce que je veux dire » (121). Ces paroles redisent à l'envi l'état de désaccord de l'être avec lui-même et l'absence de maîtrise du sujet sur sa psyché. Elles expriment directement le psychisme, ici le caractère obsédant de pensées involontaires. L'exemple de la jeune fille déshonorée est éloquent à cet égard : alors qu'elle parle au Spectateur, elle transgresse les règles du discours adressé en lui substituant son amant comme interlocuteur (155). Si la complexité du sentiment constitue un obstacle à sa transcription claire -le langage étant insuffisant à désigner clairement le chaos intérieur-, le personnage n'a pas renoncé à toucher par l'expression même de l'intensité de son désarroi (156). Cependant, il se heurte aux limites de la connaissance de soi par le sentiment.

J'en viens à un auto-récit plus complexe où les blessures de l'âme jouent un rôle plus fondamental puisqu'elles fonctionnent comme un véritable moteur de la narration : il s'agit du *Mémoire de ce que j'ai fait et vu pendant ma vie* (17^e-19^e f) écrit par la vieille coquette repentie, dans lequel elle a consigné les événements qui ont eu un sens dans son existence, les moments forts, comme par un effet de sélection automatique de la mémoire. Or, ce mémoire qui est le seul récit autobiographique vraiment complet au sens temporel du terme, est construit selon une suite de scènes autonomes. Cette composition (qui n'est pas sans lien avec la construction d'une pièce de théâtre) reflète la conception du temps énoncée par la narratrice au commencement de son récit : « Je vis seulement dans cet instant qui passe » (p. 207). L'architecture de cet auto-récit se compose de deux pans : le premier versant narre l'évolution de la narratrice jeune vers la coquetterie, le second inverse le système de valeur mis en place ; elle y désapprend la coquetterie et découvre et accepte sa condition de mortelle. Tout se passe comme si sa vie se résumait aux moments les plus saillants, c'est-à-dire à ceux qui ont marqué sa vie intérieure. À partir de la 19^e feuille est dessiné un itinéraire de formation par la désillusion, constitué de scènes fondamentales qui sont autant de sources de profondes blessures de l'âme. Et en même temps, chacune de ces expériences correspond à une étape dans la connaissance de soi. Le récit se présente à chaque fois selon un déroulement identique, il épouse l'ordre du vécu : le récit de l'événement, de « l'accident » dit la narratrice, est suivi d'un commentaire qui rend compte de son effet sur la conscience. Ces prises de conscience suivent deux schémas symétriques et complémentaires qui réfléchissent le moi en situation soit passive, soit active.

J'ai appelé passives, les situations où la narratrice découvre l'image qu'ont d'elle les autres : il s'agit de deux expériences non successives qui se produisent par la médiation de la lecture : elle

¹⁶ L'expression est de Michel Gilot.

découvre qu'un de ses amants a éloigné d'elle sa propre fille de crainte qu'elle ne soit contaminée par la coquetterie de sa maîtresse (18e f, 215) : elle reçoit « l'affront » et se sent « honteuse de le mériter », s'en ouvre à son amant qui lui adresse une lettre particulièrement humiliante : « ce fut là le premier accident qui tempéra ma coquetterie » (216). Plus tard, elle tombe par hasard sur un billet galant dans lequel un homme s'adresse à sa maîtresse en dénonçant l'importunité de celle qu'il nomme « une antiquaille » et qui, inconsciente de son ridicule, lui tourne autour malgré son âge : « Je m'en allai sur le champ digérer mon aventure. Là après bien des réflexions, bien des projets de vengeance, bien des soupirs, et beaucoup de honte, je conclus... Hélas ! Je ne conclus rien ; je me couchai seulement, triste, vaine et humiliée » (221).

On observe la situation active dans deux scènes où la coquette est observatrice involontaire et inopinée : dans une situation de perception indiscreète typique du roman, elle est d'abord le témoin d'une scène au cours de laquelle une de ses amies se fait humilier par un cavalier sans réagir : « La pauvre dame me fit vraiment pitié », « et en effet », conclut-elle en étendant l'expérience à l'ensemble de la gente féminine, « une femme ne peut guère essayer de moment plus dur que celui-là » (217). Intervient ensuite l'idée de la leçon potentielle contenue par la vue d'une telle scène pour une jeune fille innocente. La conséquence sur la conduite de la vie de la vieille coquette est sensible : « L'aventure de mon amie me rendit les hommes moins considérables. Je devins moins avide de leur plaire » (217).

