

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La théâtralité de l'écriture romanesque : *Le Paysan parvenu* de Marivaux

par
Maria-Clara Poulin

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Littératures de langue française

Avril 2008

© Maria-Clara Poulin, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La théâtralité de l'écriture romanesque : *Le Paysan parvenu* de Marivaux

présenté par :

Maria-Clara Poulin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Benoît Melançon

.....
président-rapporteur

Ugo Dionne

.....
directeur de recherche

Jeanne Bovet

.....
membre du jury

SOMMAIRE

Dans les années 1734-35, Marivaux publie les cinq parties du *Paysan parvenu ou les Mémoires de M****. Applaudi par le public, décrié par une partie de la critique, le roman n'a pas laissé indifférents les lecteurs du XVIII^e siècle. C'est que l'écrivain innovait, transportant l'esprit de son théâtre dans l'écriture de son roman : il reformule le langage romanesque par divers emprunts à l'esthétique théâtrale et donne ainsi à son texte un nouveau relief. Notre étude porte donc sur cet aspect spécifique de l'écriture romanesque chez Marivaux. Il s'agit de mettre en lumière la théâtralité du *Paysan parvenu* et de faire ressortir l'originalité du romancier.

Du fait de leur importance, de leur structure et de leurs fonctions, les dialogues prennent la forme de petites saynètes qui font vivre, en la théâtralisant, l'histoire racontée. Soigneusement notés, les jeux de scène interprétés par les personnages s'offrent au lecteur avec l'acuité d'une représentation théâtrale (I^{er} chapitre). Le narrateur, de son côté, renchérit sur cette impression de théâtralité : conteur, acteur et spectateur de son propre récit, il se met en scène, anime son public, commente l'action et s'introduit dans la fiction des personnages pour participer à leurs échanges (II^e chapitre). Ces modalités d'écriture et de représentation s'accompagnent de références à l'univers théâtral. *Le Paysan parvenu* est peuplé de personnages issus de la tradition comique : certains d'entre eux renvoient au théâtre de caractères, alors que le héros, lui, rappelle à plusieurs égards Arlequin, type emblématique de la *commedia dell'arte* et de la dramaturgie marivaudienne. Et, avec la comédie qui se joue pour orchestrer l'ascension sociale du paysan et son travestissement en M. de la Vallée, nous entrons de plain-pied dans l'univers burlesque du théâtre italien (III^e chapitre). À travers cette formidable satire sociale, vivement cadencée, hautement colorée, s'expriment la pensée critique et le mordant de Marivaux. Transposant le grand théâtre du monde sur la scène de son roman, l'auteur questionne la structure du pouvoir dans sa hiérarchie traditionnelle et cherche à faire tomber les masques de la bonne conscience (IV^e chapitre).

MOTS CLÉS : *Le Paysan parvenu* – Marivaux – roman – théâtre – théâtralité – siècle des Lumières

ABSTRACT

In the years 1734 through 1735, Marivaux publishes the five parts of *Le Paysan parvenu ou les Mémoires de M****. Acclaimed by the public, yet disparaged by many critics, this novel left a lasting impression on the 18th century readers. It was indeed a remarkably innovative work in which Marivaux modified the basic writing techniques of the novel through the use of his theatrical skills and genius. It undoubtedly placed his work in quite a new perspective. Our research was aimed at highlighting and detailing specific aspects of Marivaux's "theatricality" and his originality as a novelist.

The dialogues are so frequent, their structure and function so varied, that they inevitably appear as energizing theatrical intermissions which enhance the narrative progression throughout the novel. The dialogues are also interspersed with what appears to be the playwright's and director's personal notes, adding to the authenticity of the "staged" novel (Chapter I). Furthermore, the narrator actively masters the theatrical illusion in the astounding diversity of roles he plays. Both storywriter and teller, he also appears as spectator of his own adventures. He designs the character he is and plays, stimulates the attention of his public with pertinent comments on the action, and occasionally joins the fictional party on stage to recite his lines (Chapter II). The complexity of comedy in both writing and stage techniques has deep roots in the wider context of theater tradition. Many characters in *Le Paysan parvenu* are a direct heritage of the world of comedy. Some can be traced back to theater of character, whereas the hero of the novel himself is a version of Arlequin, the emblematic master of the *commedia dell'arte*. The World, as it is staged in *Le Paysan parvenu*, is nothing less than a comedy leading a young and lively peasant to change costumes, names and manners as he faces the many perils of his social escalation and grandeur, disguised as M. de la Vallée. Marivaux has undoubtedly achieved a successful return to the universe of pure Italian comedy and burlesque (Chapter III). He has nevertheless presented a drastic satire of human society to his readers. In this colorful *theatrum mundi*, Marivaux has deeply questioned the tenets of power and confronted his era with the masquerade of self-righteousness (Chapter IV).

KEY WORDS : *Le Paysan parvenu* – Marivaux – novel – theatre – theatricality – Age of Enlightenment

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	iii
Abstract.....	iv
Remerciements.....	vi
Introduction.....	1
I. La théâtralisation de l'écriture narrative	8
1) Les dialogues.....	8
2) La mise en scène.....	26
II. La théâtralisation du personnage-narrateur	36
1) L'écrivain.....	36
2) Le conteur.....	39
3) L'acteur.....	48
III. La théâtralisation de l'univers romanesque	56
1) Les personnages.....	56
2) L'histoire : le jeu dans le jeu.....	64
IV. <i>Le Paysan parvenu</i> ou le grand théâtre du monde	73
1) Dédouplements et distanciation.....	73
2) <i>Le theatrum mundi</i>	78
Conclusion.....	88
Corpus et Bibliographie.....	91

REMERCIEMENTS

Il y a trois personnes que je tiens ici à remercier de tout cœur :

M. Ugo Dionne, mon directeur de recherche,
pour tout le temps qu'il m'a consacré,
pour la clarté de son jugement et la finesse de ses observations,
pour sa patience et son appui très solide et sans contrainte.

Mon père, Stéphan Poulin,
à qui je dois le goût des belles choses, de l'étude et de la littérature,
à qui je dois aussi la confiance qu'il m'a inspirée tout au long de ce parcours,
à qui je dois une immense reconnaissance.

Paul De Strooper,
mon fidèle, mon inconditionnel compagnon de route,
dont la présence dans ma vie fait toute la différence.

À vous tous, donc, merci,
infiniment merci,

Marie-Claire

INTRODUCTION

Du mois de mai 1734 au mois d'avril 1735, alors que le public attend encore la troisième partie de *La Vie de Marianne*, Marivaux lui fait faux bond et publie, coup sur coup, les cinq parties du *Paysan parvenu ou les Mémoires de M****. Interrompu sur la promesse d'une suite qui ne viendra jamais, *Le Paysan parvenu* restera ce petit roman inachevé, qu'on considérera par la suite comme une des œuvres les plus remarquables du XVIII^e siècle. Jacob, le paysan, y reconstitue le parcours littéralement incroyable qui l'a mené de son village de Champagne aux hautes sphères de la société française. Retenu d'abord comme domestique dans une somptueuse maison parisienne, puis marié à une riche bourgeoise dévote, le fils du « bonhomme la Vallée » devient « monsieur de la Vallée » (II^e partie, p. 85¹). Revêtu de son nouveau personnage, épée à la ceinture, il voyage en voiture et côtoie le grand monde. Les dames de qualité le remarquent, le courtisent et lui offrent leur protection. Enfin, tout ébloui de lui-même, Jacob se livre à un dernier exploit : il intervient dans une rixe pour se porter au secours d'un noble de haut rang, qui lui offre alors fortune et amitié. Voilà, semble-t-il, le sommet de la gloire et la fin de l'histoire : le paysan est parvenu. À travers cette suite de tableaux vivement colorés, de la cuisine bourgeoise aux salons aristocratiques, le lecteur aura pu suivre le regard critique du narrateur, qui, dans une vision toute moliéresque du genre humain, dénonce la comédie du pouvoir, de l'argent et des masques de la dévotion.

¹ Sauf indication contraire, toutes nos références sont au *Paysan parvenu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999 (1965). Chronologie et introduction par Michel Gilot.

Alors que, dès le XVIII^e siècle, les nombreuses éditions et traductions du texte témoignent de l'accueil favorable que lui réservait le public, le roman partage la critique². Les uns s'attaquent au style de Marivaux, les autres célèbrent sa plume. D'un côté comme de l'autre, c'est la *manière* de l'écrivain qui est en cause. Les détracteurs sortent les vieux chevaux de bataille qui, à l'époque déjà, étaient des lieux communs de la critique anti-marivaudienne, et qui se sont retrouvés par la suite regroupés sous le terme de *marivaudage*³. *La Bibliothèque Française* d'Amsterdam parle d'un « étalage de cette frivole métaphysique du cœur ». On reproche au texte, avec l'abbé Desfontaines, un langage « affecté » et « néologique ». Dans sa correspondance, Voltaire dédaigne le roman. Dans ses *Lettres Juives*, le marquis d'Argens le parodie.

Or, semblables à ce personnage de Barthe qui, dans *La Jolie-Femme*, demande pudiquement : « Me pardonneriez-vous d'insister en faveur de l'auteur de *Marianne* et du *Paysan parvenu*? », certains, plus timides et moins nombreux, se portent à la défense du roman, soulevant déjà ce qui fait aujourd'hui l'unanimité de la critique littéraire. Tout en dénonçant l'in vraisemblance de l'histoire, l'abbé Granet reconnaît par exemple, dans ses *Réflexions sur les ouvrages de la littérature*, le « brillant » et la « vivacité » de la narration. Lenglet-Dufresnoy estime le texte « curieux et intéressant », en plus d'être « amusant et bien écrit ». Le rédacteur de *La Bibliothèque Française* d'Amsterdam

² Selon le recensement effectué par Frédéric Deloffre, *Le Paysan parvenu* compte, pour le XVIII^e siècle seulement, vingt-six éditions, ainsi que des traductions en anglais, en allemand, en italien et en néerlandais (« Bibliographie », *Le Paysan parvenu* [texte établi avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et glossaire, par Frédéric Deloffre. Nouvelle édition revue et corrigée], Paris, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1990, p. XLVIII-LXIII).

³ Dans l'« Introduction » à *Marivaux et le marivaudage*, Frédéric Deloffre donne une série de définitions du terme *marivaudage* au XVIII^e et au XIX^e siècle : « dissenter à perte de vue sur de menus problèmes » et « forme trop raffinée d'analyse morale ». C'est ce qui fera dire plus tard à Sainte-Beuve que « le marivaudage s'est fixé dans la langue à titre de défaut : qui dit marivaudage dit plus ou moins badinage à froid, espièglerie compassée et prolongée, pétillamment redoublé et prétentieux, enfin une sorte de pédantisme sémillant et joli. » (*Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, Paris, Colin, 1971, p. 6-7.)

apprécie l'« imagination vive et brillante » de l'auteur et souligne également l'originalité de l'œuvre. Dans *Le Journal littéraire* de La Haye, on parle avec enthousiasme d'une « manière de conter, vive, légère et gaie » : Marivaux « ne raconte pas, il peint ; il met sous les yeux les faits qu'il rapporte ». Dans sa *Bibliothèque d'un Homme de goût*, l'abbé Mayeul-Chaudon va plus loin encore, donnant sa préférence au roman sur l'œuvre dramatique de l'auteur :

Un auteur vraiment original dans sa façon de traiter le roman est l'ingénieux Marivaux. Son *Paysan parvenu* et sa *Vie de Marianne*, si lus et si critiqués, passeront à la postérité. Ce qu'il y a de singulier, c'est que le premier roman est beaucoup plus plaisant que la plupart des comédies de Marivaux⁴.

Il faudra attendre plus d'un siècle pour que s'accomplisse la prédiction de l'abbé. Après avoir traversé le XIX^e siècle dans une relative obscurité, à l'ombre de *La Vie de Marianne* et des grandes pièces comiques de l'auteur, *Le Paysan parvenu* devient, aux yeux de la critique du XX^e siècle, « le chef-d'œuvre de Marivaux » et « une des œuvres les plus audacieuses du XVIII^e siècle⁵ ». On dira même de Marivaux qu'il est « le plus grand romancier du [XVIII^e] siècle, le précurseur génial, non seulement du médiocre Richardson, mais de Balzac et de Proust⁶ ». Décryé puis oublié, pour être finalement réhabilité par la critique moderne, Marivaux a été « naturalisé citoyen du XX^e siècle » :

Moderne et singulier à la fois, Marivaux est, en son temps, un auteur d'*avant-garde*. S'il n'a pas été reconnu pour tel, c'est que la notion même d'*avant-garde* était ignorée à son époque ; c'est aussi parce que les doctes, jugeant en vertu des modèles classiques, considéraient toute déviation comme un signe de dégénérescence. [...] il est toujours très difficile de savoir si un auteur original est un décadent ou un novateur⁷.

⁴ Toutes les références à la réception du *Paysan parvenu* au XVIII^e siècle sont tirées de l'édition de Frédéric Deloffre chez Garnier Frères, *op. cit.*, section « Accueil et jugements contemporains », p. XXXIII-XLV.

⁵ Respectivement Marie-Jeanne Durry, *À propos de Marivaux*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1960, p. 131, et Frédéric Deloffre, « Accueil et jugements contemporains », *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. XXXIII.

⁶ Marcel Ruff, *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne* (thèse), 1955, cité par Henri Lagrave, dans *Marivaux et sa fortune littéraire*, Bordeaux, G. Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », 1970, p. 125.

⁷ Henri Lagrave, *ibid.*, p. 134 et p. 52.

Ce que le texte pouvait avoir de « curieux », d'« ingénieux » et d'« original » pour les contemporains de l'auteur, ou ce que Henri Lagrave identifie comme l'*avant-gardisme* de l'écrivain, se rapporte essentiellement à l'esthétique romanesque de Marivaux. Si, comme c'est bien connu, la fréquentation de l'auteur avec la troupe du Nouveau Théâtre Italien, dirigée par Luigi Riccoboni, a su façonner son style de dramaturge, elle a aussi été d'une influence décisive sur son style de romancier. Tout comme les pièces dramatiques de Marivaux, *Le Paysan parvenu* porte l'empreinte d'une théâtralité comique d'inspiration italienne. De véritables petites scènes de théâtre s'intercalent dans le récit, faisant passer le lecteur du plan de la narration au plan de la représentation. Les dialogues, escortés d'indications très précises sur le geste et le ton, font surgir devant nous les personnages du roman, et c'est alors comme si l'histoire se rejouait, théâtralisée, dans le récit du narrateur. Animé par la baguette du dramaturge, investi par l'esprit du théâtre comique, le roman transcende la dimension du seul récit, et s'offre à nous dans toute sa vivacité. C'est une écriture unique en son genre, où l'art du théâtre et de la comédie s'allient à l'art du roman pour donner naissance à une sorte de roman *comique*, au sens étymologique du terme. Aussi pourrions-nous reprendre pour *Le Paysan parvenu* ce que Frédéric Deloffre disait plus généralement de Marivaux : « qui l'aborde aborde un genre⁸ ».

D'ailleurs, cet alliage du romanesque et du théâtral paraît à même le titre de l'ouvrage, à condition de le prendre au complet : *Le Paysan parvenu ou les Mémoires de M*****. Par l'utilisation du cryptonyme et la référence à l'écriture mémorialiste, le sous-titre renvoie au genre romanesque, en situant le texte du côté du véridique et du sérieux. En revanche, le titre principal annonce une histoire burlesque et fait penser à ces

⁸ Frédéric Deloffre, « Introduction », *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 5.

comédies dont le « programme » est tout entier contenu dans l'intitulé, comme *Le Petit-Maître corrigé*, *Le Préjugé vaincu* ou *Le Prince travesti*, pour ne donner que quelques exemples tirés des pièces de l'auteur.

L'esthétique romanesque de Marivaux dans *Le Paysan parvenu* repose donc, selon nous, sur une *théâtralisation du roman*. C'est là la spécificité du texte, et c'est là précisément l'innovation du romancier : Marivaux renouvelle le langage romanesque en puisant dans les ressources de l'écriture théâtrale, et donne à son roman le ton de la comédie, avec la verve et l'esprit qui lui sont propres. L'incompatibilité intrinsèque de deux genres aussi formellement distincts que le théâtre et le roman trouve sa résolution dans le concept de *théâtralité*. Si les romans sont essentiellement étrangers au théâtre, ils ne sont pas pour autant — ou du moins pas nécessairement — étrangers à la théâtralité. Anne Larue explique en effet que « la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. [...] *Théâtre hors du théâtre*, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait⁹. » Sylvie Dervaux précise à son tour que « la théâtralité ne doit pas être comprise comme la marque d'une appartenance générique, mais comme l'inscription dans le texte d'un mode de perception qui renvoie à l'univers théâtral¹⁰. » La théâtralité du *Paysan parvenu* correspond donc à toutes les techniques et procédés que Marivaux emprunte (consciemment ou non) à l'esthétique dramatique, à toutes les références théâtrales dont

⁹ Anne Larue, « Avant-Propos », *Théâtralité et genres littéraires*, Centre de recherche sur la lecture littéraire, Poitiers, La Licorne, 1995, p. 4. Nous soulignons.

¹⁰ Sylvie Dervaux, « De la théâtralité hors théâtre chez Marivaux : L'exemple de *L'Indigent Philosophe* », *Revue Marivaux*, n° 6, 1997, 19-35, p. 21.

il truffe l'univers de son roman. C'est, selon le mot de Roland Barthes, une « force de fuite » de l'écriture, une propension du récit à se projeter vers le théâtral¹¹.

En 1988, les rapports entre l'écriture dramatique et romanesque de Marivaux ont fait l'objet d'un colloque intitulé « La théâtralité dans l'œuvre romanesque de Marivaux ». Frédéric Deloffre y étudie la théâtralité du *Télémaque travesti*, Françoise Rubellin celle du *Pharsamon*, Michel Gilot et Jean Ehrard celle de *La Vie de Marianne* et Giovanni Bonaccorso celle des *Effets surprenants de la sympathie* ; Henri Coulet s'y penche pour sa part sur les liens de parenté entre *Le Paysan parvenu* et *La Commère*¹². Par la suite, Sylvie Dervaux a publié deux articles portant, respectivement, sur la théâtralité de *L'Indigent philosophe* et sur celle du *Paysan parvenu*¹³. Ce dernier texte présente une analyse riche mais succincte de ce que l'auteure identifie comme « la théâtralisation du récit » et « la théâtralisation de la narration¹⁴ ». Il va sans dire que les propos de Sylvie Dervaux ont joué un rôle important dans l'élaboration de notre réflexion. Ils nous ont également permis d'aller plus loin dans la recherche du sens et de la forme que prend la théâtralité du roman.

¹¹ Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964, 41-47, p. 43.

¹² Giovanni Bonaccorso (sous la direction de), *Atti del Colloquio « La théâtralité dans l'œuvre romanesque de Marivaux »*, Messine, 1988 (dans *Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti LXIV*, Messine, 1990) 201-287. Voici les titres des articles présentés lors du colloque, dans l'ordre de leur publication : Henri Coulet, « Du roman au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère* » (201-211), Jean Ehrard, « La mise en scène de la mort dans *La Vie de Marianne* » (213-224), Françoise Rubellin, « La théâtralité de *Pharsamon* » (225-239), Frédéric Deloffre, « Une théâtralité paradoxale : Le cas du *Télémaque travesti* » (241-254), Michel Gilot, « Théâtralité et intimité dans *La Vie de Marianne* » (255-268), Giovanni Bonaccorso, « Problemi di regia negli *Effets surprenants de la sympathie* » (269-287).

¹³ Sylvie Dervaux, « De la théâtralité hors théâtre chez Marivaux : L'exemple de *L'Indigent Philosophe* », *loc. cit.* ; « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *Revue Marivaux*, n° 6, 1997, 55-66.

¹⁴ Sylvie Dervaux, *ibid.*, p. 64.

Notre texte s'inscrit donc dans la lignée de ces travaux qui ont porté un premier regard sur cette particularité de l'esthétique narrative marivaudienne. Il s'agira pour nous de poursuivre la réflexion, d'enrichir les observations, de développer l'analyse, à travers une étude spécifique et approfondie de la théâtralité du *Paysan parvenu*. Il s'agira, pour le dire autrement, de débrouiller cette « épaisseur de signes et de sensations » qui investit le texte romanesque et lui donne un nouveau relief et une tout autre dimension¹⁵. Dans un premier temps, nous étudierons les deux principaux aspects sur lesquels repose la théâtralité de l'écriture romanesque, à savoir les dialogues et le travail de mise en scène qui les entoure. Le style direct et l'importance accordée à l'interprétation des répliques sont en effet les caractéristiques les plus saillantes du texte. Une analyse narratologique nous permettra de voir ensuite que la figure du narrateur participe elle aussi à la théâtralisation du roman. Bien qu'il se présente d'emblée comme un écrivain qui rédige ses Mémoires, le narrateur apparaît rapidement sous les traits du conteur qui anime son public, brouillant les frontières entre les différents niveaux diégétiques et faisant de sa narration un véritable *spectacle*. Le troisième chapitre sera consacré à la trame narrative et aux personnages du roman. Il s'agira alors d'étudier les liens étroits qui unissent l'univers du *Paysan parvenu* à la tradition du théâtre comique, français et italien. En dernier lieu, nous essayerons de faire ressortir la dimension morale du roman, en montrant que la théâtralité est un mode de représentation qui permet à Marivaux de poser sur le monde un regard critique et amusé, sans amertume ni complaisance.

¹⁵ L'expression vient de Roland Barthes, c'est la définition qu'il donne de la théâtralité : « Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. [...] le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations ; la parole fuse aussitôt en substances » (« Le théâtre de Baudelaire », *loc. cit.*, p. 41-42).

I. LA THÉÂTRALISATION DE L'ÉCRITURE NARRATIVE

1) Les dialogues

Les dialogues établissent le lien le plus évident et le plus direct du *Paysan parvenu* avec le théâtre. Ils constituent la principale marque de théâtralité du roman. Des pages entières leur sont consacrées, et on n'est jamais bien longtemps sans que se produise un échange verbal entre les personnages. Alors que la pratique courante chez les romanciers de l'époque est, comme l'écrit Prévost dans *Le Pour et contre*, « de faire parler ses Acteurs à propos, & et de ne leur faire dire que ce qui a plus de force dans leur bouche que dans la plume de l'écrivain¹⁶ », chez Marivaux, au contraire, on assiste à une véritable profusion de répliques. Les recherches menées par Vivienne Mylne révèlent que les dialogues représentent, en effet, plus de 60 % de l'ensemble du récit du *Paysan parvenu*¹⁷. C'est ce qui fera dire à Aurelio Principato qu'il y a dans le texte « une extraordinaire irruption du langage oral¹⁸ ».

Il est vrai que, comme l'explique Véronique Sternberg,

le dialogue, pour constitutif qu'il soit des genres dramatiques, n'en est pas pour autant l'exclusivité, et sa présence dans un autre type de texte n'est pas nécessairement le signe d'un emprunt à l'esthétique dramatique. L'application

¹⁶ Prévost, *Le Pour et contre*, III, 178 (avril 1734), cité par Aurelio Principato, « Dialogue romanesque et dialogue théâtral chez Marivaux », dans Mario Matucci (sous la direction de), *Marivaux e il teatro italiano*, Pisa, Pacini, 1992, 87-98, p. 87.

¹⁷ Vivienne Mylne, « Dialogue in Marivaux's novels », *Romance Studies*, 15, 1989, 51-61, cité par Sylvie Dervaux, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc.cit.*, p. 55.

¹⁸ Aurelio Principato, « Dialogue romanesque et dialogue théâtral chez Marivaux », *loc. cit.*, p. 87.

du qualificatif « théâtral » demande des critères d'identification plus précis, qui justifient pleinement son utilisation¹⁹.

Or c'est ici, précisément, que l'étude des dialogues dans *Le Paysan parvenu* devient plus intéressante et plus féconde par rapport au concept de théâtralité. Outre la prédominance du style direct sur la narration, la facture des dialogues et la fonction qu'ils remplissent à l'intérieur du récit relèvent d'une écriture proprement dramatique, qui n'est pas sans rappeler les meilleures pièces de l'auteur. D'un point de vue purement formel, les interventions des personnages semblent avoir été conçues par Marivaux comme des répliques de théâtre. Aurelio Principato témoigne en effet que, dans les éditions anciennes du *Paysan parvenu*, « un alinéa correspond souvent à une seule réplique », ce qui l'amène à conclure « [qu'] à une époque où un seul alinéa regroupait d'habitude plusieurs répliques, cette présentation graphique ne peut que renvoyer au théâtre²⁰ ». Ce dispositif formel, aujourd'hui disparu, n'aurait qu'une valeur purement anecdotique s'il n'était la marque, ou du moins le premier indice, d'une certaine indépendance des dialogues par rapport au texte narratif.

C'est qu'en réalité, comme le mentionne Sylvie Dervaux, « les dialogues ne sont pas [...] "fondus" dans le flux narratif : engagés directement sans amorce au style indirect, ils se détachent de la narration et se développent de façon autonome²¹ ». Autrement dit, pendant les dialogues, le roman cède la place au théâtre. Après avoir campé la scène, le narrateur interrompt son récit et s'efface. Paraissent alors, comme sur

¹⁹ Véronique Sternberg, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », dans Anne Larue (textes réunis et présentés par), *Théâtralité et genres littéraires*, op. cit., 51-62, p. 52-53.

²⁰ Aurelio Principato, *loc. cit.*, p. 87.

²¹ Sylvie Dervaux, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 55-56.

un autre plan, les personnages du roman, évoluant dans leurs jeux, incarnés dans leur propre voix et animés par la vivacité de leurs échanges :

Pour moi, je la suivis dans la cuisine, où elle me mit aux mains avec un reste de ragoût de la veille et des volailles froides, une bouteille de vin presque pleine, et du pain à discrétion. [...] La vue seule de la cuisine donnait envie de manger ; tout y faisait entrer en goût.

Mangez, me dit Catherine, en se mettant après ses œufs frais, Dieu veut qu'on vive. Voilà de quoi faire sa volonté, lui dis-je, et par-dessus le marché j'ai grande faim. Tant mieux, reprit-elle ; mais dites-moi, êtes-vous retenu? Restez-vous avec nous? Je l'espère ainsi, répondis-je, et je serais bien fâché que cela ne fût pas ; car je m'imagine qu'il fait bon sous votre direction, madame Catherine; vous avez l'air si avenant, si raisonnable! Eh! eh! reprit-elle, je fais du mieux que je peux, que le ciel nous assiste! chacun a ses fautes et je n'en chôme pas [...]. (1^{ère} partie, p. 59-60)

Et le dialogue se poursuit ainsi, de réplique en réplique, pendant plus d'une page, au cours de laquelle le narrateur reste toujours à l'arrière-plan. Il ne revient qu'au terme de l'échange, une fois les personnages séparés et la scène close, pour reprendre le récit en main et conclure : « Ce fut là le premier essai que je fis du commerce de Mme Catherine » (1^{ère} partie, p. 61).

Certes, l'effacement du narrateur n'est pas total. Contrairement à certains échanges de Jacques et de son Maître, par exemple, les séquences dialoguées du *Paysan parvenu* sont ponctuées d'incises narratives du type « lui dis-je » ou « reprit-elle ». Mais ces interventions sont si ponctuelles et si courtes, comparativement aux répliques qu'elles introduisent, qu'elles deviennent en fait des marques purement formelles, équivalant aux tirets ou aux guillemets, et ne servant qu'à indiquer le changement de locuteur. Lorsque l'incise s'allonge par une précision de la part du narrateur, elle se présente justement comme une sorte de didascalie qui vient renforcer le caractère théâtral du dialogue : « Bon! bon! me dit-elle *en riant* » ou « Et je vous assure que votre

prochain aime à durer, lui dis-je, *en la saluant d'un rouge-bord que je bus à sa santé*²². »

(I^{ère} partie, p. 60-61) Il est à noter, par ailleurs, que certains échanges très brefs ne sont même pas introduits par des incises narratives. Un exemple suffira :

On voyait ces dames se servir négligemment de leurs fourchettes, à peine avaient-elles la force d'ouvrir la bouche ; elles jetaient des regards indifférents sur ce bon vivre : *Je n'ai point de goût aujourd'hui. Ni moi non plus. Je trouve tout fade. Et moi tout trop salé.* (I^{ère} partie, p. 62. Nous soulignons.)

L'autonomie des dialogues apparaît également dans l'unité de leur structure.

« Loin d'être présentés, comme c'est souvent le cas dans les romans, comme des bribes de conversation, les dialogues du *Paysan parvenu* sont en effet offerts dans leur "intégralité"²³. » Rares sont les échanges verbaux qui, dans le roman, sont abrégés ou tronqués. Ce sont les personnages qui mettent fin à leur conversation, de sorte que les dialogues s'achèvent ou s'interrompent d'eux-mêmes, sans qu'intervienne aucunement l'instance narrative. Aussi leur terme est-il toujours diégétique : il relève de l'histoire et non du récit. Le découpage des séquences dialoguées dans le roman est en fait celui-là même de la scène dans le théâtre classique, qui s'organise selon les rentrées et les sorties des personnages²⁴. Les dialogues débutent avec la rencontre des personnages et ne se terminent qu'avec leur séparation, avec l'arrivée d'un tiers, ou encore avec un changement de lieu²⁵ :

²² Nous soulignons. Nous reviendrons sur cette ressemblance des incises du narrateur avec des didascalies théâtrales dans la deuxième partie de ce chapitre.

²³ Sylvie Dervaux, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 56.

²⁴ Rappelons la définition que Jacques Scherer donne de la scène : « Et d'abord, qu'est-ce qu'une scène? Selon d'Aubignac, c'est "cette partie d'un acte qui apporte quelque changement au théâtre par le changement des acteurs". Le P. Lamy écrit : "Une scène commence lorsqu'un acteur entre sur le théâtre, ou qu'il se retire". De même Morvan de Bellegarde : "Une scène commence à l'entrée ou à la sortie d'un acteur". Voilà donc qui est net : il y a changement de scène chaque fois qu'entre ou sort un nouveau personnage. » (Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, nouv. éd., 2001, p. 214).

²⁵ C'est ce qu'a remarqué Sylvie Dervaux : la « "découpe" des scènes emprunte sa netteté au genre théâtral. Les attaques de dialogue, en effet, correspondent quasi systématiquement à des "entrées en scène"

Exemple 1 :Début du dialogue qui amorce la scène :

Me voilà, madame, lui dis-je en *entrant* [...] ²⁶.

Fin du dialogue qui clôt la scène :

Va-t'en, me dit-elle alors, d'un ton brusque, mais amical, je crois que tu m'en conteras, si tu l'osais ; et cela dit, elle se remit à sa toilette, et moi, je m'en allai, en me retournant toujours pour la voir. (I^{ère} partie, p. 33)

Exemple 2 :Début de la scène :

Nous *entrons*, elle me mène dans un cabinet ; asseyez-vous, me dit-elle, je n'ai que deux mots à écrire à M. de Fécour, et ils seront pressants.

En effet sa lettre fut achevée en un instant : Tenez, me dit-elle en me la donnant, on vous recevra bien sur ma parole [...].

Fin de la scène :

Et elle me disait cela d'un ton si vrai, si caressant, que je commençais à prendre du goût pour ses douceurs, quand nous entendîmes un carrosse entrer dans la cour.

Voilà *quelqu'un* qui me vient, dit-elle, serrez votre lettre, mon beau garçon, reviendrez-vous me voir bientôt? Dès que j'aurai rendu la lettre, madame, lui dis-je.

Adieu donc, me répondit-elle [...] adieu, mon gros brunet (ce qu'elle me dit en me passant la main sous le menton), de la confiance avec moi à l'avenir, je te la recommande.

Elle achevait à peine de parler qu'on lui vint dire que trois personnes étaient dans sa chambre, et je me *retirai* pendant qu'elle y *passait*. (IV^e partie, p. 172-174)

Exemple 3 :Début de la scène :

Nous voilà donc *en chemin* pour nous en retourner [...]. Nous parlâmes de l'hôtesse chez qui nous devons loger.

Fin de la scène :

Paix, me dit-elle alors, il n'est pas question ici d'un pareil badinage ; et dans l'instant qu'elle m'arrêta, nous étions à la porte du logis, où nous *arrivâmes* à l'entrée de la nuit. (II^e partie, p. 84-87)

et les dernières répliques amorcent presque toujours la sortie d'un personnage. » (« La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 59)

²⁶ Dans cet exemple comme dans les suivants, nous soulignons les termes qui indiquent l'ouverture et la clôture de la scène.

Du fait de leur découpage, de leur unité et de leur complétude, les dialogues du *Paysan parvenu* apparaissent donc comme des séquences dramatiques insérées à l'intérieur du roman. Mais il n'y a pas que la structure des dialogues qui renvoie au théâtre : la main du dramaturge se fait également sentir dans leur style. Dans *Le Paysan parvenu*, les échanges verbaux sont empreints de cette vivacité qui est la signature des comédies marivaudiennes. Frédéric Deloffre constate en effet que Marivaux « transporte tout naturellement et avec le plus grand succès dans ses romans les procédés qui réussissent si bien dans son théâtre²⁷. » Il s'agit pour l'essentiel de procédés comiques, les uns visant à reproduire l'oralité du discours, les autres faisant appel au jeu proprement dit. L'emploi, par exemple, d'expressions plaisantes, proverbiales ou populaires, caractéristique des pièces de Marivaux, est récurrent dans le roman, surtout chez le personnage de Jacob :

En jouant, on ne gagne pas toujours, on perd quelquefois, et quand on est en perte, tout y va. (I^{ère} partie, p. 34)

[...] mais vouloir me brider le nez, venir me bercer avec des contes à dormir debout, pendant que je suis le meilleur enfant du monde, ce n'est pas la manière dont on en use. Il s'agissait de me dire : Tiens, Jacob, je ne veux pas te vendre chat en poche [...]. (I^{ère} partie, p. 47)

[...] tant qu'on le verra [votre visage], c'est du miel qui fera venir les mouches. Jerni de ma vie! qui est-ce qui ne voudrait pas marier sa mine avec la vôtre, quand même ce ne serait pas par-devant notaire? Si j'étais aussi bien le fils d'un père qui eût été l'enfant d'un gros fermier de la Beauce, et qui eût pu faire le négoce : ah! pardi, nous verrions un peu si ce minois-là passerait son chemin sans avoir affaire à moi. (II^e partie, p. 81)

²⁷ Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 220. Voici la citation complète, qui ne manque pas d'intérêt : « Le style direct est extrêmement fréquent dans *la Vie de Marianne* et *le Paysan parvenu*. Dans le dialogue, qui occupe une place importante, Marivaux fait preuve d'une grande supériorité sur tous ses contemporains. Les personnages de *Le Sage*, que ce soit dans *le Diable boiteux* ou dans *Gil Blas*, discutent plutôt qu'ils ne dialoguent. Ceux de Prévost conversent rarement au style direct. Crébillon fils, comme le remarque Larroumet, est "pâteux" lorsqu'il fait parler les siens. Marivaux au contraire, transporte tout naturellement et avec le plus grand succès dans ses romans les procédés qui réussissent si bien dans son théâtre. »

D'autres procédés sont directement empruntés au théâtre de la *commedia dell'arte*. Dans le jeu improvisé des comédiens italiens, les répliques s'enchaînent souvent par la reprise de mots : « Tel mot est saisi au bond à la fin d'une tirade, qui permet au vis-à-vis d'enchaîner la sienne. Le mot est comme une perche tendue à l'autre protagoniste de l'action²⁸ ». Cette technique qui a marqué le style dramaturgique de Marivaux est fréquemment utilisée dans le roman. En voici quelques exemples :

menez ce garçon dans votre cuisine pour lui faire boire *un coup*. *Un coup!* répondit Catherine d'un ton brusque et pourtant de bonne humeur, il en boira bien *deux* à raison de sa taille. Et *tous les deux* à votre santé, madame Catherine, lui dis-je²⁹. (1^{ère} partie, p. 59)

Mais ne vous embarrassez pas, j'aurai soin de tout ; je me plais à servir mon *prochain*, et c'est ce qu'on nous recommande au prône.

Je vous rends mille grâces, madame Catherine, lui dis-je, et surtout souvenez-vous que je suis un *prochain* qui *ressemble* à Baptiste. Mais mangez donc, me dit-elle, c'est le moyen de lui *ressembler* longtemps en ce monde; j'*aime* un *prochain* qui *dure*, moi. Et je vous assure que votre *prochain aime à durer*, lui dis-je en la saluant d'un rouge-bord que je bus à sa santé. (1^{ère} partie, p. 60-61)

Allons, notre ami; il ne vous manque plus que votre *bonnet de nuit*, attendu que votre gîte est ici.

Le bonnet de nuit, nous l'aurons bientôt, lui dis-je; pour mes pantoufles, je les porte actuellement. Fort bien, mon gaillard, me dit-elle, allez donc quérir vos hardes, afin de revenir dîner; pendant que vous déjeuniez, vos *gages couraient*, c'est moi qui l'ai conclu. *Courent-ils* en bon nombre? repris-je. Oui, oui, me dit-elle en riant; je t'entends bien, et ils vont un train fort honnête. Je m'en fie bien à vous, répondis-je, je ne veux pas seulement y regarder, et je vais *gager* que je suis mieux que je ne mérite, grâce à vos bons soins. (1^{ère} partie, p. 61)

Comme l'explique Frédéric Deloffre, « le fil qui passe de main en main est bien un mot que chacun des interlocuteurs reprend à l'autre. [...] l'essentiel du procédé est de ménager une suture entre les répliques, de façon qu'elles forment, au sens étymologique

²⁸ Bernard Jolibert, *La commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 98.

²⁹ Dans cet exemple comme dans les suivants, nous soulignons les termes sur lesquels reposent les reprises de mots. Notons au passage la force du jeu scénique dans ce premier extrait : trois personnages qui se renvoient la balle, deux répliques qui rebondissent successivement sur les mots qui viennent d'être prononcés.

de ces mots, une *conversation* ou un *dialogue*³⁰. » À certains moments, les personnages du roman ont recours au style direct dans leurs propres répliques, faisant en sorte qu'un court dialogue prenne place à l'intérieur du dialogue déjà instauré. Cette pratique aussi est un « procédé courant dans la *commedia dell'arte* qui consiste à rendre compte d'un dialogue en jouant les deux personnages à la fois, tirant du contraste un effet comique garanti³¹ » :

[Mlle Habert vient de faire sa déclaration d'amour à Jacob] Il n'y a qu'une raison qui me chicane à tout ceci, ajoutai-je. Eh! laquelle? me dit-elle. C'est, lui repartis-je, que vous me direz : *Tu n'as rien, ni revenu, ni profit d'amassé ; rien à louer, tout à acheter, rien à vendre ; point d'autre gête que la maison du prochain, ou bien la rue ; pas seulement du pain pour attraper le bout du mois ; après cela, mon petit monsieur, n'êtes-vous pas bien fatigué de vous réjouir tant de ce que je vous aime? Ne faudra-t-il pas encore vous remercier de la peine que vous prenez d'en être si ravi*³²? (II^e partie, p. 97)

[...] et puis y a-t-il si grande merveille à mon fait? on est jeune, on a père et mère, on sort de chez eux pour faire quelque chose, quelle richesse voulez-vous qu'on ait? on a peu, mais on cherche, et je cherchais ; là-dessus votre sœur vient : *Qui êtes-vous?* me dit-elle ; je le lui récite. *Voulez-vous venir chez nous? Nous sommes deux filles craignant Dieu*, dit-elle. Oui-da, lui dis-je, et en attendant mieux, je la suis. Nous causons par les chemins, je lui apprends mon nom, mon surnom, mes moyens, je lui détaille ma famille ; elle me dit : *La nôtre est de même étoffe* ; moi je m'en réjouis ; elle dit qu'elle en est bien aise ; je lui repars, elle me repart ; je la loue, elle me le rend. *Vous me paraissez bon garçon*. Vous, mademoiselle, la meilleure fille de Paris. Je suis content, lui dis-je. *Moi contente*. (III^e partie, p. 128)

Certaines techniques d'écriture, pas nécessairement dramatiques, contribuent également au comique des dialogues et donnent du naturel aux répliques des personnages. Les propos digressifs de Catherine par exemple, qui se développent par des rajouts successifs et des figures d'autocorrection, miment le caractère spontané et toujours un peu décousu du discours oral³³ :

³⁰ Frédéric Deloffre, « Une théâtralité paradoxale : le cas du *Télémaque travesti* », *loc. cit.*, p. 244-246.

³¹ Bernard Jolibert, *op. cit.*, p. 102.

³² Dans cet exemple comme dans le suivant, nous soulignons les répliques attribuées à Mlle Habert.

³³ Voici la définition que Bernard Dupriez donne de la figure de l'autocorrection : « On rétracte en quelque sorte ce qu'on vient de dire à dessein, pour y substituer quelque chose de plus fort, de plus tranchant, ou de plus convenable. [...] il y a retour sur le texte que l'on vient d'énoncer. C'est du reste ce

Eh! eh! reprit-elle, je fais du mieux que je peux, que le ciel nous assiste! chacun a ses fautes **et** je n'en chôme pas ; **et le pis est**, c'est que la vie passe, **et** plus l'on va, plus on se crotte ; **car** le diable est toujours après nous, l'Église le dit : **mais** on bataille ; **au surplus**, je suis bien aise que nos demoiselles vous prennent, **car** vous me paraissez de bonne amitié. Hélas! **tenez**, vous ressemblez comme deux gouttes d'eau à défunt Baptiste, **que** j'ai pensé épouser, **qui** était bien le meilleur enfant, **et** beau garçon comme vous ; **mais** ce n'est pas là ce que j'y regardais, **quoique** cela fasse toujours plaisir. Dieu nous l'a ôté, il est le maître, il n'y a point à le contrôler ; **mais** vous avez toute son apparence ; vous parlez tout comme lui : mon Dieu, qu'il m'aimait! Je suis bien changée depuis, **sans** ce que je changerai encore ; je m'appelle toujours Catherine, **mais** ce n'est plus de même. (1^{ère} partie, p. 60)

Mentionnons un dernier procédé provenant, quant à lui, de la dramaturgie classique, à savoir la tirade. Elle apparaît à deux reprises dans le roman et correspond au plaidoyer de M. Doucin chez les demoiselles Habert (II^e partie, p. 69-72) et à celui de Jacob chez le Président (III^e partie, p. 126-128). Sans être l'apanage exclusif du théâtre, la tirade est un passage obligé, voire un lieu commun, de toute pièce d'Ancien Régime et possède, de ce fait, une dimension fortement connotative³⁴. Du reste, les tirades introduisent dans le roman un dispositif scénique, car elles présentent, d'un côté, un personnage qui prend la parole et se met en scène par le biais de sa harangue, et de l'autre côté, un auditoire qui devient le public de cette performance discursive. Bref, la somme de toutes ces techniques et procédés dramatiques montre à quel point, dans *Le Paysan parvenu*, l'écriture des dialogues est informée par l'esthétique théâtrale. À travers ces différents types d'emprunts, Marivaux donne aux dialogues de son roman le

retour qui suffit à définir le procédé, puisqu'il n'est pas essentiel qu'il y ait désaveu de ce qu'on vient de dire, il suffit que ce soit revu [...]. Dans le texte écrit, où l'auteur a toujours eu le loisir d'effacer, elle est toujours volontaire et doit donc avoir une valeur perlocutoire [...]. Il peut s'agir aussi de montrer que le texte est spontané, transcription de langage parlé et non composition écrite. » (Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 86-87). Nous soulignons, dans la réplique de Catherine, les locutions sur lesquelles porte l'autocorrection ; nous mettons en caractères gras les termes qui marquent le développement syntaxique de la phrase par rajouts successifs.

³⁴ En effet, Jacques Scherer parle de « la tyrannie de la tirade » et rapporte que celle-ci « est de règle au XVII^e siècle ; on ne conçoit même pas qu'on puisse s'exprimer autrement au théâtre. [...] La pièce classique est donc un plaidoyer perpétuel. [...] L'éloquence est un moyen de plaire à un public classique, et l'auteur dramatique ne peut se dispenser d'en faire constamment usage. » (*La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 225-227)

style, le ton et la forme de petites saynètes comiques, qui viennent se greffer au récit pour faire vivre, en la théâtralisant, l'histoire racontée.

Le rapprochement avec le théâtre est encore plus probant si l'on considère, en deuxième lieu, le *rôle* des dialogues dans le roman. Alors que le propre du dialogue romanesque est d'appuyer la narration en illustrant les temps forts de l'intrigue, dans *Le Paysan parvenu* en revanche, les échanges verbaux remplissent une fonction éminemment dramatique : l'action du roman « se joue dans le "présent" du dialogue qui, au moins provisoirement, l'emporte sur le mouvement rétrospectif du récit³⁵. » Prenons la scène entre Jacob et le seigneur de son village. Ce dernier propose au jeune paysan de faire sa fortune, à condition qu'il épouse Geneviève. La tentation est forte pour Jacob, qui délibère dans son for intérieur de la bonne décision à prendre :

Je voyais que du premier saut que je faisais à Paris, moi qui n'avais encore aucun talent, aucune avance, qui n'étais qu'un pauvre paysan, et qui me préparais à labourer ma vie pour acquérir quelque chose (et ce quelque chose, dans mes espérances éloignées, n'entraînait même en aucune comparaison avec ce qu'on m'offrait), je voyais, dis-je, un établissement certain qu'on me jetait à la tête.

Et quel établissement? Une maison toute meublée, beaucoup d'argent comptant, de bonnes commissions dont je pouvais demander d'être pourvu sur-le-champ, enfin la protection d'un homme puissant, et en état de me mettre à mon aise dès le premier jour, et de m'enrichir ensuite.

N'était-ce pas là la pomme d'Adam toute revenue pour moi?

Je savourais la proposition : cette fortune subite mettait mes esprits en mouvement ; le cœur m'en battait, le feu m'en montait au visage.

N'avoir qu'à tendre la main pour être heureux, quelle séduisante commodité! N'était-ce pas de quoi m'étourdir sur l'honneur? (I^{ère} partie, p. 41-42)

Nous sommes au milieu de la scène, l'alléchante proposition du seigneur du village est sur la table, mais rien n'est encore joué. Au terme de sa délibération, Jacob ne s'est toujours pas décidé ; pour seule conclusion, il lance tout au plus : « quelle perplexité! »

³⁵ Sylvie Dervaux, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 57.

(I^{ère} partie, p. 43). Jusqu'au moment où il se prononcera formellement sur sa décision, personne, ni le lecteur, ni le seigneur, ni Jacob lui-même, ne connaît l'issue de la scène. Tout porte à croire cependant — puisqu'il s'agit bien, après tout, d'un *parvenu* — que nous sommes en train d'assister aux débuts du paysan sur le chemin de la fortune. Mais les attentes du lecteur, ainsi que celles du seigneur, seront déjouées : Jacob refuse. Or, c'est à même le dialogue que se dessine progressivement, d'une réplique à l'autre, le positionnement du héros, qui n'avait au départ aucun parti pris, et qui finit par opter, bon gré mal gré, pour le rejet de l'offre qui lui a été soumise :

Vous ne risquez qu'une chose, c'est d'avoir autant d'envieux de votre état, qu'il y a de gens de votre sorte qui vous connaissent. Allez, mon enfant, l'honneur de vos pareils, c'est d'avoir de quoi vivre, et de quoi se retirer de la bassesse de leur condition, entendez-vous? Le dernier des hommes ici-bas est celui qui n'a rien.

N'importe, monsieur, lui répondis-je d'un air entre triste et mutin ; j'aimerais encore mieux être le dernier des autres que le plus fâché de tous. [...]

Votre parti est donc pris? repartit monsieur.

Ma foi oui, monsieur, répondis-je, et j'en ai bien du regret ; mais que voulez-vous? (I^{ère} partie, p. 44)

Le dénouement de la scène se joue donc dans le feu de l'échange. Le dialogue fait bifurquer l'intrigue et tisse ainsi la trame romanesque. La première offre ayant été repoussée, il faudra attendre encore d'autres aventures pour que s'accomplisse enfin le programme annoncé, celui qui nous fera voir le paysan « parvenir ». Aussi l'analyse proposée par Henri Coulet, à la suite d'Aurelio Principato, perd-elle toute sa pertinence dans le cas du *Paysan parvenu*. Le critique soutient en effet

[qu'] il est très difficile d'assimiler à des dialogues de théâtre les dialogues de Marivaux, de Lesage, de Prévost, même quand les romanciers usent du style direct. Aurelio Principato a lumineusement fait paraître la différence structurale entre ces deux formes de dialogue : la présence du narrateur, fût-ce dans une incise, fait que le dialogue est toujours dans le roman un dialogue rapporté, situé dans le passé et dont le sens est déjà arrêté, alors que le

dialogue de théâtre est actuel, ouvert, et que son sens est indécidable à l'avance³⁶.

La distinction est vraie de façon générale. Seulement, dans le cas qui nous occupe, la dimension rétrospective du récit n'enlève rien au caractère « actuel » et « ouvert » des dialogues. Bien que situés dans le passé, ceux-ci évoluent dans le présent des échanges qui tracent les grandes lignes du roman. L'action se passe tout entière dans le mouvement du dialogue. Un mot lancé en commande un autre, et les répliques s'enchaînent à un rythme qui dépasse souvent les attentes des personnages eux-mêmes, et qui fait prendre à l'intrigue des chemins imprévus. Les scènes de séduction et de déclaration, qui sont généralement celles de la réussite sociale de Jacob, reposent sur ce modèle. Le narrateur témoigne lui-même du processus en question :

Plus elle riait, plus je poursuivais. Petit à petit mes discours augmentaient de force ; d'obligeants, ils étaient déjà devenus flatteurs, et puis quelque chose de plus vif encore, et puis ils s'approchaient du tendre ; et puis, ma foi, c'était de l'amour [...]. (II^e partie, p. 82)

Il y revient une deuxième fois, pour commenter la scène où Mlle Habert se déclare à Jacob :

Je suis persuadé qu'elle n'avait pas dessein de s'avancer tant qu'elle le fit, et qu'elle ne m'eût annoncé ma bonne fortune qu'à plusieurs reprises ; mais elle ne fut pas maîtresse d'observer cette économie-là : son cœur s'épancha, j'en tirai tout ce qu'il méditait pour moi ; et peut-être qu'à son tour elle tira du mien plus de tendresse qu'il ne n'en avait à lui rendre [...]. (II^e partie, p. 96-97)

En dépit de la volonté de Mlle Habert, en dépit des véritables sentiments de Jacob, le dialogue amène, dans son engrenage, la déclaration d'amour, puis la proposition de mariage, qui sera suivie de la noce des deux personnages. Aussi pourrions-nous

³⁶ Henri Coulet, « Le roman théâtral », dans Claude Lachet (sous la direction de), *Les genres insérés dans le roman. Actes du Colloque International du 10 au 12 décembre 1992*, Lyon, Université Jean Moulin, 1993, 187-200, p. 190.

reprendre, pour *Le Paysan parvenu*, ce que Frédéric Deloffre dit de la dramaturgie marivaudienne : « chaque réplique est un pas en avant » : « Alors que, chez d'autres écrivains, les paroles ne sont qu'un des signes visibles de l'action dramatique, elles en sont chez Marivaux la matière, la trame même³⁷. »

Or, si les échanges verbaux du *Paysan parvenu* tissent la trame romanesque et font avancer l'action, comme nous venons de le voir, ils remplissent encore deux autres fonctions propres au dialogue dramatique, celles d'informer le public-lecteur et de caractériser les personnages. D'une part, c'est par la bouche des personnages — et non par la voix du narrateur — que l'on apprend, au cours des dialogues, les grandes étapes de l'ascension sociale de Jacob, qui sont en même temps les points tournants de l'intrigue du roman. La femme du seigneur du village fait savoir au paysan qu'il est retenu en tant que valet : « demeure ici, je te mettrai auprès de mon neveu qui arrive de province, et qu'on va envoyer au collège, tu le serviras. » (I^{ère} partie, p. 29) L'annonce de la mort du seigneur du village, qui délivre Jacob de la contrainte d'épouser Geneviève et, par le fait même, laisse la voie ouverte à de nouveaux épisodes, vient d'un serviteur dont la seule apparition dans le roman se limite à cette intervention : « Hélas! mon enfant, dit-il, monsieur est mort et j'ai envie d'aller me jeter à la rivière. » (I^{ère} partie, p. 49) L'ascension de l'état de valet à l'état de « bon bourgeois de Paris » (II^e partie, p. 90) est dictée par Mlle Habert : « prends le nom de la Vallée, et sois mon parent » (II^e partie, p. 86). La consécration finale, elle, revient au comte d'Orsan : « Mon cher la Vallée, votre fortune n'est plus votre affaire, c'est la mienne, c'est l'affaire de votre ami ; car je suis le vôtre, et je veux que vous soyez le mien. » (V^e partie, p. 239)

³⁷ Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 206-207.

D'autre part, la parole joue un rôle fondamental dans la caractérisation des personnages. Que ce soit l'accent dévot des uns ou l'accent populaire des autres, les personnages du roman sont représentés par un style de langage qui leur est propre. C'est ce qu'explique Frédéric Deloffre dans l'« Introduction » à son édition du *Paysan parvenu* :

C'est le projet génial qu'il [Marivaux] conçoit de ne plus se contenter de faire parler à ses personnages un langage neutre, ni même vraisemblable ou pittoresque, mais de les exprimer totalement, dans leur caractère, leur origine, leur condition, par le langage et au niveau du langage. Il est vrai qu'il recourt encore au portrait pour quelques personnages, Mme de Ferval, Mme de Fécourt, mais ce n'est plus déjà qu'un accessoire dont on pourrait aussi bien se passer. Pour d'autres, après une rapide esquisse physique et quelques mots d'introduction, ce sont les paroles seules qui doivent les faire connaître. Il en est ainsi pour la cuisinière Catherine, pour le directeur, pour le plaideur du coche de Versailles. Dans le cas de Mme d'Alain, la fusion du portrait et des propos est si complète que Jacob remarque significativement : « pour faire ce portrait-là, au reste, il ne m'en a coûté que de me ressouvenir de tous les discours que nous tint cette bonne veuve ». Enfin, l'adaptation de Jacob au milieu dans lequel il vit est sans cesse traduite au niveau de son langage³⁸.

En effet, les personnages du roman parlent d'après leur caractère. M. Bono, qui incarne l'homme d'affaires pressé, qui va droit au but, s'exprime dans un langage simple et sans détours qui n'a « rien de moelleux » (V^e partie, p. 194). De son côté, le style verbeux de Mme d'Alain est tout à fait représentatif du personnage de la commère, dont « on sentait qu'elle ne jasait tant, que parce qu'elle avait l'innocente faiblesse d'aimer à parler, et comme qui dirait une bonté de cœur babillarde. » (II^e partie, p. 83) Le langage de Jacob est pour sa part teinté d'une couleur rustique qui renvoie à ses origines paysannes, de même que la vivacité de son discours répond à son humeur gaillarde. Ses répliques regorgent d'expressions proverbiales et de locutions figurées, qui donnent à son parler « un cachet populaire³⁹ » : comparaisons plaisantes, jeux sur le sens des mots

³⁸ Frédéric Deloffre, « Introduction », *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. XXIII-XXIV.

³⁹ Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 101.

et calembours sont autant de procédés qui font la marque stylistique du personnage.