Enfin, la scène qui couronne cet itinéraire spirituel, c'est la vue et l'étreinte de la mort, en la personne de son amie à qui elle venait rendre visite : « Tout mon sang se glaça dans mes veines, et je tombai sur elle évanouie » (222). La perte de conscience ou perte de sentiment est aussitôt suivie d'une prise de conscience : l'horreur de cette vision lui renvoie l'image de sa propre mort : « Pour la première fois, je songeai que j'étais destinée à mourir » (222). Suit un long monologue intérieur au discours direct, fait de modalités interrogatives et exclamatives, et traversé de dialogues fictifs. Là encore, les remous de la vie intérieure sont théâtralisés et on passe insensiblement à une réflexion sur la religion. La coquette finit par se repentir et par réformer sa vie. Ces deux derniers chocs psychologiques fonctionnent de manière plus complexe car ils suggèrent une sorte de projection du moi dans l'expérience de l'autre ou une intégration de cette expérience par identification. L'évanouissement, au sens propre de « perte de sentiment », est loin d'être un obstacle à la connaissance de soi. Il en est plutôt le passage obligé. « L'aventure », pour reprendre le terme clé de Marivaux, relève de la psychologie, elle est avant tout intérieure.

Avec l'histoire de la coquette repentie et les aventures de l'inconnu (qui surmonte tous les accidents de sa vie, alors qu'il connaît les chocs psychologiques les plus extrêmes : ruine familiale, mélancolie de sa mère, décès successif de ses parents...), s'achève un journal qui, s'il est fictionnellement inachevé dans sa dernière histoire, ne l'est pas au plan de la visée morale et philosophique. La vieille dame et surtout l'inconnu n'ont plus besoin d'aide. D'ailleurs, dans un retournement significatif, c'est l'inconnu qui offre son aide au spectateur. Tout se passe comme s'ils avaient intériorisé le regard et acquis une capacité d'auto-observation et d'auto-analyse qui leur a donné accès à la vérité. Ils sont devenus à leur manière des philosophes, ce qui explique que la présence du Spectateur comme déchiffreur et comme commentateur tende alors à s'estomper. La mission de formation morale qu'ils déclarent s'attribuer va aussi dans ce sens. L'ensemble de ces fictions est donc orienté vers le modèle d'un individu non pas parfait, mais exemplaire, non pas figé cependant, mais adaptable à toutes les situations de la vie.

Les expériences traumatiques ou blessures de l'âme jouent un rôle fondamental dans cette accession à la connaissance de soi et dans la formation d'une identité. C'est peut-être dans cette dimension que l'apport de Marivaux à la psychologie est le plus fondamental. Lorsqu'elles sont

dominées –car il y a loin des états de passion irrépressible représentés à travers la jeune fille déshonorée à la maîtrise finale de la coquette repentie–, elles jouent un rôle de révélateur de soi (et des autres), d'accès à la vérité, et permettent d'ajuster sa position face au monde. Les vérités auxquelles elles permettent d'accéder sont simples, et leur validité dépasse le domaine individuel pour atteindre à l'universel. Parmi elles, l'acceptation d'une certaine place dans la société, dévolue à chacun par son tempérament et son histoire personnelle, la reconnaissance et l'exercice des valeurs de respect, de solidarité et d'humanité, l'acceptation de l'idée de la mort. Cette philosophie pratique a une ambition sociale, car l'acquisition de la connaissance de soi va au-delà du bénéfice individuel. Elle vise à resserrer les liens avec autrui, et par conséquent avec la communauté des hommes.

Le lecteur averti ne pourra être insensible à l'« itinéraire moral » qui aboutit à cette découverte au terme d'un voyage fait d'études de cas. Mais la force de persuasion du texte réside surtout dans l'effet de « présentisme » de la fiction, dans les différents aspects de la « dramatisation de l'intériorité » : description du psychisme d'un individu saisi dans une situation précise, choix de l'auto-récit, construction par scène ou suite de scènes, contamination du discours intérieur par le dialogue... Il existe à l'échelle du texte tout un jeu de contamination, d'identification et de substitution entre les personnages qui est au fondement de la prise de conscience traumatique : comme le Spectateur par le truchement de la compassion s'assimile à la jeune mendiante qu'il rencontre, la vieille coquette se voit morte à la place de son amie (d'ailleurs elle tombe évanouie), ce phénomène joue un rôle non négligeable dans l'effet de lecture. Identification, projection, substitution sont autant de jeux de rôles proposés au lecteur, qui participent à le persuader autant qu'à le former.

Régine Jomand-Baudry
Université de Lyon
Équipe Marge (Lyon 3)