Voici les discours qu'il tient aux femmes qu'il courtise, à Geneviève d'abord, puis à

Mlle Habert :

c'est bien dommage que je ne sois qu'un chétif homme ; car, mardi, si j'étais roi, par exemple, nous verrions un peu qui de nous deux serait reine, et comme ce ne serait pas moi, il faudrait bien que ce fût vous : Il n'y a rien à refaire à mon dire. (I^{ère} partie, p. 31)

Je confesse bonnement néanmoins que vous pouvez me faire du bien, parce que vous en avez ; mais je ne rêvais pas à cette arithmétique-là, quand je me suis rendu à votre mérite, à votre jolie mine, à vos douces façons ; et je m'attendais à votre amitié, comme à voir un samedi arriver dimanche. (II^e partie, p. 98)

D'ailleurs, comme l'a mentionné Frédéric Deloffre cité plus haut, non seulement le langage de Jacob caractérise le personnage, mais il reflète aussi son évolution sociale.

C'est bien ce qu'explique le narrateur lui-même dans le passage suivant :

Jusqu'ici donc mes discours avaient toujours eu une petite tournure champêtre ; mais il y avait plus d'un mois que je m'en corrigeais assez bien, quand je voulais y prendre garde, et je n'avais conservé cette tournure avec Mlle Habert que parce qu'elle me réussissait auprès d'elle, et que je lui avais dit tout ce qui m'avait plu à la faveur de ce langage rustique ; mais il est certain que je parlais meilleur français quand je voulais. (II^e partie, p. 90)

Plus tard, chez le Président, il prend encore le soin de le signaler : « Je m'observai un peu sur le langage, soit dit en passant. » (III^e partie, p. 123) Puis il y revient une autre fois, lorsqu'il est à Versailles avec Mme d'Orville et sa mère : « Ce discours, quoique fort simple, n'était plus d'un paysan, comme vous voyez ; on n'y sentait plus le jeune homme de village, mais seulement le jeune homme naïf et bon. » (IV^e partie, p. 193) Le roman montre Jacob faisant peau neuve, et son langage suit cette évolution : la métamorphose sociale s'accompagne d'une métamorphose linguistique⁴⁰ :

⁴⁰ À moins de voir dans cette évolution langagière le levier de l'ascension sociale de Jacob. Mais, d'une façon ou d'une autre, il y a une parfaite adéquation entre le personnage et son langage.

Effectivement, l'évolution du langage de Jacob est sensible d'un bout à l'autre du roman. À son arrivée, il s'exprime à peu près comme l'Arlequin naïf non encore « poli par l'amour » [...]. Lorsqu'il cajole Mlle Habert, la balourdise fait place à une simplicité rustique. [...] Les locutions proverbiales [...] disparaissent même complètement dans le discours de Jacob devant le Président [...] ⁴¹.

Les Mlles Habert, Catherine et M. Doucin parlent, quant à eux, le langage de la dévotion. Saturé par les références et les apostrophes à Dieu et au Ciel, leur discours est une véritable caricature, qui dénonce le caractère équivoque de ces personnages : c'est une piété outrée jusqu'au ridicule, qui tourne à vide dans des formules toutes faites. Le narrateur surenchérit en suggérant que cela est encore pire qu'il ne le laisse paraître :

Ce fut là le premier essai que je fis du commerce de Mme Catherine, des discours de laquelle j'ai retranché une centaine de *Dieu soit béni ! et que le ciel nous assiste !* qui servaient tantôt de refrain, tantôt de véhicule à ses discours.

Apparemment que cela faisait partie de sa dévotion verbale [...].
(1^{ère} partie, p. 61)

Dans l'extrait suivant on peut voir l'aînée des sœurs Habert gronder sa cadette d'être sortie l'estomac vide et pousser l'affaire jusqu'à en faire un cas de conscience :

Eh ! mon Dieu, ma sœur, vous avez été bien longtemps à revenir ; j'étais en peine de vous [...] vous vous faites toujours des scrupules que je ne saurais approuver. Pourquoi sortir le matin pour aller loin, sans prendre quelque nourriture, et cela parce que vous n'aviez pas entendu la messe ? Dieu exige-t-il qu'on devienne malade ? Ne peut-on le servir sans se tuer ? Le servirez-vous mieux quand vous aurez perdu la santé, et que vous vous serez mise hors d'état d'aller à l'église ? Ne faut-il pas que notre piété soit prudente ? N'est-on pas obligé de ménager sa vie pour louer Dieu qui nous l'a donnée, le plus longtemps qu'il sera possible ? (1^{ère} partie, p. 57-58)

Et la cadette de rétorquer timidement : « Je crois pourtant que Dieu a béni mon petit voyage, puisqu'il a permis que j'aie rencontré ce garçon que vous voyez ». Ainsi, un jeûne de quelques heures prend les allures d'un sacrifice récompensé par Dieu, et Jacob devient le prix de cette gratification ! C'est que le langage dévot possède, outre son

⁴¹ Frédéric Deloffre, *ibid.*, p. 228-229.

lexique religieux, une rhétorique particulière qui consiste à attribuer à la volonté divine ce qui relève en fait du désir très profane de chacun. Voici par exemple M. Doucin plaidant auprès des demoiselles Habert pour le renvoi de Jacob, qui représente une menace à l'hégémonie du pouvoir qu'il exerce chez les dévotes : « et je me charge de vous donner un domestique de ma main, c'est un peu d'embarras pour moi ; mais *Dieu m'inspire de le prendre* ; et je vous conjure, *en son nom*, de vous laisser conduire. » (II^e partie, p. 72) Puis, s'adressant directement à Jacob : « Et je vous déclare, *de la part de Dieu*, qu'il vous arrivera quelque grand malheur, si vous ne prenez pas votre parti [celui de partir]. » (II^e partie, p. 76. Nous soulignons.)

Les personnages sont si bien campés dans leur langage que l'auteur peut se permettre, pour en tirer un effet comique, de leur faire parodier le discours des autres. Lorsque Mlle Habert décide de donner libre cours à sa concupiscence et d'épouser Jacob, elle allègue, pour masquer l'incongruité de son geste, que le tout de cette affaire a été orchestré par la main de Dieu, à qui elle doit soumettre sa volonté⁴². Jacob se met alors à parler lui aussi le langage de la dévotion, pastichant le vocabulaire et la rhétorique propres à sa fiancée. C'est à la fois une stratégie discursive qui vise à alimenter le délire dans lequel s'enlise la dévote, et un clin d'œil au lecteur, qui voit la tartufferie du personnage et sent le grotesque de la scène :

Comme tout cela s'arrange ! Une rue où l'on se rencontre, une prière d'un côté, une oraison d'un autre, un prêtre qui arrive, et qui vous réprimande ; votre sœur qui me chasse ; vous qui me dites : Arrête ; une division entre deux filles pour un garçon que Dieu envoie ; que cela est admirable ! Et puis vous

⁴² « Mon Dieu, bénissez une union qui est votre ouvrage. » (III^e partie, p. 118) lancera-t-elle plus loin. Jean-Paul Sermain souligne, en effet, « cette radicale étrangeté qui voudrait qu'une dévote abandonne brusquement son identité sociale et son personnage moral, face à une société très contraignante, pour un vagabond extrêmement jeune qui a pour toute recommandation sa bonne mine. Ce que suggère le roman, à travers le discours *enthousiaste* de la vieille fille, c'est qu'elle est folle : elle voit dans ce mariage une décision du Ciel! » (« Pourquoi riez-vous? La question du *Paysan parvenu* », *Revue Marivaux*, n° 6, 1997, 209-229, p. 214-215.)

me demandez si je vous aime ? Eh ! mais cela se peut-il autrement ? Ne voyez-vous pas bien que mon affection se trouve là par prophétie divine, et que cela était décidé avant nous ? Il n'y a rien de si visible.

En vérité, tu dis à merveille, me répondit-elle, et il semble que Dieu te fournisse de quoi achever de me convaincre. Allons, mon fils, je n'en doute pas, tu es celui à qui Dieu veut que je m'attache ; tu es l'homme que je cherchais, avec qui je dois vivre, et je me donnerai à toi.

Et moi, lui dis-je, je m'humilie devant ce bienheureux don, ce béni mariage que je ne mérite point, sinon que c'est Dieu qui vous l'ordonne et que vous êtes trop bonne chrétienne pour aller là-contre. Tout le profit en est à moi, et toute la charité à vous. (II^e partie, p. 100)

Assurant le progrès de l'action, informant le lecteur et caractérisant les personnages, les dialogues du *Paysan parvenu* ont donc un rôle essentiellement dramatique. Il existe toutefois un certain nombre de cas où le style direct ne remplit d'autre fonction que celle de divertir le lecteur en lui offrant une saynète comique, qui se glisse alors dans le roman comme une sorte d'intermède burlesque. La fonction dramatique du dialogue, telle que nous venons de la voir, est dès lors réduite à une fonction purement spectaculaire : il ne s'agit plus de dramatiser l'action, mais bien de théâtraliser le récit par des petites mises en scène qui sont, du reste, tout à fait gratuites.

Revenons à l'épisode qui oppose le paysan au seigneur de son village. Soupesant l'indécence proposition qu'on vient de lui faire, Jacob se lance dans un monologue intérieur où interviennent tout à coup les allégories de l'Honneur et de la Cupidité, qui, chacune de son côté, chacune à sa façon, se disputent l'âme du paysan. L'échange entre les trois personnages donne lieu à une scène assez cocasse, et surtout très théâtrale, qui joue sur le contraste entre le ton grave de l'Honneur et le style bouffon de la Cupidité (I^{ère} partie, p. 41-43). Cette théâtralisation du discours intérieur de Jacob est une pause comique dans laquelle Marivaux offre au lecteur — et à lui-même — un petit divertissement, qui n'aura par ailleurs aucun impact sur le déroulement de l'intrigue. C'est ce qu'a démontré de façon très ingénieuse Sylvie Dervaux, qui reproduit dans son

article le discours intérieur de Jacob en retranchant le passage qui fait intervenir les figures allégoriques⁴³.

Ce qui ressort de toutes ces analyses, c'est l'écriture théâtrale des dialogues du *Paysan parvenu*. Leur prédominance dans le texte, leur structure, leur style et les différentes fonctions qu'ils remplissent à l'intérieur du roman montrent à quel point ces dialogues sont informés par l'esthétique dramatique et l'esprit de la comédie. Avec eux, c'est tout le théâtre marivaudien qui fait irruption dans le roman. Ils sont le lieu d'une transposition générique qui s'opère en eux, mais aussi autour d'eux, car ils sont encadrés par tout un travail de mise en scène.

2) La mise en scène

Dans *Le Paysan parvenu*, le jeu scénique fait pendant à la parole. Les dialogues ne sont pas simplement rapportés, ils sont balisés d'indications extrêmement précises sur tout ce qui concerne l'énonciation des répliques et leur interprétation. Le ton, le geste, l'air, la posture, les déplacements des personnages : rien n'est laissé au hasard, tout est noté avec le soin du metteur en scène dirigeant ses acteurs :

⁴³ Rappelons ici les conclusions que Sylvie Dervaux tire de cette expérience : « Alors que toutes les conditions sont réunies pour faire de cet entretien une scène à intensité dramatique forte, Marivaux l'interrompt pour développer une double prosopopée. La forte théâtralité de la confrontation entre l'Honneur et la Cupidité produit un effet d'irréalité [...]. Le procédé est d'autant plus frappant que cette petite scène allégorique, non contente d'être particulièrement atypique (c'est la seule de ce genre que présente le roman), paraît aussi totalement gratuite : à son terme, Jacob n'a pris aucune décision. [...] Ce qu'ajoute l'allégorie à la scène, c'est une dimension ludique [...] ». (« La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 63-64.)

Tu es bien hardi de me regarder tant! me dit-elle alors, *toujours en souriant*. Pardi, lui dis-je, est-ce ma faute, madame? Pourquoi êtes-vous belle? Va-t'en me dit-elle alors, *d'un ton brusque, mais amical*, je crois que tu m'en conteras, si tu l'osais ; et cela dit, *elle se remit à sa toilette*, et moi, *je m'en allai, en me retournant toujours pour la voir*. Mais elle ne perdit rien de vue de ce que je fis, et *me conduisit des yeux jusqu'à la porte*⁴⁴. (I^{ère} partie, p. 33)

Lorsque ces indications sont très brèves, elles apparaissent en fait comme des didascalies théâtrales. La similitude est d'autant plus forte qu'elles sont souvent placées en tête de réplique, écrites au participe présent, avec des verbes d'action ou d'expression :

Et puis *se tournant du côté de ses femmes* : Vraiment, ajouta-t-elle, voilà un paysan de bonne mine. (I^{ère} partie, p. 29)

Prenant pourtant un air tranquille et bénin : Ma chère demoiselle, écoutez-moi [...]. (II^e partie, p. 70)

Là il fit une pause comme pour se recueillir.

Et puis continuant : Dieu, par sa bonté, ajouta-t-il, permet souvent que ceux qui nous conduisent aient des lumières qu'il nous refuse [...]. (II^e partie, p. 71)

[...] enfin *elle descendit* et je la vis *entrer en levant les mains au ciel*, et en *s'écriant* : Hé! mon bon Dieu! (II^e partie, p. 78)

Elle *sourit* à ce discours, et *me passant tendrement la main sur le visage* : Parlons d'autre chose, répondit-elle. (IV^e partie, p. 164)

À certains moments, ces notations se rallongent par des précisions qui commandent un jeu à la fois plus subtil et plus complexe : « la sœur cadette rougit, prit un air embarrassé, mais à travers lequel on voyait du mécontentement » (II^e partie, p. 69) ; « Le ton de ce discours fut un peu aigre, quoique prononcé en riant, de peur qu'on n'y vît de la jalousie. » (II^e partie, p. 70) D'autres fois, elles sont expliquées et commentées par le narrateur, qui cherche alors à rendre compte du jeu des personnages jusque dans ses moindres nuances. Dans l'épisode qui confronte M. Doucin aux demoiselles Habert

⁴⁴ Dans cet extrait et dans les suivants, nous soulignons les indications scéniques.

d'abord, à Jacob ensuite, le jeu du directeur de conscience est décrit avec une exactitude qui témoigne de l'importance accordée à l'interprétation :

vous savez avec quelle affection particulière je vous donne mes conseils à toutes deux.

Ces dernières paroles, à toutes deux, furent partagées de façon que la cadette en avait pour le moins les trois quarts et demi pour elle, et ce ne fut même que par réflexion subite qu'il en donna le reste à l'aînée ; car, dans son premier mouvement, l'homme saint n'avait point du tout songé à elle. (II^e partie, p. 70)

Mon garçon, me dit-il en rappelant à lui toutes les ressources de son art, je veux dire de ces tons dévots et pathétiques, qui font sentir que c'est un homme de bien qui vous parle, mon garçon, vous êtes ici la cause d'un grand trouble⁴⁵. (II^e partie, p. 76)

Qu'elles soient brèves ou étoffées, ces notations relèvent d'une écriture scénique, semblable à celle que l'on peut retrouver dans un texte de théâtre. Or, transposées dans le roman, elles agissent comme des hypotyposes, dans la mesure où elles donnent une vision très concrète de la scène et présentent l'action comme si elle se déroulait sous nos yeux⁴⁶. Dans l'épisode qui vient d'être évoqué, le dialogue est traversé de toute une série d'indications qui nous font suivre de très près le déroulement de la scène. On peut voir des visages qui rougissent, des yeux que l'on baisse, des mines que l'on fait, des regards lancés avec gravité, des airs tour à tour mutins et embarrassés, des tons à la fois timides et révoltés, etc. (II^e partie, p. 69-77) L'hypotypose créée par ce genre d'indications scéniques est encore plus frappante dans l'extrait suivant, où la scène devient un

⁴⁵ Voici un autre exemple, où l'indication scénique se développe en nuances et en précisions, au point de devenir une analyse psychologique du personnage : « À l'égard de ma future, sa contenance était d'avoir les yeux baissés, avec une mine qu'il serait assez difficile de définir. Il y avait de tout, du chagrin, de la confusion, de la timidité, qui venaient d'un reste de respect dévot pour ce directeur ; et sur le tout, un air pensif, comme d'une personne qui a envie de dire : je me moque de cela, mais qui est encore trop étourdie pour être si résolue. » (II^e partie, p. 107)

⁴⁶ « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. » (Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, op. cit., p. 240) C'est sans doute là ce qui fait dire au rédacteur du *Journal Littéraire* de La Haye que Marivaux « ne raconte pas, il peint, il met sous les yeux les faits qu'il rapporte. » (1735, tome XXII, deuxième partie, p. 460-463, cité par Frédéric Deloffre, « Accueil et jugements contemporains », dans *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. XXXIV.)

véritable tableau vivant. Il s'agit du coup de théâtre produit par l'irruption de M. Doucin chez Mme d'Alain⁴⁷. Rappelons le contexte : tout est prêt pour le mariage de Jacob et de Mlle Habert, on attend l'ecclésiastique qui doit présider à la noce et dont on ignore encore l'identité. Celui-ci, de son côté, ignore également quelles sont les personnes qu'il doit marier. En se reconnaissant, une fois face à face, les personnages restent littéralement figés d'étonnement. L'auteur traduit l'intensité du choc en dressant un portrait de la scène :

Il entre. [...] Ma prétendue fit un cri en le voyant [...]. Moi j'étais en train de lui tirer une révérence que je laissai à moitié faite ; il avait la bouche ouverte pour parler, et il demeura sans mot dire. Notre hôtesse marchait à lui, et s'arrêta avec des yeux stupéfaits de nous voir tous immobiles ; un des témoins amis de l'hôtesse, qui s'était avancé vers l'ecclésiastique pour l'embrasser, était resté les bras tendus ; et nous compositions tous le spectacle le plus singulier du monde : c'était autant de statues à peindre. (II^e partie, p. 106)

La surprise générale arrête pour un moment l'action : la scène reste en suspens. Chaque personnage est donné à voir dans la risible posture où l'a laissé l'interruption soudaine de son mouvement. Les indications gestuelles sont les touches qui tracent ce tableau et qui investissent le texte d'une nouvelle dimension. Comme l'explique Anne Larue, qui voit dans l'hypotypose une figure de style de la théâtralité, « [l']ordre visuel s'impose dans l'ordre textuel au moyen de la théâtralité, ne serait-ce qu'à travers la production d'images mentales qui permettent au lecteur de se représenter une scène⁴⁸. »

⁴⁷ Le roman compte encore d'autres tableaux. Mentionnons la « nature morte » inspirée des restes du déjeuner laissés sur la table par l'aînée des demoiselles Habert : « Les débris du déjeuner étaient là sur une petite table ; il avait été composé d'une demi-bouteille de vin de Bourgogne presque toute bue, de deux œufs frais, et d'un petit pain au lait. » (I^{ère} partie, p. 57). Il en va de même pour la description de la « touchante posture » dans laquelle Jacob trouve Mme de Ferval en rentrant dans la chambre de celle-ci (IV^e partie, p. 161) : elle « lisait couchée sur un sofa, la tête appuyée sur une main, et dans un déshabillé très propre, mais assez négligemment arrangé », qui « laiss[ait] voir un peu de la plus belle jambe du monde » et la nudité d'un pied « dont la mule était tombée ».

⁴⁸ Anne Larue, « Avant-propos », *Théâtralité et genres littéraires*, *loc. cit.*, p. 12.

Aussi, du fait de leur nombre et de leur précision, les indications scéniques, telles que nous venons de le voir, accordent-elles une attention toute particulière à la mimique des personnages. La scène chez le Président, par exemple, se passe à deux niveaux : celui de la parole et celui de la gestuelle, l'une jouant un rôle tout aussi important que l'autre (III^e partie, p. 122-129). Dénoncé par l'aînée des demoiselles Habert, Jacob est amené de force chez un des premiers magistrats de Paris. Celui-ci tente d'empêcher le mariage qui se prépare entre la vieille fille et son ancien valet, mais Jacob plaide sa cause et finit par démontrer la légitimité de cette union. Bien que la scène soit essentiellement dialoguée, en marge des répliques s'installe entre le paysan et le reste de l'assistance une conversation muette, faite de regards suggestifs et entendus⁴⁹. Et si Jacob gagne sa cause, c'est aussi bien par les habiletés rhétoriques qui le font briller dans sa tirade, que par la campagne de séduction qu'il mène sourdement auprès de ceux — et surtout de celles — qui doivent le juger :

je n'avais pas perdu mon temps pendant mon silence ; j'avais jeté de fréquents regards sur la dame dévote, qui y avait pris garde, et qui m'en avait même rendu quelques-uns à la sourdine [...].

Je n'avais pas non plus négligé de regarder la présidente, mais celle-là d'une manière humble et suppliante. J'avais dit des yeux à l'une : Il y a plaisir à vous voir, et elle m'avait cru ; à l'autre : Protégez-moi, et elle me l'avait promis ; car il me semble qu'elles m'avaient entendu toutes deux, et répondu ce que je vous dis là.

M. l'abbé même avait eu quelque part à mes attentions ; quelques regards extrêmement honnêtes me l'avaient aussi disposé en ma faveur ; de sorte que j'avais déjà les deux tiers de mes juges pour moi, quand je commençai à parler. (III^e partie, p. 126)

Comme le montre cet exemple, le regard participe au progrès de l'action et fait concurrence à la parole, au point d'apparaître comme un langage à part entière. Dans

⁴⁹ La scène abonde en indications qui portent sur le regard. L'extrait qui précède la tirade de Jacob — qui est celui où il prépare son terrain — compte en effet, sur quatre pages et demie, vingt et une occurrences reliées au champ lexical de la vue : les verbes de perception, comme *voir*, *regarder*, *apercevoir* ou *paraître*, apparaissent de façon récurrente, employés sous différentes formes ; il a aussi plusieurs expressions du type *lever les yeux* ou *jeter des regards*.

« Scènes muettes et messages gestuels », Jean Rousset rappelle que Marivaux conçoit effectivement la gestuelle comme une « langue à part », et il ajoute : « langue dans le plein sens du terme, puisque, par le moyen de ces signes visibles que sont les gestes, elle exprime et surtout communique⁵⁰. » C'est que, chez Marivaux, le corps parle, et son éloquence est d'une réelle efficacité. Les gestes, les intonations, les regards, les sourires et les expressions du visage disent bien davantage que les mots eux-mêmes⁵¹. Le langage parlé se voit ainsi doublé par un langage du corps, qui s'exprime d'ailleurs, de sa propre voix, au style direct : « Je ne l'ai jamais vu si gaillard, répliquait à cela la cousine, d'un ton qui me disait : Vous l'êtes trop⁵². » (II^e partie, p. 93)

Au reste, le roman présente quelques *petites scènes muettes* — l'expression est du narrateur lui-même — qui reposent uniquement sur la mimique des personnages. Prenons la scène où Jacob se présente chez M. de Fécour, à Versailles. La compagnie observe en silence le paysan tendre vainement sa lettre de recommandation à M. de Fécour, qui poursuit son travail sans même lever les yeux. Aucune parole n'est

⁵⁰ Jean Rousset, « Scènes muettes et messages gestuels », dans Mario Matucci (sous la direction de), *Marivaux e il teatro italiano, op. cit.*, 11-21, p. 12.

⁵¹ « Geneviève, à ce discours, rougit un peu, mais d'une rougeur qui venait d'une vanité contente, et elle déguisa la petite satisfaction que lui donnait ma préférence d'un souris qui signifiait pourtant : Je te remercie ; mais qui signifiait aussi : Ce n'est que sa naïveté bouffonne qui me fait rire. » (I^{ère} partie, p. 30) « Ce discours ne persuadait pas la cadette, qui n'y répondait que par des mines qui disaient toujours : Je n'y vois point de mal. » (II^e partie, p. 70) « D'abord elle badina de mon amour d'un ton qui signifiait pourtant : Je voudrais qu'il fût vrai. » (V^e partie, p. 235)

⁵² Il est assez amusant de voir Jacob jouer avec ce que Jean Rousset appelle la « marge d'incertitude ou de polysémie » réservée à ce langage muet (« Scènes muettes et messages gestuels », *loc. cit.*, p. 13). Lorsque arrive le moment des déclarations, le paysan, qui n'a pour sa part aucun aveu amoureux à faire à la dévote, réécrit l'histoire de leur rencontre au moyen du langage du corps, pour s'attribuer des intentions qu'il n'avait pas eues au départ : « et si j'avais été digne que vous m'eussiez envisagé à bon escient, vous auriez bien vu que mes yeux vous disaient des paroles que je n'osais pas prononcer ; jamais ils ne vous ont regardée qu'ils ne vous aient tenu les mêmes discours que je vous tiens ; et toujours je vous aime, et quoi encore? je vous aime ; je n'avais que ces mots-là dans l'œil. » (II^e partie, p. 98) Le lecteur sait pertinemment que ceci est faux, car ce qui détermine Jacob à rester auprès de Mlle Habert est d'une nature bien différente de l'amour pudique qu'il prétend avoir ressenti. Voici quel était son état d'esprit au moment de prendre la décision de s'engager chez les dévotes : « je ne cours aucun risque ; il n'y aura qu'à déloger si je ne suis pas content ; en attendant, le déjeuner m'est de bon augure, il me semble que la dévotion de ces gens-ci ne compte pas les morceaux, et n'est pas entêtée d'abstinence. [...] voilà déjà mes quatre repas de sûrs, et le cœur me dit que tout ira bien : courage! » (I^{ère} partie, p. 61-62)

prononcée ; tout se dit avec des regards dont la teneur est décrite avec beaucoup d'exactitude :

À qui en veut ce polisson-là avec sa lettre? semblaient-ils me dire par leurs regards libres, hardis, et pleins d'une curiosité sans façon. [...]

L'un m'examinait superbement de côté ; l'autre, se promenant dans ce vaste cabinet, les mains derrière le dos, s'arrêtait quelquefois auprès de M. de Fécour qui continuait d'écrire, et puis se mettait de là à me considérer commodément et à son aise. [...]

L'autre, d'un air pensif et occupé, fixait les yeux sur moi comme sur un meuble ou sur une muraille, et de l'air d'un homme qui ne songe pas à ce qu'il voit. (IV^e partie, p. 187-188)

Dans cet exemple comme dans les autres, des indications précises et concrètes signalent la façon dont la mimique doit être exécutée par les personnages, c'est-à-dire la façon dont le lecteur doit se la représenter. C'est ce que Jean-Marie Thomasseau appelle le « texte à voir », distinct du « texte à dire⁵³ ». Notons également que l'écriture du *Paysan parvenu* rejoint à cet égard les principes énoncés quelques années plus tard par Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1758) : « Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours ; qu'elle lie le dialogue ; qu'elle caractérise ; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas ; qu'elle tient lieu de réponse [...]»⁵⁴.

Outre la gestuelle, l'ordre visuel concerne d'autres éléments de la mise en scène, comme le costume et la physionomie des personnages. Lorsque Jacob entre chez le Président, avant que le dialogue ne soit amorcé, il présente un à un les assistants, d'une façon qui n'est pas sans rappeler la liste des personnages que peut comporter un texte

⁵³ Jean-Marie Thomasseau, « Le texte dramatique », dans Daniel Couty et Alain Rey (sous la direction de), *Le théâtre*, Turin, Larousse, 2003, 91-98, p. 92. Voici comment l'auteur formule la distinction : « L'ensemble du texte didascalique et de ces discours d'escorte et d'appoint forme de la sorte ce qu'il est convenu d'appeler le "paratexte" théâtral. Aussi, que ce soit dans une expérience de lecteur ou de spectateur, le texte théâtral est conjointement constitué de deux éléments indissociables et insécables : un texte dialogué et un paratexte, en somme, pour simplifier, un "texte à dire" et un "texte à voir". »

⁵⁴ Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique* (1758), cité par Jean-Marie Thomasseau, « Le texte dramatique », *op. cit.*, p. 94.

dramatique, surtout pour le premier d'entre eux : « M. le président, homme entre deux âges. » (III^e partie, p. 122) Dès leur première apparition, les personnages du roman sont décrits selon le regard de Jacob : il donne les traits physiques les plus saillants, comme l'âge ou la taille, et fait ainsi voir au lecteur ce qu'il voit lui-même. Catherine est « grande, maigre, mise blanchement, et portant sur sa mine l'air d'une dévotion revêche, en colère et ardente » (I^{ère} partie, p. 58) ; M. Bono, qui apparaît « un cure-dent à la main », est « un gros homme, d'une taille au-dessous de la médiocre, d'une allure assez pesante, avec une mine de grondeur » (IV^e partie, p. 194).

Les signes extérieurs que sont la physionomie, le costume et les accessoires ont en fait une valeur fonctionnelle de caractérisation : « Je parle du cure-dent, parce qu'il sert à caractériser la réception qu'il nous fit », précise le narrateur (IV^e partie, p. 194). Au sujet de la femme du seigneur de son village, il dit : « je n'ai jamais vu une meilleure femme ; ses manières ressemblaient à sa physionomie qui était toute ronde. » (I^{ère} partie, p. 29) Les étapes de l'ascension sociale de Jacob sont également marquées par les changements de son costume. Quelques jours après son arrivée à Paris, on le voit laisser ses habits de paysan pour une livrée de valet. Puis, au lendemain de son mariage avec Mlle Habert, sa nouvelle condition demande à son tour une nouvelle tenue, et le voilà « métamorphosé en cavalier, avec la doublure de soie [rouge], avec le galant bord d'argent au chapeau, et l'ajustement d'une chevelure qui [lui] descendait jusqu'à la ceinture » (III^e partie, p. 157). Le couronnement suprême, c'est la robe de chambre et les pantoufles, dont il parle avec délectation, dans l'un des passages les plus célèbres du

roman⁵⁵. Comme pour son langage, les mutations vestimentaires de Jacob matérialisent l'évolution de son parcours.

Enfin, l'espace relève également d'un traitement théâtral, et le décor peut, lui aussi, remplir une fonction de caractérisation. À la suite de la description de l'appartement des demoiselles Habert, le narrateur ajoute : « Je crois que ce détail n'ennuiera point, il entre dans le portrait de la personne dont je parle » (I^{ère} partie, p. 57). Comme l'explique Sylvie Dervaux, l'espace du roman s'organise, de façon générale, par des « indications de lieu [...] qui servent à situer rapidement la scène, sortes d'équivalents narratifs des didascalies que l'on peut trouver au début d'une scène théâtrale⁵⁶ ». Elles donnent un cadre à l'action et suggèrent le registre de la scène : « je la suivis dans la cuisine » (I^{ère} partie, p.59), « La compagnie était chez Madame » (III^e partie, p. 122), « Nous entrons, elle me mène dans un cabinet » (IV^e partie, p. 172), « J'entre, il n'y avait personne dans la salle. » (V^e partie, p. 204)

Ainsi, les dialogues, les personnages et les lieux sont portés par cette écriture didascalique qui s'inscrit en marge des répliques et de la narration. La parole est incarnée par des corps en mouvement qui sont mis en scène — mis *sur* scène. C'est bien l'homme de théâtre qui écrit, c'est bien la baguette du dramaturge qui dirige le jeu. Ceci, bien entendu, ne remet pas en cause l'appartenance générique du *Paysan parvenu*. Pour théâtral qu'il soit, le roman n'appartient pas au genre dramatique. Il s'agit bien d'une écriture romanesque d'inspiration théâtrale, où « [l]e théâtre ne tient pas lieu de but,

⁵⁵ « [...] j'y contemplai ma robe de chambre et mes pantoufles ; et je vous assure que ce ne furent pas là les deux articles qui me touchèrent le moins [...]. [I] Comment donc, des pantoufles et une robe de chambre à Jacob! » (V^e partie, p. 226)

⁵⁶ Sylvie Dervaux, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 61.

mais de modèle⁵⁷. » Et la spécificité du texte relève très exactement de cette sorte de dédoublement générique.

Comme l'a judicieusement noté Henri Coulet, « [s]i l'on veut transporter au théâtre [...] *Le Paysan parvenu*, il est un personnage essentiel qu'on ne pourra pas faire figurer dans l'action dramatique : c'est celui du narrateur⁵⁸. » Situé à la fois du côté de la scène et du côté du récit, le personnage du narrateur fait le pont entre le théâtre et le roman. « M*** », le parvenu, raconte Jacob, le paysan. C'est dans cette dynamique entre le héros et le narrateur, entre le passé et le présent, entre la paysannerie et la haute société, entre le romanesque et le théâtral, que *Le Paysan parvenu* trouve sa force, sa vérité et sa richesse. Comme on le verra dans le chapitre suivant, le narrateur ne fait pas que relater l'histoire de son arrivée à Paris. Il est un personnage à part entière qui investit régulièrement l'espace de la fiction pour participer, lui aussi, à la théâtralisation de l'écriture romanesque. En effet, s'il est essentiellement étranger au genre dramatique, le personnage du narrateur est — paradoxalement — un des principaux facteurs de théâtralité dans le roman. Écrivain, conteur, acteur et spectateur, il rédige ses Mémoires, se met en scène, se mélange aux personnages, intervient dans leurs échanges, emprunte leur voix, et, retrouvant son siège du côté de la salle, il fait la conversation avec le lecteur et commente l'action au fil de la représentation. C'est dans l'effervescence de son récit et dans la démultiplication de ses rôles que l'on sent chez le narrateur « une réelle jubilation à donner la comédie⁵⁹ ».

⁵⁷ Sylvie Dervaux, « De la théâtralité hors théâtre chez Marivaux : L'exemple de *L'Indigent Philosophe* », *loc. cit.*, p. 21.

⁵⁸ Henri Coulet, « Du roman au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère* », *loc. cit.*, p. 201.

⁵⁹ Sylvie Dervaux, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 64.

II. LA THÉÂTRALISATION DU PERSONNAGE-NARRATEUR

Par ma foi, vous valez seul Polichinelle, Arlequin, Scaramouche et Pierrot ; vous valez mieux que tout un théâtre⁶⁰.

1) L'écrivain

Le début du *Paysan parvenu* montre Jacob devenu M***, qui dans *l'oisiveté créatrice* de sa retraite s'adonne à l'exercice éminemment aristocratique de l'écriture de ses Mémoires : « Je vis dans une campagne où je me suis retiré, et où mon loisir m'inspire un esprit de réflexion que je vais exercer sur les événements de ma vie. Je les écrirai du mieux que je pourrai » (1^{ère} partie, p. 26). C'est sur cette figure de l'écrivain mémorialiste, consécration finale du paysan parvenu, que s'ouvre le roman. C'est la fiction cadre, à l'intérieur de laquelle se déploie le récit des aventures initiatiques de Jacob à Paris.

Loin cependant d'être une simple figure d'encadrement qui s'efface derrière son récit, le mémorialiste s'infiltré dans la fiction romanesque, afin de s'exhiber dans son rôle d'« auteur » et de mettre de l'avant son travail d'écriture. À travers des incursions métatextuelles, il signale par exemple la façon dont l'œuvre remplit son contrat par

⁶⁰ Marivaux, *Le Télémaque travesti*, dans *Œuvres de jeunesse*, édition de Frédéric Deloffre et Claude Rigault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 766, cité par Sylvie Dervaux, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 66. Nous reproduisons cette citation sur laquelle s'achève l'article de Sylvie Dervaux, car elle illustre parfaitement, et d'une manière qui frappe l'imagination, le propos qui sera développé dans ce chapitre. Comme elle l'explique : « on serait tenté de reprendre pour Jacob le même compliment que celui qu'adressait Mécécerte à Brideron, dans le *Télémaque travesti*, après qu'il lui eut raconté ses aventures. » En effet, nous n'avons pu, nous non plus, résister à la tentation...

rapport aux normes et aux exigences de la tradition littéraire : « La coutume, en faisant un livre, c'est de commencer par un petit préambule, et en voilà un. Revenons à moi. » (1^{ère} partie, p. 25) De même, lorsqu'il distingue les vrais pieux des faux dévots, saluant la bonté des uns et dénonçant la tartufferie des autres, il termine par ce petit commentaire, qui fait soudainement apparaître sa réflexion comme une simple précaution oratoire : « Voilà, je pense, de quoi mettre mes pensées sur les dévots à l'abri de toute censure. » (1^{ère} partie, p. 59) Si cette phrase interpelle le public des censeurs et attire directement leur attention sur la moralité du texte, elle montre en même temps — paradoxalement, ou plutôt ironiquement — que le passage qui la précède a été écrit expressément pour satisfaire à la sévérité des autorités religieuses de l'époque. Ainsi, dans la veine de la tradition antiromanesque, le personnage du narrateur se double du personnage de l'écrivain ; il montre du doigt ses stratégies rhétoriques et ses mécanismes d'écriture, pour tourner en dérision le formalisme littéraire. Le lecteur, de son côté, est ramené du plan de l'histoire au plan du récit : il passe de la fiction du roman à la fiction de l'écriture du roman⁶¹.

Dans d'autres interventions du même genre, l'« auteur » discute avec son lecteur des questions de style :

je me sentis étourdi d'une vapeur de joie, de gloire, de fortune, de mondanité, si on veut bien me permettre de parler ainsi (car je n'ignore pas qu'il y a des lecteurs fâcheux, quoique estimables, avec qui il vaut mieux laisser là ce qu'on sent que de le dire, quand on ne peut l'exprimer que d'une manière qui paraîtrait singulière ; ce qui arrive quelquefois pourtant, surtout dans les

⁶¹ Ce dédoublement du personnage, cette dissociation de la fiction, c'est ce que Jean Rousset identifie comme « la structure du double registre » : « que ce soit pour interpeller le lecteur, ou ses personnages, ou pour s'introduire lui-même comme personnage intermittent confessant ses humeurs et ses opinions, l'auteur ne cesse de tenir ouvert le double registre du récit et du regard sur le récit [...] c'est la libre conduite d'un récit qui montre à la fois le travail de l'auteur et la réflexion de l'auteur sur son travail ; c'est l'introduction dans l'œuvre d'une conscience critique. » (« Marivaux ou la structure du double registre », *Forme et Signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Mayenne, José Corti, 1992, 45-64, p. 50-51.)

choses où il est question de rendre ce qui se passe dans l'âme ; cette âme qui se tourne en bien plus de façons que nous n'avons de moyens pour les dire, et à qui du moins on devrait laisser, dans son besoin, la liberté de se servir des expressions du mieux qu'elle pourrait, pourvu qu'on entendît clairement ce qu'elle voudrait dire, et qu'elle ne pût employer d'autres termes sans diminuer ou altérer sa pensée). (V^e partie, p. 237)

D'ailleurs, la parenthèse est immédiatement suivie d'un nouveau commentaire, qui explique les raisons de cette intervention : « Ce sont les disputes fréquentes qu'on fait là-dessus, qui sont cause de ma parenthèse ; je ne m'y serais pas engagé si j'avais cru la faire si longue, revenons. » (*Idem*) La référence est claire : elle renvoie à la Querelle des Anciens et des Modernes de la première moitié de XVIII^e siècle, qui opposait les « puristes » de la langue aux partisans de la « Nouvelle Préciosité »⁶². L'abbé Desfontaines, à la tête des premiers, s'attaque de front à la coterie moderne, s'élevant contre la création de termes, d'expressions ou de tours, dont il dresse une liste détaillée dans son *Dictionnaire néologique* (1726). Marivaux, avec Houdart de La Motte et Fontenelle, était l'un des principaux auteurs visés par cet ouvrage. Dans ce contexte, la parenthèse apparaît comme une intervention directe de sa part⁶³. C'est un règlement de comptes. C'est aussi un jeu d'ambivalences qui s'installe dans le roman, où la voix de l'auteur fictif se confond avec celle de l'auteur réel : la réalité se superpose à la fiction, l'Histoire à l'histoire, et, pour un instant, l'initiale de M*** devient très explicitement celle de Marivaux⁶⁴.

⁶² Voir l'ouvrage de Frédéric Deloffre, où l'on trouve une explication détaillée, et très bien documentée, de cette querelle. (*Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 15-70.)

⁶³ On retrouve dans ce passage les mêmes postulats stylistiques que Marivaux a formulés, en mars 1719, dans une lettre au *Mercur* intitulée « Pensées sur la clarté du discours » (dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot [texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index par], *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 52-56).

⁶⁴ Voici encore un autre exemple, où Marivaux glisse un commentaire sur le choix d'une expression empruntée au lexique de la *commedia dell'arte* : « je n'osais prendre la liberté de regarder les autres, de peur qu'on ne démêlât dans mon peu d'assurance que ce n'était pas à moi à avoir l'honneur d'être avec de

Ces irruptions de l'écrivain mémorialiste, et de l'auteur lui-même, dans l'univers de la fiction ramènent à l'avant-scène le travail d'écriture et de création, et rappellent ainsi au lecteur qui se serait abandonné à l'illusion romanesque que, après tout, *Le Paysan parvenu*, c'est de la littérature. Mais ce qui frappe surtout dans l'extrait que nous venons de citer, c'est ce que Sylvie Dervaux appelle l'« impression d'oralité et de jeu » produite par le récit du narrateur⁶⁵. Tout à coup, il interrompt son histoire et s'engage dans des considérations d'ordre stylistique, qui se développent de précisions en précisions, pour s'excuser finalement de la longueur de son intervention. Ce que le texte montre donc, dans cette parole spontanée, c'est un récit qui semble en train de se faire, dans le présent même de la narration — un récit qui se construit au fur et à mesure de son énonciation, selon les humeurs et les fantaisies du narrateur, et avec la participation du public. Bref, il s'agit d'une sorte de récit *all'improvviso*, où l'art du *conteur* est mis au service de la narration.

2) Le conteur

Dès les premières pages, le ton est donné. Le récit est à peine commencé que le narrateur le fait bifurquer sur une petite saynète comique pour illustrer, en passant, l'ingratitude de ses neveux envers leur père. Puis, avant de reprendre le fil de la narration, il avertit le lecteur :

si honnêtes gens, et que j'étais une *figure de contrebande* ; car je ne sache rien qui signifie mieux ce que je veux dire que cette expression qui n'est pas trop noble. » (Nous soulignons, V^e partie, p. 240)

⁶⁵ Sylvie Dervaux, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 66.

Laissons là mes neveux, qui m'ont un peu détourné de mon histoire, et tant mieux, car il faut qu'on s'accoutume de bonne heure à mes digressions ; je ne sais pas pourtant si j'en ferai de fréquentes, peut-être que oui, peut-être que non ; je ne réponds de rien ; je ne me gênerai point ; je conterai toute ma vie, et si j'y mêle autre chose, c'est que cela se présentera sans que je le cherche⁶⁶.
(1^{ère} partie, p. 27)

C'est dans cette « esthétique du hasard et de l'improvisation déclarée » que se positionne le roman⁶⁷. Et si le narrateur se présente d'emblée comme l'écrivain qui rédige ses Mémoires, il apparaît surtout sous les traits du conteur qui se laisse aller librement au plaisir de la parole et de la narration. Après l'épisode de la prison, le narrateur offre au lecteur, en guise de supplément gratuit, l'histoire du criminel avec lequel Jacob a été confondu. Une fois le paysan libéré et innocenté, l'affaire semblait enfin close : « Voilà tout ce que je dirai là-dessus » (III^e partie, p. 147) ; et le narrateur est déjà arrivé aux retrouvailles de Jacob et de Mlle Habert, quand, songeant soudain à la curiosité de son public, il se ravise et revient sur l'épisode pour raconter *in extremis* les événements qui ont poussé le jeune homme à commettre son meurtre : « et puis nous en vînmes à nous, à notre amour, à notre mariage, et vous me demanderez peut-être ce que c'était que ce coupable ; voici en deux mots le sujet de son action. » (III^e partie, p. 148) Le narrateur se lance alors dans le récit de cette intrigue, et le texte bascule dans le roman baroque : amours interdites, mariages forcés, amitiés trahies, crimes passionnels — bref, pendant toute une page, le lecteur est plongé dans un univers éminemment romanesque, où se

⁶⁶ Cet extrait n'est pas sans rappeler le style libre et hardi du narrateur de *L'Indigent philosophe* : « Pour moi, je ne sais pas comment j'écrirai : ce qui me viendra, nous l'aurons sans autre cérémonie ; car je n'en sais pas d'autre que d'écrire tout couramment mes pensées » ; et plus loin : « ma plume obéit aux fantaisies [de mon esprit], et je serais fâché que cela fût autrement [...]. Bref, je veux être un homme et non pas un auteur, et ainsi donner ce que mon esprit fait, non pas ce que je lui ferais faire » (dans *Journaux et œuvres diverses*, *op. cit.*, respectivement « Première Feuille », p. 276, et « Sixième Feuille », p. 310-311). Il s'agit là, en fait, d'une idée chère à Marivaux, que l'on retrouve dans plusieurs de ses textes.

⁶⁷ Jean Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre », *loc. cit.*, p. 46. Dans *Le Spectateur français*, Marivaux décrit lui-même son style comme un « libertinage d'idées » (dans *Journaux et œuvres diverses*, *op. cit.*, « Cinquième Feuille », p. 132).

profilent les grands topoï de la littérature narrative du XVII^e siècle. Le récit complété, la parenthèse se referme et le narrateur reprend sa place : « Retournons à moi. » (III^e partie, p. 149) Non seulement l'histoire tragique du jeune meurtrier détonne avec le reste du roman, mais elle est aussi parfaitement gratuite par rapport à l'action narrative. Aussi faut-il prendre cette digression comme un petit divertissement romanesque, destiné à agrémenter le récit principal par un récit inséré. D'autres « capsules narratives » viennent se greffer à l'intrigue principale : ce sont les récits de personnages comme le plaideur (IV^e partie, p. 177-184), Mme d'Orville (IV^e partie, p. 194-198) et le comte d'Orsan (V^e partie, p. 233-236 et 238), qui, prenant le relais de la narration, racontent leurs propres histoires. Ce phénomène correspond à ce qu'Ugo Dionne a identifié comme « la dynamique narratophilique de l'Ancien Régime » :

On constate, chez les lecteurs français des XVII^e et XVIII^e siècles, une véritable avidité narrative, une satisfaction spécifique, liée à une prolifération apparemment gratuite des récits insérés, successifs ou imbriqués. La question de la pertinence dramatique ou herméneutique d'une « histoire » reste ici tout à fait secondaire : chaque nouveau récit, chaque nouveau « départ » narratif, est *a priori* désirable, donc *a priori* justifié, à défaut de nous sembler toujours absolument motivé⁶⁸.

Il est d'ailleurs curieux de voir que le roman s'achève sur un « nouveau départ » — ou, plus précisément, sur la promesse d'un nouveau départ à venir. À la fin de la cinquième partie, le narrateur annonce pour sa prochaine livraison, non pas la suite du récit de sa vie, mais le portrait de ceux qui ont marqué le théâtre de son époque : « Ah! la grande actrice que celle qui jouait Monime! J'en ferai le portrait dans ma sixième partie, de même que je ferai celui des acteurs et des actrices qui ont brillé de mon temps. » (V^e partie, p. 241)

⁶⁸ Ugo Dionne, « Le spectacle et le récit. Petite poétique du roman asmodéen », *Lumen*, XXII, 2003, 135-148, p. 135.

Outre les digressions narratives, la syntaxe vient, elle aussi, renforcer le caractère oral et improvisé du récit du narrateur. Frédéric Deloffre écrit à ce sujet :

Comme Marivaux le déclare explicitement dans le Préface des *Serments Indiscrets*, son style de théâtre vise à donner l'impression du langage parlé : « C'est la nature, c'est le ton de la conversation en général que j'ai tâché de prendre ». Il en est de même de son style de roman, au moins pour les deux principaux d'entre eux. [...] Pour obtenir le naturel du langage parlé, le problème essentiel est celui de la phrase. Marivaux l'a résolu de façon remarquable. Simplicité des constructions, brièveté des membres à prononcer d'une seule émission de voix, prédominance de la cadence majeure et du rythme concordant, autant d'éléments, et ce ne sont pas les seuls, qui assurent à sa prose la structure et le rythme du langage oral⁶⁹.

En effet, loin d'apparaître sous la forme d'une composition écrite, le récit du narrateur présente la souplesse de la langue parlée ; et l'on retrouve dans son discours cette même vivacité qui caractérise les répliques des autres personnages. Mimant la spontanéité du langage oral, ses phrases s'étoffent par des rajouts successifs qui viennent corriger, préciser ou apporter une information supplémentaire à ce qui vient d'être dit, comme si l'énoncé se développait au fur et à mesure de son énonciation : « [...] elle rejoignit sa maîtresse, *et moi mon petit maître qui faisait un thème, ou plutôt à qui son précepteur le faisait, afin que la science de son écolier lui fit honneur, et que cet honneur lui conservât son poste de précepteur, qui était fort lucratif*⁷⁰. » (1^{ère} partie, p. 35) Ainsi, les figures de rajout, de reprise et d'autocorrection font participer la syntaxe au modèle digressif, car,

⁶⁹ Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 427. L'auteur consacre six chapitres de son ouvrage à l'étude approfondie de la phrase marivaudienne (p. 425-498).

⁷⁰ Nous soulignons. Voici un autre exemple qui illustre bien le style du narrateur : « Rien ne rend si aimable que de se croire aimé ; *et comme j'étais naturellement vif, que d'ailleurs ma vivacité m'emportait, et que j'ignorais l'art des détours, qu'enfin je ne mettais pas d'autre frein à mes pensées qu'un peu de retenue maladroite, que l'impunité diminuait à tout moment, je laissais échapper des tendresses étonnantes, et cela avec un courage, avec une ardeur qui persuadaient du moins que je disais vrai, et ce vrai-là plaît toujours, même de la part de ceux qu'on n'aime point.* » (II^e partie, p. 82) Ou encore celui-ci, où l'on retrouve un cas exemplaire de ce que Frédéric Deloffre appelle la « retouche correctrice » : « [Mme d'Alain était] un peu commère par le babil, *mais commère d'un bon esprit* » (II^e partie, p. 83). Comme l'explique F. Deloffre, ce procédé « provient sans doute en effet de la langue parlée. Des phrases telles que "il fait une chaleur, *mais une chaleur épouvantable*", qui ont eu une grande vogue dans la langue élégante du XVII^e siècle, en constituent le point de départ. » (*Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 448)

partant du « thème » de l'élève, le narrateur enchaîne sur le précepteur et, de précision en précision, il finit par dresser le portrait du personnage et de sa pédagogie. Et c'est justement dans la tournure inattendue qu'elle prend, d'une proposition à l'autre, que la phrase trouve son effet comique.

Aussi, libre à l'égard des contraintes qu'exige la forme écrite, le narrateur fait-il aller son récit selon l'occurrence du moment, bifurquant sur des digressions, développant ses propos et insérant des histoires, ou au contraire, pressant tout à coup la cadence de la narration pour liquider le récit de certains épisodes et donner une version « en accéléré », comme le montre cet extrait :

Il me tarde d'en venir à de plus grands événements : ainsi passons vite à notre nouvelle maison.

Le tapissier est venu le lendemain, nos meubles sont partis, nous avons dîné debout, remettant de manger mieux et plus à notre aise au souper dans notre nouveau gîte. Catherine, convaincue enfin qu'elle ne nous suivra pas, nous a traités à l'avenant de notre indifférence pour elle, et comme le méritait la banqueroute que nous lui faisons ; elle a disputé la propriété de je ne sais combien de nippes à Mlle Habert, et soutenu qu'elles étaient à sa sœur aînée ; elle lui a fait mille chicanes, elle m'a voulu battre, moi, qui ressemble à ce défunt Baptiste qu'elle m'a dit qu'elle avait tant aimé. Mlle Habert a écrit un petit billet qu'elle a laissé sur la table pour sa sœur, et par lequel elle l'avertit que dans sept ou huit jours elle viendra pour s'arranger avec elle, et régler quelques petits intérêts qu'elles ont à vider ensemble. Un fiacre est venu nous prendre ; nous nous sommes emballés sans façon, la cousine et moi ; et puis fouette cocher.

Nous voilà à l'autre maison ; et c'est ici qu'on va voir mes aventures devenir plus nobles et plus importantes ; c'est ici où ma fortune commence : serviteur au nom de Jacob, il ne sera plus question que de monsieur de la Vallée⁷¹. (II^e partie, p. 88-89)

Donc, dans l'impulsivité de son impatience, le narrateur fait prendre au récit l'allure de son humeur hâtive. Les événements répondent au rythme précipité du débit qui

⁷¹ Notons par parenthèse l'utilisation du passé composé, qui a pour effet de rapprocher le temps de l'histoire du temps du récit, et de rendre le passé vivant, présent, actuel. Comme l'explique Émile Benveniste, « [l]e parfait [c'est-à-dire la classe des formes verbales composées] établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve sa place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant ; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent. » (*Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1971 [1966], vol. 1, p. 244.)

s'accélère, le temps se compresse, les personnages se démènent. En quelques lignes, l'affaire est finalisée, et l'on tourne la page sur le passé roturier du paysan. Cette façon désinvolte apparaît encore dans l'exemple suivant, où le récit du mariage de Jacob et de Mlle Habert est sacrifié à la lassitude du narrateur :

Mais tous ces menus récits m'ennuient moi-même ; sautons-les, et supposons que le soir est venu, que nous avons soupé avec nos témoins, qu'il est deux heures après minuit, et que nous partons pour l'église.

Enfin pour le coup nous y sommes, la messe est dite, et nous voilà mariés en dépit de notre sœur aînée et du directeur son adhérent, qui n'aura plus ni café ni pains de sucre de Mme de la Vallée. (III^e partie, p. 153)

Il s'agit là pourtant d'un événement crucial, dont la réalisation, maintes fois remise, aura suscité de vives attentes chez le lecteur. Rappelons que le mariage est retardé pendant une cinquantaine de pages, à travers toute une série de péripéties, comme l'apparition inopinée de M. Doucin chez Mme d'Alain, la brouille avec les témoins, le procès chez le Président et, finalement, l'emprisonnement de Jacob. Il est vrai que tout récit repose sur le principe de la *différance*, chaque attermoisement donnant lieu à de nouveaux épisodes qui viennent nourrir et étoffer l'histoire ; mais bâcler ainsi la scène du mariage, sous prétexte d'ennui, est en fait une façon de se jouer du public, et de lui montrer que le récit est davantage soumis aux fantaisies du narrateur et aux aléas du moment — aussi dérisoires soient-ils — qu'à l'histoire elle-même. C'est mettre de l'avant l'acte narratif, le présent de la narration et le personnage du narrateur. Il en va de même lorsque celui-ci feint de se rattraper d'un « oublié » :

Mais j'oubliais une chose, c'est le portrait de la jeune fille, et il est nécessaire que je le fasse. (II^e partie, p. 92)

Elle en était là quand nous entendîmes monter la cuisinière de Mlle Habert (car celle de Mme d'Alain nous en avait procuré une, *et j'avais oublié de vous le dire*). (III^e partie, p. 116)

Mais avant que de me mettre en chemin pour retourner chez ma future, *j'aurais dû faire le portrait* de cette déesse que je venais de quitter ; *mettons-le ici*, il ne sera pas long⁷². (III^e partie, p. 136)

L'inscription de ces « oublis » dans le texte témoigne de la volonté du narrateur de se signaler au lecteur et de paraître sur la scène de son roman, incarné dans le personnage du conteur. La narration devient alors le spectacle d'une « parole en présence⁷³ », qui se donne à voir dans l'immédiateté de sa représentation. Elle devient jeu — un jeu auquel le public est lui aussi invité à participer. À la fin d'un échange entre Mlle Habert et Jacob, le narrateur se tourne vers le lecteur pour le prendre à témoin de ce qui vient de se passer : « Ce petit discours, comme vous voyez, était un prélude d'humeur jalouse, ou du moins inquiète » (II^e partie, p. 94). Dans la foulée des conquêtes du paysan avec des dames de plus en plus importantes, il cherche à entraîner le public dans son propre enthousiasme : « Oh! voyez s'il n'y avait pas là de quoi me faire tourner la tête [...]? » (III^e partie, p. 135) Et, plus tard, les déboires amoureux du héros font l'objet d'une nouvelle intervention, où le narrateur partage ses réflexions avec le lecteur : « Remarquez, chemin faisant, l'inconstance des choses de ce monde. » (V^e partie, p. 222) Puis il se lance dans un discours où il déplore la perte subite de ses deux maîtresses, Mme de Fécour qu'il vient de trouver mourante à la suite d'une indigestion, et Mme de Ferval, qui vient de lui être soufflée par un chevalier. Il passe ensuite au sujet des fausses dévotes, expliquant l'attrait très particulier que ce genre de femmes exerce sur lui. Comme l'a signalé Françoise Rubellin à propos du *Pharsamon*, ces interventions du narrateur ne sont pas sans rappeler les parabases de la comédie

⁷² Dans cet exemple comme dans les précédents, nous soulignons. Nous reviendrons plus loin sur ce dernier extrait où il se produit quelque chose d'autre, et d'autrement troublant.

⁷³ Nous empruntons cette éloquente formule à Sylvie Dervaux. (« De la théâtralité hors théâtre chez Marivaux : L'exemple de *L'Indigent Philosophe* », *loc. cit.*, p. 23.)

grecque ancienne, lorsque l'auteur ou l'acteur, interrompant l'action dramatique, s'approchait des spectateurs et s'adressait directement à eux pour prévenir leurs réactions, s'expliquer, se justifier, demander un jugement, ou faire des remarques personnelles⁷⁴. C'est ce qu'illustre encore l'exemple suivant. Jacob vient de se faire surprendre à épier le tête-à-tête de Mme de Ferval et du chevalier. Il s'enfuit et, alors que la scène semblait terminée, le narrateur revient pour relancer son public :

Vous croyez à présent que je poursuis mon chemin, et que je retourne chez moi ; point du tout, une nouvelle inquiétude me prend. Voyons ce qu'ils deviendront, dis-je en moi-même, à présent que je les ai interrompus ; je les ai quittés bien avancés ; quel parti prendra-t-elle, cette femme ? Aura-t-elle le courage de demeurer ? (V^e partie, p. 220)

De façon plus spectaculaire encore, nous verrons le lecteur intervenir de sa propre voix, au style direct, dans ce qui apparaît alors comme un véritable échange de questions et de réponses. Après avoir rapporté la conversation qui fait suite au souper des demoiselles Habert, le narrateur apaise les inquiétudes du lecteur incrédule : « Vous me direz : *Comment avez-vous su ces entretiens, où le prochain essayait la digestion de ces dames ?* [/] C'était en ôtant le couvert, en rangeant dans la chambre où elles étaient⁷⁵. » (I^{ère} partie, p. 64) Plus loin, narrateur et lecteur s'entretiennent de la tournure galante qu'a prise la première rencontre de Jacob et de Mme de Ferval : « *Est-ce que vous aviez dessein de l'aimer ?* me direz-vous. Je n'avais aucun dessein déterminé ; j'étais seulement charmé de me trouver au gré d'une grande dame [...] De vous dire que cette dame me fût indifférente, non ; de vous dire que je l'aimais, je ne crois pas non plus. » (III^e partie, p. 135) La scène du combat de rue, où Jacob se porte à la défense du comte d'Orsan, est également suivie d'un bref échange entre le narrateur et son public :

⁷⁴ Voir Françoise Rubellin, « La théâtralité de *Pharsamon* », *loc. cit.*, p. 234.

⁷⁵ Nous soulignons les répliques attribuées au lecteur.

Savez-vous qui était l'homme à qui probablement j'avais sauvé la vie? Rien qu'un des neveux de celui qui pour lors gouvernait la France, du premier ministre, en un mot ; vous sentez bien que cela devient sérieux [...].

*Par quel hasard, me direz-vous, s'était-il trouvé exposé au péril dont vous le tirâtes? Vous l'allez voir*⁷⁶. (V^e partie, p. 233)

C'est donc ici que l'oralité de la narration devient la plus évidente. À travers son récit, le narrateur du *Paysan parvenu* anime son auditoire, l'interpelle, l'interroge, lui répond. Narrateur et lecteur entretiennent ainsi un dialogue dans lequel ils commentent l'action du roman au cours de son déroulement. Aussi, la théâtralisation de la narration appelle-t-elle une théâtralisation de la lecture : s'associant au lecteur, le narrateur l'entraîne avec lui dans l'univers du roman. La diégèse romanesque se double alors d'une fiction métadiégétique, où s'inscrivent leurs échanges et commentaires. D'un côté, Jacob, son cortège de femmes et l'histoire du paysan parvenant ; de l'autre, la fiction d'un récit qui s'articule dans un présent où les personnages du narrateur et du lecteur sont théâtralisés par les figures respectives du conteur et de son public. Mais il arrive parfois que les différents niveaux diégétiques se télescopent, et que le narrateur s'introduise sur la scène de son propre récit, entrelaçant sa voix à celle de ses personnages, se confondant avec eux, pour devenir finalement lui-même un acteur de l'histoire qu'il raconte.

⁷⁶ Il est à noter, du reste, que le mode des incises qui introduisent les répliques du lecteur, dans les deux exemples que nous venons de voir, n'est pas au conditionnel mais à l'indicatif, ce qui est une manière de présentifier davantage le lecteur et d'en faire un personnage à part entière.

3) L'acteur

Nous connaissons déjà la propension du narrateur à se mettre en scène, et nous l'avons vu paraître dans le rôle du mémorialiste comme dans celui du conteur, tantôt réfléchissant sur son écriture, tantôt s'adressant à son public. Dans cette théâtralisation de l'acte narratif, nous avons également vu se construire la fiction du récit, en surplomb de la fiction romanesque. Nous verrons maintenant le narrateur user de différents stratagèmes pour brouiller les frontières entre le plan de l'histoire et le plan de la narration, et venir partager la scène avec ses personnages en participant à leur jeu. Voici un premier exemple, dans la discussion de Jacob avec le seigneur de son village :

Geneviève est une fille aimable, je protège ses parents, et ne l'ai même fait entrer chez moi que pour être plus à portée de lui rendre service, et de la bien placer. (*Il mentait*). Le parti qu'elle prend rompt un peu mes mesures ; tu n'as encore rien, je lui aurais ménagé un mariage plus avantageux ; mais enfin elle t'aime et ne veut que toi, à la bonne heure⁷⁷. (1^{ère} partie, p. 41)

L'intervention du narrateur lève brusquement le voile sur le jeu du personnage et change les données de la scène, qui prend, aux yeux du public averti, une tout autre dimension. Le seigneur, sans savoir qu'il vient de perdre son masque, poursuit ses explications dans un discours qui apparaît alors comme un piètre boniment pour placer sa maîtresse. La contiguïté de la parenthèse, intercalée à même la réplique du personnage, crée un effet de concomitance entre les deux énoncés : pendant que le seigneur parle, le narrateur se tourne vers le public pour lui souffler en aparté l'imposture du personnage. En effet, comme l'explique Sylvie Dervaux,

la distinction entre le passé de l'histoire et le présent de l'écriture perd de sa netteté. La distance s'amenuise sans pour autant disparaître, comme si le

⁷⁷ Ici comme dans les exemples suivants, nous soulignons les interventions du narrateur. Précisons cependant que cette distinction typographique, nécessaire à notre démonstration, aura comme contrecoup de tempérer, du moins visuellement, l'effet de liaison recherché par l'auteur.

narrateur, sans perdre son recul, entrait lui-même sur la scène de son récit ; comme si, pour le dire autrement, il réduisait la distance temporelle à une distance spatiale et venait faire « parade », transformant soudain ses commentaires en sortes d'apartés de théâtre⁷⁸.

C'est ce que montrent encore les deux exemples suivants, où les commentaires du narrateur s'insèrent dans le discours de Mme d'Orville comme des répliques lancées à part soi : « ne nous traitez pas avec autant de rigueur (*et ce mot de rigueur, dans sa bouche, perçait l'âme*) » ; « ne me laissez point dans l'affliction où je suis, et où je m'en retournerais si vous étiez inflexible! (*inflexible, il n'y avait non plus d'apparence qu'on pût l'être*) » (IV^e partie, p. 190). Si l'imparfait rattache clairement ces interventions au temps de la narration, la juxtaposition des voix et la reprise de mots renforcent, en contrepartie, l'impression de proximité entre le narrateur et ses personnages. Les parenthèses peuvent alors se lire comme l'équivalent romanesque de l'aparté théâtral.

La deuxième partie de l'épisode qui se déroule chez la Rémy repose entièrement sur le principe de l'aparté (V^e partie, p. 212-219). Au cours d'un rendez-vous galant très prometteur avec Mme de Ferval, Jacob est surpris par l'arrivée inopportune d'un chevalier qui le contraint à fuir et qui prend alors la place laissée vacante aux côtés de la dévote. Arrivé à la porte de la rue, le paysan songe soudain que sa maîtresse est restée seule, enfermée dans une chambre, avec un homme qui a marqué de l'intérêt pour elle. Pris d'inquiétude, il revient sur ses pas et s'installe dans un petit retranchement qui n'est séparé de la chambre que par une mince cloison. D'un côté de la scène, donc, Mme de Ferval s'entretient avec le chevalier, pendant que de l'autre côté Jacob, « indigné dans [sa] niche » (V^e partie, p. 216), prête l'oreille à « une conversation qui n'est convenable qu'avec une femme qu'on n'estime point, mais qu'à force de galanteries, on apprivoise

⁷⁸ Sylvie Dervaux, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 64-65.

aux impertinences qu'on lui débite et qu'elle mérite » (V^e partie, p. 212-213). Tout au long de la scène, le narrateur vient ponctuer de ses gloses le dialogue qu'il rapporte et dont il a été témoin :

c'est une grâce de plus dans votre sexe, que d'en être susceptible, de ces faiblesses-là. (*Petite morale bonne à débiter chez Mme Rémy ; mais il fallait bien dorer la pilule*). (V^e partie, p. 215)

Il est vrai, dit-elle d'un ton plus calme, que je soupçonnais quelque chose. (*Et moi je soupçonnais à ces deux petits mots que je redeviendrais ce que j'avais été pour elle.*) (*Idem*)

[...] vous êtes un étrange homme de vous mettre dans l'esprit que j'ai jeté les yeux sur ce garçon. (*Notez qu'ici mon cœur se retire et ne se mêle plus d'elle.*) (V^e partie, p. 216)

[...] ces beaux yeux noirs qui m'enchantent ne dussent-ils jeter sur moi qu'un seul regard un peu tendre, je me croirais encore trop heureux.
Et moi qui l'écoutais, vous ne sauriez vous figurer de quelle beauté je les trouvais dans ma colère, ces beaux yeux noirs dont il faisait l'éloge. (V^e partie, p. 217)

Eh! de grâce, plus de scrupules ; vous baissez les yeux, vous rougissez (*et peut-être ne supposait-il le dernier que pour lui faire honneur*) ; m'aimez-vous un peu? (V^e partie, p. 218)

À travers ses interpolations, le narrateur s'inscrit dans la conversation. Ses répliques alternent avec celles des personnages, en prenant la forme d'apartés de théâtre. Tout en restant un peu à l'écart, il intègre le jeu scénique et prend part à l'échange : on l'entend commenter *tout bas* ce que Mme de Ferval et le chevalier se disent *tout haut*. La séquence est tout entière construite sur l'entrecroisement de ces plans d'énonciation. C'est un effet de montage, où le passé de l'histoire et le présent du récit se chevauchent pour former un dialogue à trois voix. Et, comme pour les autres exemples, la proximité des voix suggère à son tour la proximité des personnages, et crée l'illusion d'une présence du narrateur sur la scène.

La théâtralisation de la narration est produite également par un emploi particulier de la métalepse. On passe alors du simple voisinage des instances de discours, tel que

nous venons de le voir avec les apartés, à un véritable amalgame des voix, où le narrateur se confond avec ses personnages et prend, pour ainsi dire, leur place sur la scène. Reprenons un exemple que nous avons déjà rencontré plus haut : « Mais avant que de me mettre en chemin pour retourner chez ma future, j'aurais dû faire le portrait de cette déesse que je venais de quitter ; mettons-le ici, il ne sera pas long. » (III^e partie, p. 136) Ici, la voix de Jacob — qui se met « en chemin pour retourner chez [sa] future » — se télescope avec celle du narrateur — qui « aurai[t] dû faire le portrait de cette déesse ». Jouant sur l'ambiguïté du *je*, le narrateur réduit, jusqu'à l'abolir complètement, l'écart temporel qui le sépare de son personnage ; il fait coïncider le temps de l'action romanesque avec celui de la narration — comme si, happé par son récit, le narrateur était redevenu Jacob, qui en même temps joue et raconte son histoire⁷⁹. Dès lors, le mouvement rétrospectif de l'écriture mémorialiste s'annule pour donner place à un récit *in vivo*, qui s'énonce dans le présent de l'action, comme dans cet autre exemple : « Mais laissons-les dans leur confusion, et arrivons chez la bonne Mlle Habert. » (III^e partie, p. 152) -

D'autres procédés participent, comme la métalepse, au dédoublement du narrateur, à la fois conteur et acteur de son récit. À certains moments, le narrateur emprunte la voix de ses personnages, et on le voit interpréter leur rôle. Le voici, par exemple, s'essayant aux différentes répliques que pourrait tenir une Mlle Habert :

Le motif de ses prières, quand j'y songe, devait pourtant être quelque chose de fort plaisant, je suis sûr qu'il n'y en avait pas une où elle ne dît : *Conservez-moi mon mari*, ou bien : *Je vous remercie de me l'avoir donné* ; ce qui, à le bien rendre, ne signifiait autre chose, sinon : *Mon Dieu, conservez-moi les douceurs que vous m'avez procurées par le saint mariage*, ou : *Je vous rends*

⁷⁹ Dans cette convergence entre le plan de l'histoire et le plan du récit, embrayée par la plasticité du pronom *je*, qui désigne ici à la fois le *je* narré et le *je* narrant, on reconnaîtra un cas typique de la métalepse du narrateur. Voir à ce sujet l'essai de Gérard Genette, consacré à l'étude de cette figure dans ses différentes applications : *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

mes actions de grâces de ces douceurs que je goûte en tout bien et tout honneur par votre sainte volonté, dans l'état où vous m'avez mise. (V^e partie, p. 223)

Ces prières qu'on attribue à la vieille fille relèvent de l'imagination du narrateur. Et c'est bien lui qu'il faut entendre à travers ces répliques, mimant la piété de Mlle Habert et parodiant son style dévot. C'est un travestissement de la voix, où le narrateur joue, en l'imitant, le rôle de son personnage. D'autres fois, l'opération est plus subtile et se fait sans aucun signalement, au style indirect libre :

[Mme d'Alain] tombait ensuite sur le chapitre de défunt son mari, en prenait l'histoire du temps qu'il était garçon, et puis venait à leurs amours, disait ce qu'ils avaient duré, passait de là à leur mariage, ensuite au récit de la vie qu'il avaient menée ensemble ; c'était le meilleur homme du monde! très appliqué à son étude ; aussi avait-il gagné du bien par sa sagesse et par son économie : un peu jaloux de son naturel, et aussi parce qu'il l'aimait beaucoup ; sujet à la gravelle ; Dieu sait ce qu'il avait souffert! les soins qu'elle avait eus de lui! Enfin, il était mort bien chrétiennement. (II^e partie, p. 83)

Le passé se rejoue à même le récit du narrateur, qui s'approprie le discours de la commère pour rendre, dans sa propre interprétation, ce qu'il appelle un « déluge de confiance et de récits » (II^e partie, p. 83). Sans donner la parole à Mme d'Alain, il rapporte les propos de celle-ci en reproduisant son abondance discursive et son style verbeux, si bien que c'est elle-même que l'on croirait entendre parler. Tout en racontant son histoire, donc, le narrateur incarne ses personnages. Le récit bascule alors dans le discours indirect libre. Les instances d'énonciation se superposent, brouillant les frontières entre les différents niveaux diégétiques, et la narration devient représentation, au sens théâtral du terme : elle se fait jeu⁸⁰. Voici, enfin, un dernier exemple qui, sans

⁸⁰ Sylvie Dervaux a également signalé la valeur théâtrale du discours indirect libre dans le roman, où « le texte se fait "interprétation" » (« La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 65-66). Il est à noter, par ailleurs, l'originalité de Marivaux à l'égard de cette technique d'écriture. Frédéric Deloffre témoigne en effet que « l'emploi qu'il fait des différentes formes de style indirect est très remarquable pour l'époque. [/] Il s'agit presque toujours du style indirect libre, qui

être exactement du discours indirect libre, conjugue de façon extraordinaire à la fois l'aparté, la métalepse et l'entrelacement des voix, et amène encore une fois le narrateur sur la scène de son récit :

il ne s'agit plus que de trouver une cuisinière ; car je t'avoue, Jacob, que je ne veux point de Catherine ; elle a l'esprit rude et difficile, elle serait toujours en commerce avec ma sœur, qui est naturellement curieuse, sans compter que toutes les dévotes le sont ; elles se dédommagent des péchés qu'elles ne font pas par le plaisir de savoir les péchés des autres ; c'est toujours autant de pris ; et c'est moi qui fais cette réflexion-là, ce n'est pas Mlle Habert, qui, continuant à me parler de sa sœur, me dit : Puisque nous nous séparons, il faut que la chose soit sans retour, voilà qui est fini [...] ⁸¹. (II^e partie, p. 84-85)

Les voix s'entremêlent et se dissocient dans un effet comique garanti par la surprise produite. À l'insu du lecteur, le narrateur se glisse à la place de Mlle Habert et prend le relais de sa réplique. La phrase se poursuit, tout naturellement, comme si c'était elle qui continuait à parler — et, jusqu'au moment où le narrateur s'identifie, on ne peut que s'étonner de voir la dévote prendre le camp adverse de sa propre confrérie et faire ainsi son autocritique. Mais on comprend ensuite que l'on s'est fait prendre au jeu du narrateur, qui par un tour de passe-passe s'est infiltré dans le discours de son personnage pour parler par sa bouche. La superposition des plans d'énonciation fait place à une sorte d'acrobatie discursive, où les voix du narrateur et du personnage s'enchevêtrent à l'intérieur d'une même unité syntaxique, créant une réelle confusion — tout à fait délibérée — entre les deux instances.

convient mieux au ton général du récit et qui a en outre plus de vivacité. [...] Marivaux s'est montré un initiateur en ce qui concerne ce point précis de la technique du romancier. » (*Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.* p. 223-225.)

⁸¹ Afin de conserver l'effet de surprise produit par l'entrelacement des voix, nous avons décidé, dans cet exemple précis, de respecter la typographie originale et de ne pas souligner l'intervention du narrateur, qui va de « sans compter que toutes les dévotes le sont » jusqu'à « Mlle Habert, qui, continuant à me parler de sa sœur, me dit [...] ».

Nous sommes désormais bien loin de la figure du mémorialiste, qui était annoncée au début du roman... L'écrivain penché sur sa table de travail se laisse rapidement aller au plaisir d'une parole libre, et emprunte alors les marques de l'oralité pour se mettre en scène sous les traits du conteur. Mais, tout en soutenant la fiction du conteur qui anime son public, le narrateur entre sur la scène de son récit et s'introduit dans la fiction de ses personnages. Aussi l'écriture du mémorialiste laisse-t-elle la place au jeu, transcendant la dimension du récit — la relation des faits — et transformant la narration en un véritable spectacle.

Ces modalités d'écriture et de représentation qui renvoient à l'esthétique dramatique s'accompagnent dans le roman de références à l'univers théâtral. La théâtralisation de l'écriture romanesque et du personnage-narrateur, telles que nous les avons examinées jusqu'ici à travers la technique du dialogue, les dispositifs scéniques et les intrusions d'un mémorialiste qui cherche à se mettre en scène, se doublent d'une théâtralisation *thématique*⁸². Le théâtre est présent dans le roman, et il y apparaît de différentes façons. Il y a, par exemple, l'emploi d'un certain nombre de termes empruntés au lexique théâtral, comme « déguiser » (I^{ère} partie, p. 25), « scène⁸³ » (I^{ère} partie, p. 33 ; III^e partie, p. 138 ; IV^e partie, p. 188), « réplique » (II^e partie, p. 77), « personnage » (IV^e partie, p. 171 et 187), « mascarade » (IV^e partie, p. 171), « théâtre »,

⁸² Nous reprenons ici les modèles proposés par Véronique Sternberg et par Françoise Rubellin. La première distingue dans la théâtralité la « référence à l'esthétique théâtrale » et la « référence à l'univers du théâtre » (« Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », *loc. cit.*, p. 52). La deuxième distingue à son tour la théâtralité de l'écriture et celle des personnages (« La théâtralité de *Pharsamon* », *loc. cit.*, p. 225).

⁸³ Le terme désigne généralement l'action : « et la regardant avec des yeux mêlés de tout ce que je dis là, je ne lui disais rien. [/] De sorte qu'il se passa entre nous deux une petite scène muette qui fut la plus plaisante chose du monde » (I^{ère} partie, p. 33) ; « Enfin, j'étais pénétré d'une confusion intérieure. Je n'ai jamais oublié cette scène-là » (IV^e partie, p. 188). Mais il apparaît aussi employé de façon métaphorique pour désigner le lieu du théâtre : « elle s'était depuis son veuvage jetée dans une dévotion qui l'avait écartée du monde, et qu'elle avait soutenue, tant par fierté que par habitude, et par la raison de l'indécence qu'il y aurait eu à reparaitre sur la scène avec des appas qu'on n'y connaissait plus, que le temps avait un peu usés, et que la retraite même aurait un peu flétris » (III^e partie, p. 138).

« tragédie », « acteurs » et « actrices » (V^e partie, p. 241), ainsi que des expressions qui ont une forte dimension connotative, telles que « c'est moi qui vous ai produit ici » (II^e partie, p. 78), « voilà la dévote sifflée » (V^e partie, p. 208) ou « on y joua » (V^e partie, p. 235). Il y a aussi les lieux : l'Opéra, la Comédie-Française et le Pont-Neuf. Mais la principale référence à l'univers théâtral concerne, sans aucun doute, l'histoire et les personnages du roman.

III. LA THÉÂTRALISATION DE L'UNIVERS ROMANESQUE

1) Les personnages

Le Paysan parvenu est peuplé de personnages issus de la tradition théâtrale comique italienne et française. Jacob, le premier, est un personnage typiquement marivaudien. En dépit du titre du roman, il n'a rien d'un paysan à proprement parler, et ne ressemble aucunement aux paysans que Marivaux a déjà mis en scène dans ses comédies ou dans ses autres romans. Ceux-ci parlent un patois qui se fait ressentir aussi bien dans le vocabulaire que sur le plan phonétique et morphologique⁸⁴. Voici, par exemple, comment s'expriment Blaise et Maître Pierre, dans *L'Île de la Raison* et *Le Dénouement imprévu*, respectivement :

BLAISE. — Ah! je vous permets de me conter ça à moi, et il n'y a pas de mal à l'aimer en cachette ; ça est honnête ; et même ils disent ici que pus en aime sans le dire, et pus ça est biau [...]. Cheux nous les femmes de bian ne font pas autre chose. N'avons-je pas une maîtresse itou, moi⁸⁵? (acte III, scène VI)

MAÎTRE PIERRE. — [...] Je vois tout ça fixiblement clair : stapendant, je me tians l'esprit ferme, je bataille contre le chagrin ; je me dis que tout ça n'est rian, que ça n'arrivera pas ; mais, morgué! quand je vous entends geindre, ça me gête le courage. Je me dis : Piarre, tu ne prends point de souci, mon ami, et c'est que tu t'enjôles ; si tu faisais bian, tu en prendrais : j'en prends donc⁸⁶. (acte I, scène première)

⁸⁴ Frédéric Deloffre a fait une étude approfondie du patois des paysans marivaudiens dans *Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 177-185.

⁸⁵ Marivaux, *Théâtre complet*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 2 vol., 1989-1992, tome I, p. 644-645 [texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index, par Frédéric Deloffre. Nouvelle édition revue et mise à jour avec la collaboration de Françoise Rubellin].

⁸⁶ *Ibid.*, p. 483.

Rien de plus éloigné du langage de Jacob, qui, comme nous l'avons vu plus haut, n'a tout au plus qu'une saveur paysanne, une couleur rustique, due à certaines tournures de phrase et à l'utilisation d'expressions proverbiales et populaires. Mais si Jacob se distingue du personnage du paysan, dont il n'a à vrai dire que « la quintessence du terroir⁸⁷ », il s'apparente en revanche au type d'Arlequin. On connaît les rapports de Marivaux avec la *commedia dell'arte* et avec la troupe de Lelio⁸⁸ ; et on sait qu'il a adopté l'Arlequin de l'ancien Théâtre Italien pour le moderniser et pour le franciser. Frédéric Deloffre rapporte en effet que

[s]ans rompre complètement avec le personnage de l'ancien théâtre, [Marivaux] accentua l'évolution amorcée par Autreau. De l'« arlequinerie » du recueil de Gherardi, il ne conserva, à peu de chose près, que l'élément le plus voyant, les jurons traditionnels. Tout le reste est adouci. Le ton dominant passe du bas au familier, avec une nuance rustique. D'âpre et souvent grossier, l'esprit devient naïf⁸⁹.

Aussi voit-on Arlequin, qui n'était à l'origine que le second *zanni*, emprunter progressivement les traits du premier *zanni* : « [il] doit être rusé, vif, amusant, spirituel, il doit savoir mener une intrigue, railler, bouffonner et tromper son monde ; il doit être caustique mais sans excès, pour que ses bons mots que les Latins appelaient *Dicteria*, aient du sel, mais ne soient pas stupides⁹⁰ ». Cette description correspond tout à fait au personnage de Jacob, qui hérite de la fusion des deux types opérée par Marivaux. Sa

⁸⁷ Le mot est de Roger Kempf (« Le paysan de Marivaux », *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968, 29-45, p. 34).

⁸⁸ « En 1716, une troupe nouvelle, dirigée par Luigi Riccoboni, dit Lelio, reprenait à Paris la place laissée libre par la disparition de l'ancien Théâtre Italien. Le meilleur de l'œuvre dramatique de Marivaux est lié à la destinée de ce "Nouveau Théâtre Italien", comme on l'appela dès l'origine. L'action de la troupe sur l'écrivain ne fut pas à sens unique : dès 1725-1730 environ Marivaux est l'auteur classique du Théâtre, et c'est dans les rôles de sa composition que tous les acteurs débutants doivent faire leurs preuves. [...] il ne paraîtra pas exagéré de tenir la rencontre des Italiens pour l'élément capital dans l'élaboration du style dramatique de Marivaux. L'écrivain a "soutenu seul pendant longtemps la fortune" de ses interprètes, ceux-ci l'ont aidé plus que quiconque à concevoir et à réaliser ses chefs-d'œuvre. » (Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 135-139.)

⁸⁹ Frédéric Deloffre, *ibid.*, p. 160-161.

⁹⁰ Perucci, *Dell'arte rappresentativa, premedita ed all'improvviso*, Naples, 1699, cité par Gustave Attinger, *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, La Librairie théâtrale, 1950, p. 41.

ressemblance avec Thomassin, l'Arlequin du nouveau Théâtre Italien, est sensible à plusieurs niveaux. Sur le plan du caractère, par exemple, c'est la même jovialité, toute pétillante, pleine de bon sens et de simplicité. C'est la « naïveté bouffonne » (I^{ère} partie, p. 30) de Jacob qui fait rire Geneviève et qui suscite l'enthousiasme général des femmes du roman. Réjouie du personnage, la femme du seigneur du village affirme : « Ce garçon-là est plaisant » (I^{ère} partie, p. 30). Mlle Habert est du même avis : « Ce qu'il dit là est si ingénu! dit-elle avec un souris bénin. » (I^{ère} partie, p. 56) Mme de Ferval aussi : « ha, ha, ha... ce gros garçon, il me répond cela avec une vivacité tout à fait plaisante. » (III^e partie, p. 133) Jacob, à son tour, aime les femmes, ainsi que la nourriture et le vin, et l'on retrouve chez lui le goût des plaisirs sensuels qui caractérise le rôle du valet du nouveau Théâtre Italien⁹¹ : « Ma foi, mesdames, disais-je, mon humeur est de l'être toujours [gaillard] ; mais avec de bon vin, bonne chère et bonne compagnie, on l'est encore davantage qu'à son ordinaire. » (II^e partie, p. 93)

Le rapprochement est encore plus probant si l'on considère que chez les deux personnages « un lien étroit est établi entre chère et chair, entre faim et sensualité [...] la

⁹¹ Le thème de la nourriture est très présent dans le roman. Le goût de Jacob – et des autres personnages – pour la bonne chère est une source de comique, surtout lorsqu'il doit dissimuler son appétit par souci de bienséance, car il sait bien « [qu'o]n ne doit pas avoir faim quand on est affligé. » (III^e partie, p. 116) Dans la scène de la prison, par exemple, où il doit soutenir le tragique de la situation, on le voit vider son assiette tout en jouant l'indifférence face à son repas : « on ne demande qu'à vivre, tout y pousse, et je jetai quelques regards nonchalants sur un poulet d'assez bonne mine dont je levai nonchalamment aussi les deux ailes, qui se trouvèrent insensiblement mangées » (III^e partie, p. 146). Cette manigance rappelle celle des demoiselles Habert, qui « s'imaginaient être de petites et de très sobres mangeuses ; et comme il n'était pas décent que des dévotes fussent gourmandes, qu'il faut se nourrir pour vivre et non pas vivre pour manger ; que malgré cette maxime raisonnable et chrétienne, leur appétit glouton ne voulait rien perdre, elles avaient trouvé le secret de le laisser faire, sans tremper dans sa gloutonnerie ; et c'était par le moyen de ces apparences de dédain pour les viandes, c'était par l'indolence avec laquelle elles y touchaient, qu'elles se persuadaient être sobres en se conservant le plaisir de ne pas l'être ; c'était à la faveur de cette singerie, que leur dévotion laissait innocemment le champ libre à l'intempérance. » (I^{ère} partie, p. 63)

gloutonnerie devient gloutonnerie sensuelle⁹² ». En effet, les femmes mettent Jacob en appétit. En Mlle Habert, il voit une personne « fraîche et ragoûtante » (I^{ère} partie, p. 55) dont la figure est encore « appétissante » (IV^e partie, p. 175) ; ce qui attire d'abord son attention, c'est « une face ronde, qui avait l'air d'être succulemment nourrie » (I^{ère} partie, p. 54). Mme de Ferval semble tout aussi savoureuse : « je levais avidement les yeux sur elle ; elle était moins enveloppée qu'à l'ordinaire. Il n'y a rien de si friand que ce joli corset-là, m'écriai-je. » (V^e partie, p. 205) ; « Quel friand petit pied vous avez là, madame, lui dis-je en avançant ma chaise » (IV^e partie, p. 163). Ce langage n'est pas sans rappeler celui d'*Arlequin poli par l'amour* : « Oh les jolis petits doigts ! (*Il lui baise la main et dit* :) Je n'ai jamais eu de bonbon si bon que cela⁹³ » (scène V) ; ou celui de l'Arlequin de *La Fausse suivante* : « Ah ! m'amour ! friandise de mon âme⁹⁴ ! » ; ou encore celui du *Jeu de l'amour et du hasard*, quand il dit en baisant la main de Lisette : « cela me réjouit comme du vin délicieux, quel dommage que de n'en avoir que roquille !⁹⁵ » (acte II, scène III)

De façon générale, on retrouve chez Jacob la caricature du langage galant présente dans le rôle des Arlequins de Marivaux et inspirée de l'ancien Théâtre Italien :

L'Arlequin de Marivaux est évidemment moins chargé que ceux de Regnard. Son vocabulaire [...] ne descend pas au-dessous du ton très familier. Mais c'est bien de Regnard que vient le procédé comique essentiel, la disconvenance entre le ton adopté et la situation dans laquelle se trouve le personnage. Locutions figurées et proverbiales [...] abondent dans les déclarations galantes⁹⁶.

⁹² Françoise Rubellin, « Silhouettes d'Arlequin dans les romans de jeunesse de Marivaux », dans Mario Matucci (sous la direction de), *Marivaux e il teatro italiano*, Pisa, Pacini, 1992, 237-247, p. 239.

⁹³ Marivaux, *Théâtre complet*, op. cit., p. 94.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 439.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 816.

⁹⁶ Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 166. Regnard est l'un des auteurs français qui ont écrit pour les comédiens de l'ancien Théâtre Italien et dont les pièces ont été recueillies par Gherardi dans *Le Théâtre Italien, ou le recueil de toutes les comédies et scènes françaises qui ont été jouées par les comédiens italiens du Roy*, Paris, Briasson, 6 vol. Les premières éditions datent approximativement de la décennie 1690 ; la dernière est de 1741.

Ainsi, lorsque Mlle Habert décide de faire passer Jacob pour son cousin, et que celui-ci commence à comprendre les intentions de la dévote à son égard, il lance, au comble du ravissement : « Vertubleu ! que je suis aise de toute cette manigance-là [...] que j'ai de joie qui me trotte dans le cœur, sans savoir pourquoi ; je serai donc votre cousin⁹⁷ ? » (II^e partie, p. 86) Et voici les réactions emportées que suscitent plus tard les déclarations d'amour de Mlle Habert et de Mme de Ferval, respectivement : « Doucement donc, lui dis-je ; car j'en pâmerai d'aise ! » (II^e partie, p. 97) ; « parlons de ce que vous dites que vous m'aimez, cette parole est si agréable, c'est un charme de l'entendre, et elle me ravit, elle me transporte, quel plaisir ! Ah ! que votre chère personne est enchantée ! » (V^e partie, p. 205) De semblables transports de joie se produisent chez l'Arlequin du *Jeu de l'amour et du hasard* (acte III, scène V) :

ARLEQUIN. — Dites-moi un petit brin que vous m'aimez ; tenez, je vous aime, moi, faites l'écho, répétez, Princesse.

LISETTE. — Quel insatiable ! Eh bien, Monsieur, je vous aime.

ARLEQUIN. — Eh bien, Madame, je me meurs ; mon bonheur me confond, j'ai peur d'en courir les champs. Vous m'aimez, cela est admirable⁹⁸ !

Et plus loin : « Ah ! que ces paroles me fortifient⁹⁹ ! » (acte III, scène VI) Jacob et l'Arlequin du *Jeu* puisent tous deux dans le fonds métaphorique précieux et font une reprise burlesque de la comparaison entre l'amour naissant et l'enfant qui grandit :

La mienne [mon amitié] est une affaire qui a commencé sur le Pont-Neuf ; de là jusqu'à votre maison, elle a pris vigueur et croissance, sa perfection est venue chez vous, et deux heures après, il n'y avait plus rien à y mettre [...]. (II^e partie, p. 98)

Un amour de votre façon ne reste pas longtemps au berceau ; votre premier coup d'œil a fait naître le mien, le second lui a donné des forces et le troisième l'a rendu grand garçon [...] ¹⁰⁰. (acte II, scène III)

⁹⁷ On retrouve le même type de personnification, avec le verbe *trotter*, chez l'Arlequin de *La Surprise de l'amour*, lorsqu'il dit : « Je n'aime plus cette Margot, seulement quelquefois son petit nez me trotte encore dans la tête » (Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.*, acte I, scène I, p. 191).

⁹⁸ Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 818.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 837.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 816.

La caricature du langage galant chez Jacob est également sensible dans les appellatifs qu'il donne aux femmes, comme « ma gracieuse parente », « ma précieuse cousine » (II^e partie, p. 97), « maîtresse de mon cœur » (V^e partie, p. 204), « ma gracieuse dame » (V^e partie, p. 205), ainsi que dans des tournures de phrase qui visent l'effet comique : « Eh bien ! mon cœur et moi, repris-je, avons aussi là-dessus raisonné bien longtemps ensemble, et il n'en veut pas entendre parler » (I^{ère} partie, p. 46) ; « mais Dieu le sait, ma parente, ce n'est point pour l'amour de toutes ces provisions-là que mon cœur se transporte » (II^e partie, p. 97) ; « vous en parlez bien à votre aise ; vous ne savez pas ce que c'est que d'être amoureux de vous. [...] je voudrais bien vous voir à ma place, pour savoir ce que vous feriez » (V^e partie, p. 205).

Le langage de Jacob se caractérise enfin par l'utilisation d'expressions et de termes empruntés au lexique du Théâtre Italien. *Malepeste*, *par la mardi*, *mardi* et *pardi*, qui apparaissent régulièrement dans les répliques de Jacob, sont en fait les jurons classiques d'Arlequin¹⁰¹. Il en va de même pour « enfants de contrebande » (I^{ère} partie, p. 46) ou « figure de contrebande » (V^e partie, p. 240), ainsi que pour *néant*, que Deloffre considère comme un italianisme provenant de *niente*¹⁰² : « il faudrait qu'elle se contentât d'avoir un amant ; mais pour de mari, *néant* ; il en pleuvrait qu'il n'en tomberait pas un pour elle » (I^{ère} partie, p. 44).

¹⁰¹ « *Mardi* appartient aussi à l'ancien Arlequin, et se trouve souvent dans le recueil de Gherardi. [...] Il en est de même pour *par la mardi* [...]. À partir de 1725 environ les jurons d'Arlequin se font moins variés et plus banaux. Les plus fréquents sont *pardi* et *malepeste*, qui sont simplement familiers. » (Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 161.)

¹⁰² « En ce qui concerne le vocabulaire, par exemple, le fait que l'italien soit la langue des acteurs, non seulement dans leur vie privée, mais souvent même au théâtre, n'est pas sans jouer un rôle. Sans doute ne trouve-t-on plus chez Marivaux les transcriptions pures et simples de l'italien qui frappent dans les premières pièces franco-italiennes d'Autreau. Du moins quelques locutions peuvent être comptées comme italianismes probables [...] *néant* comme formule de dénégation énergique, italien *niente*. » (Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 136.)

Outre la parenté de caractère et les résonances langagières, la référence à Arlequin relève de certains jeux de scène qui évoquent les *lazzi* de la *commedia dell'arte*. Démasqué par le chevalier chez Mme Rémy, puis humilié par les amis du comte d'Orsan à la Comédie-Française, Jacob s'adonne à de véritables arlequinades :

Pour moi, je n'avais plus de contenance, et en vrai benêt je saluais cet homme à chaque mot qu'il m'adressait ; tantôt je tirais un pied, tantôt j'inclinais la tête, et ne savais plus ce que je faisais, j'étais démonté. (V^e partie, p. 207)

[...] ils parcouraient donc mon hétéroclite figure ; et je pense qu'il n'y avait rien de si sot que moi, ni de si plaisant à voir. [...] Oh ! point du tout, monsieur, vous vous moquez ; et puis : C'est une bagatelle, il n'y a pas de quoi ; cela se devait ; je suis votre serviteur.

Voilà de mes réponses, que j'accompagnais civilement de courbettes courtes et fréquentes, auxquelles apparemment ces messieurs prirent goût, car il n'y en eut pas un qui ne me fit des compliments pour avoir la sienne. (V^e partie, p. 240)

Pendant que Jacob s'agite comme un pantin, l'effet comique produit par la scène est souligné, dans le deuxième extrait, par la mention du personnage que l'on voit « se retourner pour rire¹⁰³ » (V^e partie, p. 240). Un autre *lazzi* survient quand, pris de peur par les menaces du seigneur de son village, Jacob se retire en « ne [faisant] qu'un saut de la chambre à la porte. » (I^{ère} partie, p. 45) Ainsi apparenté à Arlequin, avec son humeur gaillarde, son langage burlesque et ses gestes bouffons, c'est l'esprit même de la comédie italienne que le personnage de Jacob introduit dans le roman, investissant, du seul fait de sa présence, le texte d'une forte théâtralité¹⁰⁴.

¹⁰³ À plusieurs reprises, le caractère comique de Jacob est accentué par la réaction des autres personnages du roman. Que ce soit de son propre gré ou sans faire exprès, Jacob suscite le rire autour de lui : « Mlle Habert ne répondait à mes discours qu'en riant presque de toute sa force » (II^e partie, p. 82) ; « Explique-toi mieux, me dit madame qui se mordait les lèvres pour s'empêcher de rire » (I^{ère} partie, p. 46) ; « L'abbé à ce dialogue souriait sous sa main d'un air spirituel et railleur ; M. le président baissait les yeux de l'air d'un homme qui veut rester grave, et qui retient une envie de rire » (III^e partie, p. 124) ; « Je racontai mon histoire, et la racontai avec des expressions si naïves sur mon malheur, que quelques-uns des assistants furent obligés de se passer la main sur le visage pour cacher qu'ils souriaient. » (III^e partie, p. 146)

¹⁰⁴ À l'instar de Jacob, Cliton et Brideron, les héros des romans de jeunesse de Marivaux, présentent des ressemblances frappantes avec le personnage d'Arlequin. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin ont étudié cet aspect respectivement dans « Une théâtralité paradoxale : le cas du *Télémaque travesti* » et « La

En ce qui a trait aux autres personnages du roman, on peut aussi déceler chez eux une référence au théâtre comique, mais ils se situent plutôt du côté de la tradition française. Il s'agit pour la plupart de personnages à *caractère*, qui incarnent un trait dominant et se définissent entièrement par leur rôle. Geneviève est la soubrette cupide, Mme d'Alain la commère indiscreète, Agathe la coquette sournoise, M. de Fécour le financier inflexible ; le témoin du mariage, c'est le bourgeois ridicule ; enfin, les demoiselles Habert, Catherine, Mme de Ferval et la femme du plaideur forment une cohorte de fausses dévotes¹⁰⁵. Deux autres personnages établissent des liens encore plus directs avec la tradition comique française : M. Doucin, l'ecclésiastique hypocrite, ne peut manquer d'évoquer le Tartuffe de Molière, alors que le seigneur du village de Jacob rappelle Turcaret, le célèbre financier, parvenu et véreux, mis en scène par Lesage en 1709. À l'image de cet auteur, Marivaux « vise à l'efficacité comique et choisit pour y parvenir un modèle qui a fait ses preuves sur les planches. Il fabrique ses personnages en insistant sur telle ou telle caractéristique typique [...] il va à ce qu'on appellera l'efficacité typifiante¹⁰⁶ ».

théâtralité de *Pharsamon* », *loc. cit.* Françoise Rubellin a par la suite repris le sujet dans « Silhouettes d'Arlequin dans les romans de jeunesse de Marivaux », *loc. cit.*

¹⁰⁵ Notons qu'en 1741, « Marivaux, adaptateur de Marivaux », tire du personnage de Mme d'Alain le sujet de la pièce intitulée *La Commère*, qui s'inspire d'une partie de l'intrigue du *Paysan parvenu* et où l'on retrouve les principaux personnages du roman. (Sylvie Chevalley, « Préface », *La Commère*, Paris, Hachette, 1966, p. 16.)

¹⁰⁶ Bernard Jolibert, *op. cit.*, p. 95.

2) L'histoire : le jeu dans le jeu

Ces personnages d'inspiration théâtrale possèdent donc une importante dimension connotative, qui renvoie à la tradition comique. Mais ils ne font pas que suggérer le théâtre : ils jouent aussi la comédie, et c'est dans cette sorte de mise en abyme que réside une autre forme de la théâtralité, celle du théâtre dans le théâtre. Dans le roman, la dévotion est une pose, une mise en scène. Le narrateur insiste : les dévots « n'ont que les *lèvres* de dévotes », ils « n'en ont que la *contenance* » ; s'ils vont à l'église, c'est « pour y jouir superbement d'une *posture* de méditatifs » (1^{ère} partie, p. 58. Nous soulignons.) À la comédie de la dévotion s'ajoute celle de la séduction, et Mme de Ferval, qui joue sur les deux cordes à la fois, sait orner ses discours de soupirs de commande : « Je me lasse de dire que Mme de Ferval soupira ; elle fit pourtant encore un soupir ici, et il est vrai que chez les femmes ces situations-là en fourmillent de faux ou de véritables. » (V^e partie, p. 218) Complice de son jeu, le chevalier la soutient dans son rôle, même s'il doit forcer un peu la note : « Eh ! de grâce, plus de scrupules ; vous baissez les yeux, vous rougissez (et peut-être ne supposait-il le dernier que pour lui faire honneur) » (*Idem*).

Celui de tous les personnages du roman qui pousse le plus loin l'art dramatique, notamment dans le domaine de la séduction, c'est bien sûr Jacob. Pour se rendre dans les bonnes grâces de la dévote, il joue la carte d'une vertu farouche et se donne des allures de héros romanesque. Lorsque Mlle Habert cherche à s'enquérir de lui, il trace rapidement dans sa tête un petit canevas du récit qu'il va lui faire : il reprend son aventure avec Geneviève, pour donner à l'histoire une tonalité héroïco-galante et, surtout, une tournure très avantageuse. Voici la version revue et corrigée par Jacob :

J'avais refusé d'épouser une belle fille que j'aimais, qui m'aimait et qui m'offrait ma fortune, et cela par un dégoût fier et pudique qui ne pouvait avoir frappé qu'une âme de bien et d'honneur. N'était-ce pas là un récit bien avantageux à lui faire ? et je le fis de mon mieux, d'une manière naïve, et comme on dit la vérité. (I^{ère} partie, p. 56)

Le récit de Jacob n'est pas tout à fait faux, mais il est loin d'être tout à fait juste... Le lecteur, qui a suivi cette histoire, sait pertinemment que l'amour dont Jacob se vante d'avoir triomphé au profit de l'honneur n'était en fait qu'un « amour assez tranquille » (I^{ère} partie, p. 36), et que la personne de Geneviève lui était plutôt indifférente. Plus tard dans le roman, Mlle Habert questionne Jacob sur la sincérité de ses sentiments, et on le voit alors jouer les amants outrés : « Comment ! repris-je en faisant un pas en arrière, vous doutez de moi, mademoiselle ? » (II^e partie, p. 95) Puis il se lance dans une longue tirade d'indignation, au terme de laquelle le narrateur s'explique sur le procédé : « je tâchais d'avoir l'air et le ton touchants, le ton d'un homme qui pleure, et [...] je voulus orner un peu la vérité ; et ce qui est de singulier, c'est que mon intention me gagna tout le premier. Je fis si bien que j'en fus la *dupe* moi-même » (II^e partie, p. 96. Nous soulignons.). La réaction de son interlocutrice témoigne de la qualité de son jeu : « Aussi ne manquai-je pas mon coup ; je convainquis, je persuadai si bien Mlle Habert, qu'elle me crut jusqu'à en pleurer d'attendrissement » (*Idem*).

Ce qui frappe surtout chez Jacob, c'est l'aisance avec laquelle il s'adonne à l'improvisation. Nous avons déjà vu la capacité qu'il a d'ajuster son niveau de langue aux exigences de son public : si avec les femmes il parle un langage à saveur paysanne, pour leur offrir l'« ingénuité rustique » (I^{ère} partie, p. 33) qui lui réussit si bien auprès d'elles, avec les hommes au contraire, il tâche de « parler bon français » (V^e partie, p. 236), afin d'effacer toutes les marques de sa rusticité. Mais les talents d'improvisateur

de Jacob deviennent encore plus nets lors de la première visite chez Mme d'Alain. Sans l'avoir prévenu auparavant, Mlle Habert le fait passer pour un de ses parents, et lui, sans s'embarrasser, suit habilement « la manigance » (II^e partie, p. 86) de la dévote : « dans la conversation, cette demoiselle se tournait souvent de mon côté, d'un air amical et familier ; et moi je m'y conformais comme si elle m'avait donné le mot. » (II^e partie, p. 84) Ce jeu à l'impromptu va se développer en quelque chose d'autrement spectaculaire : le lecteur va assister à la création de monsieur de la Vallée, personnage monté de toutes pièces sur la scène même du roman.

Que les normes sociales condamnent un mariage entre un paysan et une bourgeoise, cela ne pose aucun problème pour Jacob ni pour Mlle Habert. La fiction peut toujours suppléer à la réalité : il n'y a qu'à changer le paysan en *monsieur* et le tour est joué, le temps de le dire. Aussi, les deux personnages se concertent-ils sur le nouveau rôle que devra tenir Jacob ; ils se fixent sur un nom, lui donnent un statut, une occupation, et établissent leur lien de parenté :

on pourra s'enquêter à moi de ma personne, et me dire : Qui êtes-vous, qui n'êtes-vous pas ? Or, à votre avis, qui voulez-vous que je sois ? Voilà que vous me faites un monsieur, mais ce monsieur, qui est-ce ? Monsieur Jacob ? Cela va-t-il bien ? Jacob est mon nom de baptême, il est beau et bon ce nom-là [...] mais j'en ai besoin d'un autre ; on appelle notre père le bonhomme la Vallée, et je serai monsieur de la Vallée son fils, si cela vous convient.

Tu as raison, me dit-elle en riant, tu as raison, monsieur de la Vallée, appelle-toi ainsi. Il n'y a pas encore là tout, lui dis-je ; si on me dit : Monsieur de la Vallée, que faites-vous chez Mlle Habert ? que faut-il que je reparte ?

Hé bien ! me répondit-elle, la difficulté n'est pas grande [...] dans l'appartement que je viens de prendre, il y a une chambre très éloignée de l'endroit que j'habiterai ; tu seras là à part, et décentement sous le titre d'un parent qui vit avec moi, et qui me secourt dans mes affaires. [...] si [Mme d'Alain] te fait des questions qui te regardent, réponds-y suivant ce que nous venons de dire ; prends le nom de la Vallée, et sois mon parents [*sic*] ; tu as assez bonne mine pour cela. (II^e partie, p. 85-86)

En un tournemain l'affaire est réglée, et voilà M. de la Vallée qui fait son apparition dans le roman, prêt à monter sur les planches et à se lancer dans la haute société :

« serviteur au nom de Jacob, il ne sera plus question que de monsieur de la Vallée » (II^e partie, p. 89. Nous soulignons.). Mais pour achever la « mascarade » (IV^e partie, p. 171) et devenir « M. de la Vallée à forfait » (III^e partie, p. 155) — selon les expressions de Jacob lui-même —, encore faut-il doter le personnage d'un costume à la hauteur de son rang. C'est alors que, comme le dit si bien Jean-Paul Schneider, Marivaux « nous fait entrer en quelque sorte dans la loge de monsieur de la Vallée, authentique personnage de théâtre. Et le lecteur du *Paysan parvenu* est invité à assister, au cours d'une scène mémorable, à l'habillage de l'acteur¹⁰⁷. » Mlle Habert, Mme d'Alain, le tailleur et le coiffeur se démènent autour de Jacob pour confectionner son travestissement. Il en ressort « métamorphosé en cavalier » (III^e partie, p. 157), dans son habit doublé de soie rouge, coiffé d'un chapeau à bord d'argent, frisé jusqu'à la ceinture et muni d'une épée avec son ceinturon — sans compter la robe de chambre et les pantoufles, réservées au confort de son intérieur bourgeois. Les femmes célèbrent la beauté de sa figure anoblie et, dans la rue, il se fait prendre pour un gentilhomme¹⁰⁸.

Ainsi revêtu de son nouveau personnage, le paysan peut désormais « figurer » (V^e partie, p. 219) dans le monde comme M. de la Vallée, « [l]e fils d'un honnête homme qui demeure à la campagne » (IV^e partie, p. 199). C'est que le langage est un

¹⁰⁷ C'est la scène qui ferme la Troisième Partie du roman (p. 155-158). Jean-Paul Schneider, « Jacob ou les incertitudes de l'origine : réflexions sur les hésitations de Marivaux dans *Le Paysan parvenu* », dans Geneviève Goubier (sous la direction de), *Marivaux et les Lumières. L'éthique d'un romancier, actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle avec la collaboration de la Société Marivaux*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, 45-56, p. 49.

¹⁰⁸ « Comment donc, s'écria [Mme de Ferval] avec surprise, et en se relevant un peu de dessus son sofa, c'est vous, la Vallée! je ne vous reconnais pas ; voilà vraiment une très jolie figure, mais très jolie ; approchez, mon cher enfant, approchez ; prenez un siège, et mettez-vous là ; mais cette taille, comme elle est bien prise! cette tête, ces cheveux ; en vérité, il est trop beau pour un homme, la jambe parfaite avec cela ; il faut apprendre à danser, la Vallée, n'y manquez pas ; asseyez-vous. Vous voilà on ne peut pas mieux » (IV^e partie, p. 162) ; « un fiacre qui m'arrêta sur une place que je traversais me tenta : Avez-vous affaire à moi, mon gentilhomme? me dit-il. [/] Ma foi, mon gentilhomme me gagna ; et je lui dis : Approche. » (V^e partie, p. 227)

masque comme un autre, et on voit bien le rôle éminent qu'il joue dans le travestissement de Jacob. En jonglant avec les mots, en les déplaçant, en les remplaçant, le personnage va refondre son histoire et celle de sa famille pour faire d'un homme honnête un *honnête homme* — ce qui n'est pas tout à fait la même chose —, et d'un paysan un homme « qui demeure à la campagne » ; il transfigurera ainsi le fils du « bonhomme la Vallée » en *monsieur de la Vallée*¹⁰⁹.

Dès lors, Jacob plonge dans l'univers de la fiction ; aussi le voit-on, dans son rôle de *monsieur*, donnant et se donnant la comédie : « Il faut prendre garde à vous, monsieur de la Vallée, et tâcher de parler bon français ; vous êtes vêtu en enfant de famille, soutenez l'honneur du justaucorps » (V^e partie, p. 236), se prescrit-il en se vouvoyant. Chez lui, il joue pour lui-même : « je lisais je ne sais quel livre sérieux que je n'entendais pas trop, que je ne me souciais pas d'entendre, et auquel je ne m'amusais que pour imiter la contenance d'un honnête homme chez soi. » (V^e partie, p. 226-227) Mais pour briller en société, il lui faudra quelque chose de plus grand. L'occasion se présente lors d'une rixe, où « un jeune homme d'une très belle figure, et fort bien mis » (V^e partie, p. 227) se fait attaquer par trois assaillants. On verra alors Jacob s'improviser dans le « rôle de mousquetaire galant le temps d'une représentation qui, suprême ironie,

¹⁰⁹ C'est bien ce que l'on pourrait appeler, pour reprendre la formule de Rimbaud, *l'alchimie du verbe*, capable de transmuier le vil en noble... Force est de noter, d'ailleurs, le caractère hautement dérisoire du nom de scène que Jacob s'est choisi et qui est, comme l'explique Laurence Mall, « un grossier déguisement, une quasi-parodie ("je viens-de-la-vallée") » : « L'appellation "M. de la Vallée" produit un nœud de contradictions, parce que son contenu sémantique mine la fonction que le personnage la destine à remplir. D'un côté, le titre de "monsieur", la particule, et le phonème "Val" la placent dans la série de noms aristocratiques [...]. De l'autre, il est tout aussi évident que le mot "Vallée" évoque la rusticité, si bien que paradoxalement, censé cacher la condition originelle de son porteur, le nom annonce : "je viens de la vallée". La particule perd sa nature nobiliaire, réduite à une simple indication de provenance. Sa fonction désignative d'un domaine possédé – comme dans le cas des seigneurs du héros qui "ont pris des noms de terre" – est tournée en dérision par son absurde étendue. » (« L'échelle de Jacob : jeux et enjeux onomastiques dans *Le Paysan parvenu* », dans Warren Motte, Gérald Prince (sous la direction de), *Alternatives*, Lexington, French Forum, coll. « French Forum Monographs », 1993, 149-163, p. 159 et 154.)

prendra fin à... la Comédie-Française¹¹⁰. » Il se détache du « cercle de canailles » (V^e partie, p. 227) qui s'est constitué en guise de public pour s'engager sur la scène du combat, et « vole comme un lion au secours du jeune homme en lui criant : Courage, monsieur, courage ! » (V^e partie, p. 228). Puis, sortant vainqueur du « champ de bataille » (V^e partie, p. 228), c'est « d'un air de héros tranquille » (V^e partie, p. 229) qu'il salue Mme d'Orville et qu'il apaise ses inquiétudes, en l'assurant que son exploit ne lui a valu, quant à lui, « qu'une très petite égratignure » (*Idem*). Enfin, revenu à lui, après le combat, il s'étudie et se réjouit d'avoir si bien rempli son rôle :

Oh ! c'est ici où je me sentis un peu glorieux, un peu superbe, et où mon cœur s'enfla du courage que je venais de montrer et de la noble posture où je me trouvais. [...] je ne laissais pas que d'avoir quelques moments de recueillement où je me considérais avec cette épée à la main, et avec mon chapeau enfoncé en mauvais garçon ; car je devinais l'air que j'avais [...]. (V^e partie, p. 229)

Le regard qu'il porte sur lui-même et la conscience qu'il a de son jeu renchérissent sur la théâtralité de la scène et introduisent dans le roman une dimension spéculaire. Car il n'y a pas de véritable évolution chez le personnage, mais plutôt un *dédoublement*, qui se produit de façon soudaine, arbitraire, et qui fait subsister Jacob à l'intérieur de M. de la Vallée, comme subsiste à l'intérieur d'un personnage de théâtre l'acteur qui l'incarne : revêtu de sa nouvelle identité, le paysan se double du bourgeois. C'est le principe du travestissement, et c'est aussi ce qui permet à Jacob de se voir dans son propre rôle :

Figurez-vous ce que c'est qu'un jeune rustre comme moi, qui, dans le seul espace de deux jours, est devenu le mari d'une fille riche, et l'amant de deux femmes de condition. Après cela mon changement de décoration dans mes habits, car tout y fait ; ce titre de monsieur dont je m'étais vu honorer, moi qu'on appelait Jacob (IV^e partie, p. 174).

¹¹⁰ Jean-Paul Schneider, *loc. cit.*, p. 49.

Et plus loin :

Comment donc, des pantoufles et une robe de chambre à Jacob ! Car c'était en me regardant comme Jacob que j'étais si délicieusement étonné de me voir dans cet équipage ; c'était de Jacob que M. de la Vallée empruntait toute sa joie. Ce moment-là n'était si doux qu'à cause du petit paysan. (V^e partie, p. 226)

Auteur, acteur et spectateur de sa propre comédie, il applaudit avec ardeur les prouesses du personnage qu'il incarne. Et dans un retournement assez comique, c'est à lui-même qu'il finit par en imposer : « je vous avoue qu'en l'état où je me supposais, je m'estimais digne de quelques égards, que je me regardais moi-même moins familièrement et avec plus de distinction qu'à l'ordinaire » (V^e partie, p. 229). Succombant au charme de sa propre fiction, subissant les effets de sa propre représentation, il n'apparaîtra plus que « bouffi de gloire » (III^e partie, p. 136), « perdu de vanité » (IV^e partie, p. 174), « gonflé d'amour propre et tout ébloui de [son] mérite » (IV^e partie, p. 166), ou « étourdi d'une vapeur de joie, de gloire, de fortune, de mondanité » (V^e partie, p. 237).

C'est donc dans le rôle de M. de la Vallée que Jacob se voit monter « au rang honorable de bon bourgeois de Paris » (II^e partie, p. 90). Mais c'est aussi du haut de son nouveau statut qu'on le verra dévaler la pente glissante de son ascension. Les heures de gloire alternent dans le roman avec des scènes de reconnaissance où Jacob, démasqué, redevient... Jacob. Ainsi dévoilé, le jeu souligne précisément ce qu'il cherchait à cacher et apparaît dans toute sa facticité. Une fois le rouage démonté, la fiction se dissipe en fumée, et M. de la Vallée quitte la scène, laissant derrière lui le paysan aux prises avec son artifice. « Quoi ! [...] vous nommez ce jeune homme monsieur de la Vallée, et c'est lui qui épouse cette nuit Mlle Habert ? » (II^e partie, p. 106-107), interroge tout étonné M. Doucin en voyant Jacob. Plus tard, il est présenté à Mme de Fécour comme M. de la Vallée, un jeune homme qui « arrive de province » et qui vient d'épouser « une

dénommée Mlle Habert » (IV^e partie, p. 170). Mais Mme de Fécour reconnaît alors l'histoire du paysan et de la dévote, dont on lui a déjà fait le récit :

Pour moi, il était naturel que je fusse honteux : mon histoire, que Mme de Fécour disait qu'on lui avait faite, était celle d'un petit paysan, d'un valet en bon français, d'un petit drôle rencontré sur le Pont-Neuf, et c'était dans la tabatière de ce petit drôle qu'on venait bien poliment de prendre du tabac ; c'était à lui qu'on avait dit : Monsieur n'a que vingt ans ; oh voyez si c'était la peine de le prendre sur ce ton-là avec le personnage, et si Mme de Fécour ne devait pas rire d'avoir été la dupe de ma mascarade. (IV^e partie, p. 171)

Puis, lors d'un troisième dévoilement, le chevalier qui fait irruption chez Mme Rémy reconnaît dans le cavalier de Mme de Ferval le valet d'une maison qu'il fréquentait :

Pour moi, je n'avais plus de contenance [...]. Cette assommante époque de notre connaissance, son tutoiement, ce passage subit de l'état d'un homme en bonne fortune où il m'avait pris, à l'état de Jacob où il me remettait, tout cela m'avait renversé. [...] je ne savais que dire ; ce nom de Jacob, qu'il m'avait rappelé, me tenait en respect, j'avais toujours peur qu'il ne recommençât l'apostrophe ; et je ne songeais qu'à m'évader du mieux qu'il me serait possible ; car que faire là avec un rival pour qui on ne s'appelle que Jacob [...]. (V^e partie, p. 207-208)

Si je me sauvais au reste, ce n'est pas que je craignisse le chevalier ; ce n'était que pour éviter une scène qui serait sans doute arrivée avec Jacob ; car s'il ne m'avait pas connu, si j'avais pu figurer comme M. de la Vallée, il est certain que je serais resté [...]. (V^e partie, p. 219)

La dernière fois sera avec les amis du comte d'Orsan : « je venais d'être fait monsieur [...] et je tremblais qu'on ne connût à ma mine que ce monsieur-là avait été Jacob. » (V^e partie, p. 240) Ce qu'il redoute finit par se produire en effet : « ils parcouraient donc mon hétéroclite figure ; et je pense qu'il n'y avait rien de si sot que moi, ni de si plaisant à voir. » (*Idem*) Redevenu le personnage grotesque de Jacob-Arlequin qui suscite le rire autour de lui, il fait l'objet des plaisanteries des amis du comte et leur donne, à son insu, le spectacle de sa rétrogradation¹¹¹. Cette fois-ci, c'est sur les lieux mêmes de la

¹¹¹ Rappelons que Jacob fait ici un *lazzi* de « courbettes courtes et fréquentes, auxquelles apparemment ces messieurs prirent goût, car il n'y en eut pas un qui ne me fit des compliments pour avoir la sienne. [/] Un d'entre eux que je vis se retourner pour rire me mit au fait de la plaisanterie, et acheva de m'anéantir » (V^e partie, p. 240).

Comédie que se joue la levée des masques. Le roman atteint alors un paroxysme de théâtralité, et il s'achève : la comédie est finie. Du haut de la scène, le paysan parvenu salue son lecteur en lui promettant, non plus la suite de ses aventures, mais (on se le rappelle) le portrait « des acteurs et des actrices qui ont brillé de [son] temps. » (V^e partie, p. 241)

Une fiction « théâtrale » qui se développe à l'intérieur de l'intrigue romanesque, des références explicites au jeu de rôle, des personnages et des lieux qui renvoient à la tradition comique : l'univers du roman est tout empreint de l'esprit de la comédie. La modélisation dramatique de l'écriture narrative et la spectacularisation de la narration renchérissent sur cet « effet de théâtre¹¹² ». À travers les dialogues et le travail de scénarisation qui les entoure, les personnages se détachent du texte et se profilent sur les pages du roman, offrant au lecteur le spectacle de leur vivacité. Le narrateur, de son côté, devenu le conteur qui anime son public, investit la fiction du récit pour apparaître finalement comme un acteur de sa propre comédie, participant au jeu des personnages ou prenant carrément leur place sur la scène. Sur le plan thématique comme sur le plan formel, donc, le roman porte la marque du théâtre : un théâtre comique, un théâtre à l'italienne, un théâtre marivaudien, où le jeu consiste à *jouer que l'on joue*¹¹³.

¹¹² L'expression vient de Sylvie Dervaux, qui la donne comme une définition de la théâtralité. (« De la théâtralité hors théâtre chez Marivaux : L'exemple de *L'Indigent Philosophe* », *loc. cit.*, p. 21.)

¹¹³ Le mot est de Louis Jouvet : « Pour jouer Marivaux, il faut jouer qu'on joue. », cité par Jacques Scherer, « Marivaux et Pirandello », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 28, janvier 1960, 37-43, p. 42.

IV. LE PAYSAN PARVENU OU LE GRAND THÉÂTRE DU MONDE

Paris est de tous les théâtres du monde celui où il y a la meilleure comédie, ou bien la meilleure farce, si vous voulez : farce en haut, farce en bas¹¹⁴.

1) Dédoublements et distanciation

Ce qui ressort, au terme de toutes ces analyses, c'est que *Le Paysan parvenu* s'articule autour d'une série de dédoublements. Le plus frappant est sans doute celui de l'écriture : une écriture romanesque doublée d'une écriture dramatique, où la narration alterne avec de petites scènes de comédie, qui viennent théâtraliser l'histoire racontée. Vient ensuite le dédoublement du narrateur qui, dans la démultiplication de son rôle d'écrivain, de conteur et d'acteur, transcende la dimension du récit pour en faire un spectacle ludique. Un autre dédoublement intervient avec le personnage de Jacob, qui est à la fois le mémorialiste et le héros du roman, sorte d'Arlequin adapté en paysan, puis revêtu du personnage de M. de la Vallée. Enfin, nous avons vu, dans la comédie qui se joue pour orchestrer l'ascension sociale du parvenu, la fiction romanesque se doubler d'une fiction à caractère théâtral. Aussi le texte se présente-il comme un roman profondément modélisé par le style et par l'esprit du théâtre comique.

¹¹⁴ Marivaux, *L'Indigent Philosophe*, dans *Journaux et oeuvres diverses*, op. cit., p. 304.

Ce système de dédoublements, qui s'opère sur le plan scriptural, narratif et diégétique, en faisant osciller le texte entre le romanesque et le théâtral, instaure un régime d'ambivalence et appelle à son tour un dédoublement de la lecture. D'un côté, la vivacité des dialogues et la précision des notations gestuelles présentent l'action comme si elle se déroulait sous nos yeux, et plongent le lecteur dans l'univers de la fiction. D'un autre côté, la typification des personnages et les jeux narratifs et diégétiques, qui multiplient les niveaux de fictionnalité, minent l'illusion romanesque et amènent le lecteur à prendre un certain recul par rapport au texte. Donc, tout en se laissant aller au plaisir de la représentation, le lecteur du *Paysan parvenu* est invité à garder une distance face à une fiction qui exhibe sa théâtralité. Autrement dit, le lecteur doit rester conscient du jeu auquel il se prête, sans « se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter ici ou là, au gré du courant¹¹⁵ ».

Comme le mentionne Jacqueline Viswanathan-Delord, il importe de distinguer « l'effet dramatique » de « l'effet de théâtralité », car si le premier produit un « monde imaginaire intensément présent et prenant », le deuxième au contraire « met en relief l'artificialité du monde fictionnel et provoque chez le lecteur une prise de conscience de la mise en scène romanesque¹¹⁶ ». C'est-à-dire, pour reprendre l'explication de l'auteure, que « l'effet dramatique » repose sur la mimésis du monde et mise sur l'illusion fictionnelle, alors que « l'effet de théâtralité » repose quant à lui sur une mimésis du modèle théâtral et vise à la rupture de l'illusion romanesque et à la distanciation du lecteur. Or c'est précisément sur ces deux types d'effet que joue *Le Paysan parvenu*, cherchant à la fois la participation et la distanciation. Cette position est suggérée, dès

¹¹⁵ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1970 (1949), p. 90.

¹¹⁶ Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, Sainte-Foy (Québec), Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 17.

l'ouverture du roman, par le recul du narrateur lui-même face à son histoire : « Je vis dans une campagne où je me suis *retiré*, et où mon loisir m'inspire un *esprit de réflexion* que je vais exercer sur les événements de ma vie. » (I^{ère} partie, p. 26. Nous soulignons.) Si la retraite est un topos courant à l'âge classique, elle prend chez Marivaux une toute autre dimension : c'est un lieu de discours qui situe le narrateur dans une distance critique. Cette position du narrateur, jouant sur la distance et la proximité, s'unissant à son héros puis s'en dissociant dans un détachement amusé, est à l'origine de la structure du double registre qui est l'« essence de la narration marivaudienne¹¹⁷ ».

Ainsi, tout captivé qu'il soit par le spectacle qui s'offre à ses yeux, le lecteur ne peut manquer de s'interroger sur la matière du roman. Car qui est au fond cet invraisemblable paysan qui « presque au sortir de la charrue pouvait sauter tout d'un coup au rang honorable de bon bourgeois de Paris » (II^e partie, p. 90) ? Ce n'est sans doute pas à tort que, dans ses *Réflexions sur les ouvrages de littérature*, l'abbé Granet remettait en cause le roman de Marivaux : est-il vraisemblable de voir, questionnait-il, « un jeune rustre sortir de Champagne, venir à Paris, y endosser la livrée, plaire à sa maîtresse, à sa suivante, de le voir, dis-je, pétillant dans ses réparties, étaler sous l'écorce de la simplicité artificielle l'esprit le plus fin et le plus délicat¹¹⁸ ? » Poser la question, c'était y répondre.

Si la Première Partie du texte, où l'on voit Jacob devenir valet dans la maison du seigneur de son village, reste somme toute assez plausible, on tombe ensuite dans le burlesque d'une ascension qui, comme le dit Jean-Paul Sermain, « n'est possible que dans un monde devenu fou, peuplé de quinquagénaires ayant pour seul intérêt la chair

¹¹⁷ Jean Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre », *loc. cit.*, p. 51.

¹¹⁸ Granet, *Réflexions sur les ouvrages de littérature*, 1737, t. 1, p. 145-151, cité par Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, *op. cit.*, p. 27.

fraîche¹¹⁹ ». Récapitulons. Le revirement de la dévote, son mariage avec un très jeune homme rencontré dans la rue six jours auparavant et qui devait lui servir de domestique, l'infailibilité du succès du paysan avec les femmes de Paris, ses innombrables conquêtes, la mystification de son langage, sa métamorphose en M. de la Vallée, l'incroyable hasard qui lui permet de sauver la vie à nul autre que le comte d'Orsan, un des neveux du premier ministre de France : l'ensemble de ces éléments nous amène à conclure, à l'instar de Jean-Paul Sermain, que « [l]e monde que nous présente le narrateur pour expliquer sa réussite, dans son étrangeté radicale, suggère à l'inverse pourquoi cette réussite ne peut pas avoir lieu¹²⁰. »

Derrière le récit du paysan, donc, l'ironie du romancier vise « les conditions de possibilité de son roman » et signale le caractère résolument fictif du texte¹²¹. Bien que le narrateur « ose assurer que [les faits qu'il a à raconter] sont vrais » et que « ce n'est point ici une histoire forgée à plaisir » (I^{ère} partie, p. 26), il est certain que l'auteur ne cherche pas l'adhésion de son lecteur au fabuleux destin de son personnage. C'est que, dans *Le Paysan parvenu*, il ne s'agit pas tant de raconter une ascension sociale que de faire le portrait satirique d'une société, dans son ensemble, à travers toutes les couches hiérarchiques qui la composent, de la paysannerie à la noblesse en passant par la bourgeoisie. Il s'agit en fait pour Marivaux de mettre en scène, par le truchement d'une fiction romanesque et sous le couvert d'une théâtralité comique, l'essentiel de ses réflexions morales, celles-là mêmes qui se trouvent énoncées dans ses publications journalistiques du *Mercur* (1717-1720), du *Spectateur français* (1721-1724), de *L'Indigent Philosophe* (1727) et, finalement, du *Cabinet du Philosophe* (1734), toutes

¹¹⁹ Jean-Paul Sermain, « Pourquoi riez-vous? La question du *Paysan parvenu* », *loc. cit.*, p. 215.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 213.

antérieures ou contemporaines de l'écriture du *Paysan parvenu*¹²². Semblable aux personnages qui tiennent la plume dans ces « feuilles », le narrateur du roman pose sur le monde un regard critique et amusé à la fois. Il est lui aussi un « spectateur », un « philosophe », qui observe et dénonce la comédie humaine.

D'ailleurs, en 1748, Marivaux fait paraître une « Table générale des matières contenues dans *Le Paysan parvenu*¹²³ ». Cette initiative témoigne justement du souci de l'auteur de présenter son texte comme un recueil de réflexions morales. Non seulement elle facilite la consultation du roman, mais elle donne aussi un nouvel éclairage au récit du paysan en proposant une lecture non plus linéaire mais analytique : les éléments qui étaient éparpillés dans le texte se retrouvent rassemblés dans un répertoire thématique. Extraites du support diégétique, coupées du fil narratif, les grandes idées du roman ressortent avec une force nouvelle. Dans le même esprit, des tables analytiques des journaux ont également été établies pour l'édition Prault de 1752. Ce dispositif paratextuel assimile donc *Le Paysan parvenu* aux « feuilles », et inscrit le roman dans la visée moraliste de l'auteur.

¹²² Dans l'« Introduction » à l'édition Garnier-Flammarion, Michel Gilot signale également que « *le Paysan parvenu* répond à quelques-unes des préoccupations profondes [de Marivaux], qu'il venait justement d'exprimer dans un nouveau périodique d'observation morale, *le Cabinet du Philosophe*, et notamment dans deux épisodes particulièrement significatifs de cette œuvre, une petite comédie dans un fauteuil, *le Chemin de la Fortune*, et un conte philosophique, *le Voyage au Monde Vrai*. », *op. cit.*, p. 13.

¹²³ La « Table générale des matières contenues dans *Le Paysan parvenu* » paraît pour la première fois chez Prault (LE PAYSAN / PARVENU, / etc. / Nouvelle édition, / Augmentée d'une table des Matières. / Tome Premier (Second). / A Paris, chez Prault Père, Quay de Gêvres, au Paradis. / M. D. CC. XL. VIII. / Avec approbation et privilège du Roy). La « Table » n'apparaît dans aucune des éditions modernes du roman, sauf dans celle de Frédéric Deloffre, *op. cit.*, p. 435-446. C'est à lui que nous empruntons la référence de l'édition Prault (« Bibliographie », p. LIII).

2) Le theatrum mundi

L'univers du roman offre à Marivaux un vaste champ pour l'analyse morale, prise en charge par le personnage du narrateur qui, comme l'Inconnu du *Spectateur français*, pourrait dire : « j'interromps souvent mon histoire, mais je l'écris moins pour la donner que pour réfléchir¹²⁴ ». De la campagne champenoise à la Comédie-Française, le parcours de Jacob se présente comme une suite de scènes encadrées par la vision du monde de l'auteur. La mobilité du héros traversant les différentes couches du feuilleté social a pour effet d'élargir le tableau et d'universaliser la réflexion. Paysans, valets, femmes de chambre et cuisinières, petits et grands bourgeois, financiers enrichis et nobles fastueux ou déchus se succèdent au fur et à mesure que change le décor, pour former cette formidable satire. Dès lors, l'intrigue romanesque se subordonne à la visée moraliste. Elle est le support d'une représentation autour de laquelle se tissent l'analyse morale et la critique sociale. Elle est, selon le mot de Sylvie Dervaux, une « scénographie du discours moral¹²⁵ ».

Bien qu'il se vantât de ne pas se prêter à des lectures romanesques, contraires à « l'austère dignité » de sa fonction et à « la pureté des idées » prescrites par la religion, l'archevêque de Sens, Languet de Gergy, soulevait déjà cet aspect de l'œuvre de Marivaux¹²⁶ :

¹²⁴ Marivaux, *Le Spectateur français*, dans *Journaux et œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 265.

¹²⁵ Sylvie Dervaux utilise cette formule pour caractériser le texte de *L'Indigent Philosophe* : « Non seulement les réflexions générales et abstraites sont prolongées par une mise en situation, mais en outre, qu'elles soient introduites sous la forme du souvenir, de l'anecdote, ou de la figure, ces situations se présentent toujours, par un biais ou un autre, comme théâtrales. » (« De la théâtralité hors théâtre chez Marivaux : L'exemple de *L'Indigent Philosophe* », *loc. cit.*, p. 30-31.)

¹²⁶ Il s'agit du discours de réception de Marivaux à l'Académie française, paru en 1743 sous le titre « Réponse de M. l'archevêque de Sens aux Discours de M. le duc de Nivernois et de M. de Marivaux » (*Journaux et œuvres diverses*, *op. cit.*, 452-455). Il peut sembler étrange de citer quelqu'un qui se défend

Tantôt sous l'écorce d'une parabole, tantôt sous les aventures d'un roman, vous avez dévoilé les passions malignes et intéressées qui dévorent le cœur de la plupart des hommes [...] tous les états, tous les sexes, tous les âges, toutes les conditions, ont trouvé dans vos peintures le tableau fidèle de leurs défauts, et la critique de leurs vices [...] Théophraste moderne, rien n'a échappé à vos portraits critiques [...] tout a trouvé en vous un peintre fidèle et un censeur éclairé. [...] Le célèbre La Bruyère paraît, dit-on, ressusciter en vous, et retracer, sous votre pinceau, ces portraits trop ressemblants, qui ont autrefois démasqué tant de personnages et déconcerté leur vanité¹²⁷.

En effet, dans les années 1717 et 1718, Marivaux publie une série de textes regroupés sous le titre de « Lettres sur les habitants de Paris » ou « Caractères des habitants de Paris », s'inscrivant ainsi dans la lignée du célèbre moraliste français¹²⁸. Or, plusieurs des caractères décrits dans ces « Lettres » se retrouvent mis en scène dans *Le Paysan parvenu*. Le portrait de la femme du seigneur du village rappelle celui de la coquette mondaine : « celles-là font l'amour indistinctement ; ce sont des femmes à promenades, à rendez-vous imprudents [...] c'est pour elles faveur du hasard, quand on trouve un de leurs billets d'intrigue ; tout cela va au profit de leur gloire¹²⁹ ». Geneviève, pour sa part, correspond au type des coquettes cupides, c'est-à-dire « celles à qui les bourgeois donnent volontiers le superflu de leurs biens¹³⁰ ». Le seigneur du village est l'illustration du « bourgeois opulent », qui ne se refuse aucun de « tous les plaisirs, tous les délices de la vie », comme celui notamment « d'aimer une personne, qui n'est pas leur femme, mais qui les traite avec autant de bonté que leur épouse-même¹³¹ ». Le

d'avoir lu les ouvrages de celui dont il fait l'éloge critique, mais l'archevêque de Sens semble très bien informé et possède en réalité une connaissance très précise de l'œuvre de Marivaux.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 453-454.

¹²⁸ Les « Lettres sur les habitants de Paris » ou « Caractères des habitants de Paris » font partie des publications du *Mercur*. (*Journaux et œuvres diverses, op. cit.*, 5-39.)

¹²⁹ Marivaux, « Lettres sur les habitants de Paris », *loc. cit.*, p. 27. Rappelons ici les grandes lignes du portrait de la coquette du roman : « C'était une femme qui passait sa vie dans toutes les dissipations du grand monde [...] qui avait des amants, qui les recevait à sa toilette, qui y lisait les billets doux qu'on lui envoyait, et puis les laissait traîner partout » (1^{ère} partie, p. 28).

¹³⁰ Marivaux, « Lettres sur les habitants de Paris », *loc. cit.*, p. 18.

¹³¹ *Idem.* « Ce maître [le seigneur du village de Jacob] n'était pas homme généreux, mais ses richesses, pour lesquelles il n'était pas né, l'avaient rendu glorieux, et sa gloire le rendait magnifique. De sorte qu'il

caractère du directeur de conscience « au profit de qui tourne la piété de nos dévotes, pendant que Dieu n'en a que les honneurs », apparaît clairement dans le roman sous les traits de M. Doucin, ainsi que dans la personne du directeur de la femme du plaideur¹³². Enfin, Catherine, les demoiselles Habert, Mme de Ferval et la femme du plaideur, qu'elles soient femmes du peuple, bourgeoises ou dames de qualité, répondent indistinctement au caractère des dévots qui « le sont infiniment dans la forme¹³³ » :

la dévotion dont il s'agit les éloigne du monde, sans, le plus souvent, les approcher de Dieu [...] on gémit sans douleur aux pieds des autels, on versera des pleurs, dont la source sera, non l'amour de Dieu, mais la vive et jalouse imitation de cet amour, je veux dire que l'âme entrera dans son sujet, ainsi qu'un acteur tragique entre dans la passion qu'il représente¹³⁴.

Mais, toute dévote qu'elle soit, Mme de Ferval participe en même temps, avec Agathe, d'une autre espèce de caractère, celui de la « coquette parfaite » : « Ce sont des femmes qui n'affichent point, pour ainsi dire, l'excès de leur coquetterie, qui ne la promènent pas dans les rues ; mais qui, sans beaucoup de façon, la montrent tout entière

était extrêmement dépensier, surtout quand il s'agissait de ses plaisirs. [/] Il avait proposé un bon parti à Geneviève, si elle voulait consentir à le traiter en homme qu'on aime ». (I^{ère} partie, p. 35).

¹³² Marivaux, « Lettres sur les habitants de Paris », *loc. cit.*, p. 32. Les directeurs de conscience présents dans le roman tirent effectivement leur profit — tout matériel — des maisons qu'ils fréquentent. On se rappellera du commentaire de Mme d'Alain : « Pour ce qui est d'aimer qu'on lui donne [à M. Doucin], oh ! je n'en doute pas ; c'est de la bougie, c'est du café, c'est du sucre. » (III^e partie, p. 115) Il en va de même pour le directeur de la femme du plaideur : « Et ce qui m'impatientait le plus, c'est qu'il n'y avait rien d'assez friand pour ces grands serviteurs de Dieu, pendant que je ne faisais qu'une chère ordinaire avec mes amis mondains et pécheurs : vous voyez qu'il n'y avait ni bon sens, ni morale à cela. » (IV^e partie, p. 181)

¹³³ Marivaux, « Lettres sur les habitants de Paris », *loc. cit.*, p. 13.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 31-32. On peut rapprocher cet extrait des « Lettres » avec le portrait de la fausse dévotion que Marivaux donne dans son roman : « Le dévots fâchent le monde, [...] [ils] n'ont que les lèvres de dévotes, [...] [ils] vont à l'église simplement pour y aller, pour avoir le plaisir de s'y trouver [...]. [Alors que les pieux] sont des vrais serviteurs de Dieu, [les dévots] n'en ont que la contenance. Faire oraison pour se dire : Je la fais ; porter à l'église des livres de dévotion pour les manier, les ouvrir et les lire ; se retirer dans un coin, s'y tapir pour y jouir superbement d'une posture de méditatifs, s'exciter à des transports pieux, afin de croire qu'on a une âme bien distinguée, si on en attrape ; en sentir en effet quelques-uns que l'ardente vanité d'en avoir a fait naître, et que le diable, qui ne les laisse manquer de rien pour les tromper, leur donne. Revenir de là tout gonflé de respect pour soi-même, et d'une orgueilleuse pitié pour les âmes ordinaires. » (I^{ère} partie, p. 58-59)

à ceux à qui le hasard la fait deviner¹³⁵. » À ces caractères, dont les « Lettres » présentent une sorte d'ébauche, s'en ajoutent encore quelques autres. Nous les avons vus au chapitre précédent, réduits chacun à un trait dominant qui les définit en entier, comme le commérage de Mme d'Alain ou l'inclémence de M. de Fécour. Et, face à tous ces personnages issus de l'observation morale de l'auteur, Jacob est le jeune paysan qui, avec son « ingénuité rustique » (I^{ère} partie, p. 33) et son « bon sens villageois » (I^{ère} partie, p. 28), jette un regard neuf sur la vaste scène parisienne qui s'offre à lui. S'il est vrai que ces caractères appartiennent au fonds littéraire de l'époque et s'inscrivent dans une topique bien connue, le fait que Marivaux y revienne à la fois dans ses « feuilles » et dans son roman montre qu'il y a effectivement un travail de réécriture et de transposition de sa part.

À certains moments, le portrait moral se développe en analyse psychologique et les personnages s'individualisent, donnant aux caractères qu'ils représentent de l'étoffe et de la vie. Si, comme le dit Marie-Hélène Huet, « Mme d'Alain est une incurable bavarde, une vraie concierge, et telle elle restera », si « rien ne laisse espérer que [M. de Fécour] devienne jamais un bienfaiteur de l'humanité », d'autres personnages sont en revanche plus mobiles et plus complexes¹³⁶. Jacob, Mme de Ferval et Mlle Habert sont de ce nombre. En cherchant à cerner leur caractère profond, le narrateur nous fait entrer dans la psychologie des personnages. On n'a qu'à penser par exemple à la description de l'amour de la vieille fille pour son jeune époux :

J'ai bien vu des amours en ma vie, au reste, bien des façons de dire et de témoigner qu'on aime, mais je n'ai rien vu d'égal à l'amour de ma femme. [...] Pour aimer comme elle, il faut avoir été trente ans dévote, et pendant trente ans avoir eu besoin de courage pour l'être ; il faut pendant trente ans

¹³⁵ Marivaux, « Lettres sur les habitants de Paris », *loc. cit.*, p. 18.

¹³⁶ Marie-Hélène Huet, *Le héros et son double : essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1975, p. 46.

avoir résisté à la tentation de songer à l'amour, et trente ans s'être fait un scrupule d'écouter ou même de regarder les hommes qu'on ne haïssait pourtant pas. (III^e partie, p. 153-154)

C'est qu'au-delà des descriptions, des témoignages et des anecdotes que l'on retrouvait dans ses publications journalistiques, le roman permet à Marivaux de donner une forme plus vigoureuse à ses observations morales. En effet, pris dans la trame du romanesque, les caractères perdent leur dimension symbolique, rhétorique, et s'incarnent dans de véritables personnages — et des personnages d'autant plus « réels » qu'ils sont théâtralisés par une gestuelle précise et des dialogues animés.

D'une façon ou d'une autre, que ce soit par le portrait moral ou par l'analyse psychologique, Marivaux répond ici à une de ses préoccupations fondamentales : la nécessité absolue de « savoir l'autre », sans quoi l'homme ne saurait survivre dans la société¹³⁷. Car « que deviendrait-il dans cette humanité assemblée, s'il n'y pouvait ni concourir ni correspondre à rien de ce qui s'y passe, s'il n'entendait rien aux mœurs de l'âme humaine, ni à tant d'intérêts sérieux ou frivoles, généraux ou particuliers qui, tour à tour, nous unissent ou nous divisent¹³⁸ ? » Et cette connaissance, qui est à la portée de tous et que chacun possède plus ou moins à son insu, il revient aux écrivains de la pousser plus loin, de l'approfondir et de la faire ressortir, par des portraits qui révèlent l'homme à lui-même :

les belles choses qu'ils nous disent ne nous frappent pas même comme nouvelles ; on croit toujours les reconnaître, on les avait déjà entrevues, mais jusqu'à eux on en était restés là, et jamais on ne les avait vues d'assez près, ni assez fixement pour pouvoir les dire ; eux seuls ont su les saisir et les exprimer avec une vérité qui nous pénètre, et les ont rendues conformément aux expériences les plus intimes de notre âme [...]. [L]e portrait le plus

¹³⁷ Marivaux, « Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine », lecture faite le 24 août 1749, dans *Journaux et œuvres diverses*, op. cit., p. 476.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 477.

frappant qu'on nous ait donné de ce que nous sommes [...] le portrait qui nous peint le mieux [...] cet être qu'on appelle homme, et qui est chacun de nous, c'est à eux à qui nous le devons¹³⁹.

Cette étude de l'homme est présente dans *Le Paysan parvenu*. Elle constitue l'essentiel du roman. Autant sur le plan de la morale individuelle que sur celui de la morale collective, Marivaux cherche à « démêler ce que sont [les hommes] à travers ce qu'ils paraissent¹⁴⁰ ». Tout au long de son récit, le narrateur nous montre « cet art de lire dans l'esprit des gens et de débrouiller leurs sentiments secrets » (II^e partie, p. 91). La dévotion, on le sait, est une pose, un masque que portent les personnages sur la scène sociale : rien de plus contraire, en effet, aux valeurs charitables et chrétiennes que la dévotion représentée dans le roman. Progressivement, le style rustique de Jacob devient, lui aussi, un faux-semblant, un simple rôle. Si, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le paysan sait jouer le parvenu, le parvenu de son côté sait aussi jouer le paysan : tout en se détachant de son style villageois, Jacob apprend à se servir de sa rusticité comme d'un charme exotique pour séduire les dames de Paris¹⁴¹. Sous la magnanimité du seigneur du village, qui offre au paysan la main de Geneviève et une bonne situation, se cache le projet d'un homme lubrique et véreux, soucieux de placer une maîtresse dont il veut jouir commodément. Chez M. Doucin, ce « saint homme » (II^e partie, p. 108) que révèrent les demoiselles Habert, on devine un caractère despotique qui « aime à gouverner les gens [...] à les voir obéissants et attachés, à être leur roi » (II^e partie, p. 74) — sans compter d'autres « petites raisons » (III^e partie,

¹³⁹ *Ibid.*, p. 473-474.

¹⁴⁰ Marivaux, « Suite au monde vrai », *Le cabinet du philosophe*, dans *Journaux et oeuvres diverses*, *op. cit.*, p. 396.

¹⁴¹ Rappelons-nous ce que dit Jacob de son langage : « Jusqu'ici donc mes discours avaient toujours eu une petite tournure champêtre ; mais je m'en corrigeais assez bien, quand je voulais y prendre garde, et je n'avais conservé cette tournure champêtre avec Mlle Habert que parce qu'elle me réussissait auprès d'elle, et que je lui avais dit tout ce qu'il m'avait plu à la faveur de ce langage rustique ; mais il est certain que je parlais meilleur français quand je voulais. J'avais déjà acquis assez d'usage pour cela ». (II^e partie, p. 90)

p. 115) qui motivent le personnage et qui feront dire à Mlle Habert la cadette : « Vraiment, l'intérêt est une belle chose ; parce que je le quitte, et qu'il n'aura plus de moi les présents que je lui faisais tous les jours, il faut qu'il me persécute sous prétexte qu'il prend part à ce qui me regarde » (*Idem*). Enfin, la timidité d'Agathe dissimule un caractère sournois, de même que Mme de Ferval recouvre d'une apparence de vertu une âme foncièrement mauvaise¹⁴².

Ainsi, d'un personnage à l'autre, l'auteur s'attaque au problème de l'inauthenticité et dénonce la dualité des êtres. Comme il le dit ailleurs, « dans chaque homme il y en a deux, pour ainsi dire : l'un qui se montre, et l'autre qui se cache¹⁴³ » — aussi bien des autres que de soi-même. Car Marivaux s'intéresse également à la question de la mauvaise foi. C'est en effet ce qu'on peut lire dans cet aveu du narrateur : « J'en étais honteux ; mais je tâchais de n'y prendre pas garde, afin d'avoir moins de tort. » (V^e partie, p. 212) Et c'est ce qui apparaît encore dans le portrait de Mme de Ferval : « ce qui est de plaisant, c'est que cette femme, telle que je vous la peins, ne savait pas qu'elle avait l'âme si méchante, le fond de son cœur lui échappait, son adresse la trompait, elle s'y attrapait elle-même, et parce qu'elle feignait d'être bonne, elle croyait l'être en effet. » (III^e partie, p. 137-138) C'est dans cette vision pascalienne que s'inscrit le roman, cherchant « à restituer sous le masque le vrai visage de l'homme¹⁴⁴ ». Et la théâtralité joue à cet égard un rôle clé, qui est de rendre compte du théâtre du monde par

¹⁴² « L'honneur de passer pour bonne l'empêchait de se montrer méchante ; mais elle avait l'adresse d'exciter la malignité des autres, et cela tenait lieu d'exercice à la sienne. [/] Partout où elle se trouvait, la conversation n'était que médisance ; et c'était elle qui mettait les autres dans cette humeur-là, soit en louant, soit en défendant quelqu'un mal à propos [...]. De sorte qu'elle se retirait toujours innocente des crimes qu'elle faisait commettre [...]. » (III^e partie, p. 137)

¹⁴³ Marivaux, « Suite au monde vrai », *Le Cabinet du philosophe*, dans *Journaux et oeuvres diverses*, *op. cit.*, p. 390.

¹⁴⁴ Nous empruntons cette formule à Sylvie Dervaux, « De la théâtralité hors théâtre chez Marivaux : L'exemple de *L'Indigent Philosophe* », *loc. cit.*, p. 30-31.

la théâtralisation du roman : « Pour peindre le monde comme il est, il s'agit de trouver une forme qui ne se contente pas de reproduire le réel, mais qui mette l'accent sur son travestissement. [Il s'agit donc de] souligner l'artifice, outrer le jeu, et tenir ainsi à distance la spectacle du monde¹⁴⁵. »

Sur le plan de la morale collective, Marivaux s'attaque de front au préjugé des conditions. Sans contester le système monarchique, il remet en cause l'ordre social dans sa hiérarchie traditionnelle. Au principe de la noblesse et de la richesse, il oppose le mérite personnel et la valeur de l'homme : « dans un domestique, je vois un homme ; dans son maître, je ne vois que cela non plus [...] car qu'est-ce qu'un homme ? Est-ce la naissance qui le fait ? Non, appelez-le comme vous voudrez, elle ne le fait que le fils de son père¹⁴⁶ ». Sous la plume incisive de l'Indigent Philosophe ou sous le regard étonné du paysan nouvellement arrivé à Paris, Marivaux dénonce la structure d'une société fondée sur un système de pouvoirs : le pouvoir du nom, le pouvoir de l'argent. Dès les premières lignes du roman, le sujet est posé :

J'ai pourtant vu nombre de sots qui n'avaient et ne connaissaient point d'autre mérite dans le monde que celui d'être nés nobles, ou dans un rang distingué. Je les entendais mépriser beaucoup de gens qui valaient mieux qu'eux, et cela seulement parce qu'ils n'étaient pas gentilshommes (I^{ère} partie, p. 25).

Puis l'auteur y revient dans sa Table analytique des matières, en reformulant son idée avec un sarcasme surprenant : « SOTS qui ne connaissent d'autre mérite que d'être né noble ; ce qui les autorise à mépriser ceux qui ne sont point gentilshommes, I. 5-6¹⁴⁷. » C'est un positionnement très clair et d'autant plus frappant que, d'emblée, il encadre le récit. L'histoire du paysan parvenant en constituera le développement. Il est l'homme

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ Marivaux, *L'Indigent Philosophe*, dans *Journaux et oeuvres diverses*, *op. cit.*, p. 303 et 313.

¹⁴⁷ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, éd. Frédéric Deloffre, *op. cit.*, p. 443.

sans nom et sans richesse qui bouscule la hiérarchie établie et transgresse la structure traditionnelle en confrontant la société à ses propres préjugés. Son ascension est une remise en question du fondement de l'ordre social, où il défend la valeur individuelle, le droit naturel et la notion d'équité¹⁴⁸.

C'est ainsi que lors du souper qui devait précéder le mariage du héros, un des témoins s'objectera à la condition plébéienne de Jacob en protestant « qu'on aime à être avec des gens de sa sorte » (II^e partie, p. 109). Et le paysan de rétorquer avec sa gaillardise habituelle : « Eh ! mais vous, monsieur, qui parlez des gens de votre sorte, lui dis-je, de quelle sorte êtes-vous donc ? Le cœur me dit que je vous vaudrais bien, hormis que j'ai mes cheveux et vous ceux des autres. » (II^e partie, p. 110) Puis, face à ceux qui se sont rassemblés chez M. le Président pour tenter d'empêcher le mariage d'une riche bourgeoise avec un jeune paysan, il demande tout simplement : « où est ce grand affront que je vous fais ? » (III^e partie, p. 128) Dans le même ordre d'idées, il décrie la morale de la bourgeoisie financière, pour qui « l'argent est le seul titre de grandeur¹⁴⁹ ». M. de Fécur, M. Bono, le seigneur du village, ainsi que les neveux du narrateur, qui représentent la deuxième génération de ceux qui sont parvenus par les affaires, répondent à une seule maxime : « Le dernier des hommes ici-bas est celui qui n'a rien. » (I^{ère} partie, p. 44) À l'impératif de l'argent, au préjugé de la richesse, Jacob oppose pour sa part une distinction fondamentale : « c'est bien un plaisir que d'être riche, mais ce

¹⁴⁸ Pour montrer la force que prend dans d'autres textes de Marivaux la dénonciation de l'inégalité entre les hommes, citons à titre d'exemple un extrait du *Spectateur français* : « Nous montâmes ensuite à notre chambre pour souper. Nous fûmes très mal servis ; on nous avait comme oubliés ; nous n'eûmes rien qu'à force de cris, et chaque chose dont nous avions besoin ne nous fut apportée que l'une après l'autre. [/] Voilà comme cela va dans le monde ; tous les hommes, les uns envers les autres, ressemblent à notre hôtesse ; ils prodiguent tout à celui qui a beaucoup, négligent celui qui a peu, et refusent tout à qui n'a rien. Caractère de cœur maudit qui ne laisse aucune ressource honnête aux misérables, et qui *déshérite les deux tiers des hommes des biens que la nature a faits pour eux!* » (dans *Journaux et œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 264. Nous soulignons.)

¹⁴⁹ Marivaux, « Lettres sur les habitants de Paris », *loc. cit.*, p. 14.

n'est pas une gloire hormis pour les sots » (III^e partie, p. 128). Aussi dénonce-t-il l'humiliation que lui infligent M. de Fécour et ses acolytes lorsqu'il se présente pour leur demander un emploi : « Je n'ai jamais oublié cette scène-là ; je suis devenu riche aussi, et pour le moins autant qu'aucun de ces messieurs dont je parle ici ; et je suis encore à comprendre qu'il y ait des hommes dont l'âme devienne aussi cavalière que je le dis là, pour quelque homme que ce soit. » (IV^e partie, p. 188)

S'attaquant à la fois au système héréditaire attaché au nom et au système de la finance attaché à l'argent, Marivaux s'insurge contre toutes les formes du préjugé social qui mettent l'esprit des hommes « aux gages de l'intérêt¹⁵⁰ ». Cette pensée contestataire, ce regard moral posé sur l'homme, cet appel à la conscience, sous-tendent la trame romanesque et encadrent l'ascension du paysan. Aussi, du portrait individuel au tableau d'ensemble, le récit s'inscrit-il dans cette « science du cœur humain » qu'est pour Marivaux la science des écrivains¹⁵¹. En poussant plus loin la logique du dédoublement présente dans *Le Paysan parvenu*, on retrouve alors, derrière le romancier, derrière le dramaturge, Marivaux le moraliste, le philosophe, l'homme du siècle des Lumières.

¹⁵⁰ Marivaux, *Le Spectateur français*, dans *Journaux et œuvres diverses*, op. cit., p. 135.

¹⁵¹ Marivaux, « Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine », *Journaux et œuvres diverses*, op. cit., p. 476.

CONCLUSION

Je ne suis pas sûre que *Le Paysan parvenu* ne soit pas le chef-d'œuvre de Marivaux¹⁵².

Sorte d'aboutissement de l'œuvre de Marivaux, *Le Paysan parvenu* conjugue de façon magistrale les trois talents de l'auteur, les trois volets de sa production littéraire. C'est une réflexion de fond, illustrée longuement dans une intrigue romanesque, plaisamment investie par une théâtralité comique. Marivaux transporte dans l'écriture de son roman l'esprit de son théâtre et l'essentiel de sa pensée philosophique. Observateur critique de la société de son temps, il pose sur le monde un regard pénétrant. Écrivain novateur et audacieux, il reformule le langage romanesque en exploitant les ressources de l'esthétique dramatique, et donne à son roman le ton de la comédie. La prédominance du style direct, la structure des dialogues, leur style d'écriture et les différentes fonctions qu'ils remplissent, imprègnent le roman d'une forte théâtralité. Les indications relatives à l'interprétation des répliques et aux jeux de physionomie présentent l'action comme si elle se déroulait sous nos yeux. Les personnages prennent du relief, leurs voix deviennent audibles, leurs gestes visibles. Ainsi, dans le feu d'artifice des échanges et la succession des scènes, le texte transcende la dimension du récit et s'anime d'une force nouvelle, s'offrant à nous avec l'acuité d'un spectacle théâtral. De son côté, la figure du mémorialiste s'incarne dans le rôle du conteur qui se laisse aller librement au plaisir de la parole et de la narration. Du haut de la scène, il raconte son histoire, s'en écarte, y

¹⁵² Marie-Jeanne Durry, *À propos de Marivaux*, op. cit., p. 131.

revient, s'introduit dans l'univers de ses personnages, participe à leurs jeux, puis il commente l'action dramatique, fait des apartés et interpelle son public, nous entraînant avec lui dans la fiction de son récit. Enfin, avec les arlequinades de Jacob et la comédie qui se joue pour orchestrer l'ascension sociale du paysan et son travestissement en M. de la Vallée, nous entrons de plain-pied dans l'univers burlesque du théâtre italien. La main du dramaturge et le ludisme du romancier s'allient ainsi pour créer une œuvre unique en son genre, où les deux principales formes de l'écriture marivaudienne trouvent leur articulation la plus achevée.

C'est donc une satire au sens étymologique de *mélange*. Mais c'est aussi une véritable satire sociale, où s'expriment la pensée critique et le mordant de Marivaux. L'auteur transpose la théâtralité du roman dans la représentation de la société, pour mettre en scène le grand théâtre du monde. En avant-plan, le paysan nous donne le spectacle burlesque de sa réussite. En toile de fond, se profilent les différents tableaux du Paris de l'époque, avec les caractères qui les composent, l'ascension d'une bourgeoisie possédante et les premiers bouleversements du système social de la France d'Ancien Régime. D'un côté comme de l'autre, le narrateur mène le fil de l'analyse moraliste. À travers le parcours du héros, ses rencontres et ses aventures, il élabore sa réflexion, raillant les ridicules de son temps, s'attaquant à la duplicité des êtres et dénonçant la comédie du pouvoir, de l'argent et des masques de dévotion. Mais loin de faire « de la morale déterminée, toute crue [...] froide, sérieuse, sans art », Marivaux donne à ses idées une tournure vive et colorée, où l'on retrouve l'esprit comique et le style enjoué de son théâtre¹⁵³. Prises dans la trame romanesque et animées par une théâtralité comique, l'observation morale et la pensée critique de l'auteur prennent vie et

¹⁵³ Marivaux, *Le Spectateur français*, dans *Journaux et œuvres diverses*, op. cit., p. 139.

s'énoncent sans amertume ni désespoir. Aussi, avec le personnage du « Voyage au monde vrai », l'auteur pourrait-il dire à son lecteur : « Je vais instruire votre esprit sans affliger votre cœur ; je vais vous donner des lumières, et non pas des chagrins ; vous allez devenir philosophe, et non pas misanthrope¹⁵⁴. »

Enfin, la spécificité du *Paysan parvenu* provient du substrat théâtral et moraliste de l'écriture romanesque. C'est la source du plaisir que procure le texte. Et c'est là que se manifeste le génie de Marivaux, qui brouille les frontières du récit pour apporter à son roman la vivacité de la comédie à l'italienne et la pensée critique du philosophe, sans toutefois faire éclater la forme romanesque — comme ce sera le cas, quelques années plus tard, pour le Diderot de *Jacques le fataliste et son maître*. À travers ses rapports intergénériques, le roman ne se détourne pas de lui-même mais, bien au contraire, se renouvelle et se ravive. La théâtralité insuffle au texte un esprit comique et permet en même temps à l'auteur de donner une vision percutante du monde. Le récit se nourrit de ces emprunts, et la trame romanesque se tisse autour des scènes dialoguées et des réflexions du narrateur. Dans *Le Paysan parvenu*, le romancier, le dramaturge et le moraliste travaillent de concert, s'échangeant la plume, se relayant dans l'écriture, pour créer un roman en tous points exceptionnel.

¹⁵⁴ Marivaux, « Voyage au monde vrai », *Le Cabinet du philosophe*, dans *Journaux et œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 391.

CORPUS

MARIVAUX, *Le Paysan parvenu*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999 (1965). Chronologie et introduction par Michel Gilot.

MARIVAUX, *Le Paysan parvenu*, Paris, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1990. Texte établi avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et glossaire, par Frédéric Deloffre. Nouvelle édition revue et corrigée.

MARIVAUX, *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988. Texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index, par Frédéric Deloffre et Michel Gilot.

MARIVAUX, *Théâtre complet*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 2 vol., 1989-1992. Texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index, par Frédéric Deloffre. Nouvelle édition revue et mise à jour avec la collaboration de Françoise Rubellin.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÈTE

1. Sur *Le Paysan parvenu*

COULET, Henri, « Du roman au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère* », dans Giovanni Bonaccorso (sous la direction de), *Atti del Colloquio « La théâtralité dans l'œuvre romanesque de Marivaux »*, Messine, 1988 (dans *Atti della Academia Peloritana dei Pericolanti LXIV*, Messine, 1990, 201-287), 201-211.

DELOFFRE, Frédéric, « *Le Paysan parvenu* au théâtre : Le paysan et la paysanne parvenus », dans Matucci, Mario (sous la direction de), *Marivaux e il teatro italiano*, Pisa, Pacini, 1992, 23-34.

DERVAUX, Sylvie, « La comédie du récit : remarques sur la théâtralité du *Paysan parvenu* », *Revue Marivaux*, n° 6, 1997, 55-66.

-----, « Fantaisies allégoriques », *Europe*, novembre-décembre 1996, 106-116.

DURANTON, Henri, « Ce que chuchote une demi-bouteille de vin de bourgogne : Marivaux moraliste et romancier dans *Le Paysan parvenu* », dans Rivara, Annie (sous la direction de), *Le roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, 49-52.

GUILHEMBET, Jacques, « *Le Paysan parvenu* au carrefour des genres (du *Chemin de la Fortune* au *Paysan parvenu*) », *Revue Marivaux*, n° 6, 1997, 23-41.

KEMPF, Roger, « Le paysan de Marivaux », *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968, 29-45.

MALL, Laurence, « L'échelle de Jacob : Jeux et enjeux onomastiques dans *Le Paysan parvenu* », dans Motte, Warren, Prince, Gérald (sous la direction de), *Alternatives*, Lexington, French Forum, coll. « French Forum Monographs », 1993, 149-163.

SERMAIN, Jean-Paul, « Pourquoi riez-vous ? La question du *Paysan parvenu* », *Revue Marivaux*, n° 6, 1997, 209-229.

SCHNEIDER, Jean-Paul, « Jacob ou les incertitudes de l'origine : réflexions sur les hésitations de Marivaux dans *Le paysan parvenu* », dans Goubier, Geneviève (sous la direction de), *Marivaux et les Lumières. L'éthique d'un romancier, actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle avec la collaboration de la Société Marivaux*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 45-56.

2. Sur Marivaux

BONACCORSO, Giovanni (sous la direction de), *Atti del Colloquio « La théâtralité dans l'œuvre romanesque de Marivaux »*, Messine, 1988 (dans *Atti della Academia Peloritana dei Pericolanti LXIV*, Messine, 1990, 201-287).

CHEVALLEY, Sylvie, « Préface », *La Commère*, Paris, Hachette, 1966.

COULET, Henri, EHRARD, Jean (sous la direction de), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui. Actes du colloque de Riom (8-9 octobre 1988)*, Paris, CRNS, 1991.

DELOFFRE, Frédéric, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, Paris, Colin, 1971.

-----, « Une théâtralité paradoxale : le cas du *Télémaque travesti* », dans Giovanni Bonaccorso (sous la direction de), *Atti del Colloquio « La théâtralité dans l'œuvre romanesque de Marivaux »*, Messine, 1988 (dans *Atti della Academia Peloritana dei Pericolanti LXIV*, Messine, 1990, 201-287), 241-254.

DERVAUX, Sylvie, « De la théâtralité hors théâtre chez Marivaux : L'exemple de *L'Indigent Philosophe* », *Revue Marivaux*, n° 6, 1997, 19-35.

DESCOTES, Maurice, *Les grands rôles du théâtre de Marivaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

DURRY, Marie-Jeanne, *À propos de Marivaux*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1960.

GOUBIER-ROBERT, Geneviève, *Marivaux et les Lumières. Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle avec la collaboration de la Société Marivaux*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.

LAGRAVE, Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Bordeaux, G. Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », 1970.

MYLNE, Vivienne, « Dialogue in Marivaux's novels », *Romance Studies*, n° 15, 1989, 51-61.

PRINCIPATO, Aurelio, « Dialogue romanesque et dialogue théâtral chez Marivaux », dans Matucci, Mario (sous la direction de), *Marivaux e il teatro italiano*, Pisa, Pacini, 1992, 87-98.

ROUSSET, Jean, « Marivaux ou la structure du double registre », *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Mayenne, José Corti, 1992, 45-64.

-----, « Scènes muettes et messages gestuels », dans Matucci, Mario (sous la direction de), *Marivaux e il teatro italiano*, Pisa, Pacini, 1992, 11-21.

RUBELLIN, Françoise (sous la direction de), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui. Actes du colloque de Lyon (22 avril 1988)*, Paris, CRNS, 1991.

-----, « Silhouettes d'Arlequin dans les romans de jeunesse de Marivaux », *Marivaux e il teatro italiano*, Pisa, Pacini, 1992, 237-247.

-----, « La théâtralité de Pharsamon », dans Giovanni Bonaccorso (sous la direction de), *Atti del Colloquio « La théâtralité dans l'œuvre romanesque de Marivaux »*, Messine, 1988 (dans *Atti della Academia Peloritana dei Pericolanti LXIV*, Messine, 1990, 201-287), 225-239.

RUNTE, Roseann, « Romans dramatiques et théâtre romanesque : la stylistique marivaudienne », dans Gabriel, Magdy, Bosley, Vivien (sous la direction de), *Le triomphe de Marivaux*, Edmonton, 1989, 145-150.

SCHERER, Jacques, « Marivaux et Pirandello », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 28, janvier 1960, 37-43.

3. Général (histoire et théorie)

ATTINGER, Gustave, *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, La Librairie théâtrale, 1950.

BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964, 41-47.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1971 (1966), vol. 1.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1970 (1949).

COULET, Henri, « Le roman théâtral », dans Lachet, Claude (sous la direction de), *Les genres insérés dans le roman. Actes du Colloque International du 10 au 12 décembre 1992*, Lyon, Université Jean Moulin, 1993, 187-200.

DIONNE, Ugo, « Le spectacle et le récit. Petite poétique du roman asmodéen », *Lumen*, XXII, 2003, 135-148.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

HUET, Marie-Hélène, *Le héros et son double : essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle*, Paris, Corti, 1975.

JOLIBERT, Bernard, *La commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

LARUE, Anne (textes réunis et présentés par), *Théâtralité et genres littéraires*, Centre de recherche sur la lecture littéraire, Poitiers, La Licorne, 1995.

SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, nouv. éd., 2001.

STERNBERG, Véronique, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », dans Larue, Anne (textes réunis et présentés par), *Théâtralité et genres littéraires*, Centre de recherche sur la lecture littéraire, Poitiers, La Licorne, 1995, 51-62.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Le texte dramatique », dans Couty, Daniel, et Rey, Alain (sous la direction de), *Le théâtre*, Turin, Larousse, 2003, 91-98.

VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, Sainte-Foy (Québec), Les Presses de l'Université Laval, 2000.