

"La vie de Marianne" ou le jeu de la reconnaissance

Autor(en): **Didier, Béatrice**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **5 (1983)**

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-251941>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA VIE DE MARIANNE
OU LE JEU DE LA RECONNAISSANCE

On a tant parlé de « structures », dans la critique littéraire de ces dernières années, qu'on a quelque scrupule à recourir encore à cette notion qui s'est finalement surchargée de sens divers. Sans vouloir nous engager dans des discussions théoriques, et pour en rester à des évidences, il semble qu'il faille retenir deux composantes fondamentales, sans lesquelles la notion de structure s'évanouirait : on doit pouvoir isoler des séquences ayant une certaine unité complexe ; on doit d'autre part pouvoir comparer ces séquences, découvrir entre elles des analogies. Dans une œuvre littéraire ayant un caractère de continuité, comme le roman, la division en séquences est parfois assez délicate, et peut-être davantage dans les romans modernes. Pour *La Vie de Marianne*, on distinguera nettement trois niveaux : la division en « parties » — onze au total —, division qui est due aux circonstances de la publication, mais qui n'en impose pas moins au romancier un certain espace, comme la taille de la toile pour le peintre. A cette division matériellement évidente, s'ajoute cette macro-structure qu'est la division du roman en deux temps distincts : histoire de Marianne (huit parties), histoire de Tervire (trois parties). Mais à l'intérieur de chaque partie, on isole des séquences, ce sont les « scènes romanesques » qui sont assez faciles à cerner : Marivaux construit une scène en homme de théâtre et les contours en sont bien délimités, malgré les digressions morales ou psychologiques qui seront réparties plutôt autour de la scène, après elle. Le lieu est sommairement campé ; les entrées et les sorties des personnages sont précisées, les dialogues dominant. On n'a donc pas de peine à distinguer dans *La Vie de Marianne* un certain nombre de scènes romanesques. Peut-être le théâtre n'est-il pas le seul modèle qui oriente Marivaux vers cette délimitation assez stricte des scènes : toute une tradition romanesque opère en ce sens, renforcée par la technique de l'illustration : l'art de la gravure a besoin de s'appuyer sur cette organisation romanesque ferme et traditionnelle. Or l'imagination de l'écrivain peut-être informée à l'avance par la présence future de l'illustration, tout autant que l'imagination de l'illustrateur est guidée par celle du romancier.

La délimitation des scènes permet d'établir des analogies, des correspondances. Dans un art du temps, comme le roman ou la musique, la présence de structures suppose la perception d'une répétition qui crée un rythme (une des difficultés qu'a rencontrées la musique sérielle se ramène à cela : si le public ne perçoit pas nettement les limites de la « série » ni, par conséquent, son retour, il ne perçoit plus de structure, et se trouve totalement désorienté). Dans le roman de Marivaux cette perception est facile pour un lecteur attentif. Tout l'art du romancier consiste à établir des analogies, des retours, sans jamais donner l'impression de la redite. Nous allons donc être amenée à étudier ces analogies structurales aux trois niveaux que nous avons distingués : histoire de Marianne / histoire de Tervire ; différentes parties ; à l'intérieur des parties, diverses « scènes ».

On ne manquera pas de faire une objection préalable : celle de l'inachèvement de l'œuvre. Nous étudions un monument qui n'est pas terminé ; notre analyse ne peut évidemment porter que sur le texte existant, avec les limites qui s'imposent. On nous dira aussi : Marivaux avait-il un plan d'ensemble ? Savait-il vraiment où il voulait en venir ? La composition s'est échelonnée sur tant d'années ; le projet semble avoir varié en cours de route. Je crois qu'il faut dissocier structure et intentionnalité. Ce qui nous importe ce n'est pas tant ce que le romancier voulait écrire que ce qu'il a écrit. L'inachèvement lui est peut-être apparu comme une nécessité, mais assez tard ; il est probable qu'en commençant l'histoire de Marianne, il avait l'intention de la finir. Il est visible aussi que certains jalons ont été lancés, certaines pistes qui auraient permis des développements nouveaux, des rebondissements, des réapparitions de personnages ; et ces pistes n'ont pas été utilisées.

Une dernière question préalable doit être évoquée : le lien qui existe entre les structures d'une œuvre et son époque. On sera amené, après d'autres critiques, à parler de « baroque » et à faire appel à des termes empruntés à l'architecture et aux beaux-arts. La légitimité de ces emprunts me semble assurée à la fois par l'appartenance de diverses formes d'art à une même société, et par la possibilité d'une sémiologie générale des divers moyens d'expression : sur ce dernier point, il faut bien avouer qu'il reste beaucoup à faire et que la sémiologie générale est plus délicate encore que la littérature générale : à bien des égards, elle est à naître. Une autre difficulté provient de la notion même de baroque, extrêmement riche, mais souvent difficile à cerner, malgré les nombreux travaux qui ont été faits, en particulier par Jean Rousset. Il faudra donc une certaine prudence, quand on appliquera des notions empruntées à l'art

baroque pour analyser *La Vie de Marianne* : elles sont cependant si éclairantes que nous n'avons pas voulu y renoncer, quitte à courir des risques.

Ce qui frappe le plus le lecteur de *La Vie de Marianne*, c'est certainement le fait qu'après la neuvième partie, l'histoire de Marianne fait place à celle de Tervire : l'héroïne n'est plus la même ; le ton a changé — et la plupart des critiques l'ont bien senti¹. Moins de réflexions, moins de digressions, un rythme plus soutenu, plus rapide. Malgré ces différences, l'histoire de Tervire entretient avec celle de Marianne de profondes analogies, et tout un jeu subtil de miroir a été aménagé par l'écrivain entre l'intrigue principale et le tiroir qui vient se greffer². S'il arrive que tel ou tel personnage raconte brièvement son histoire, seule celle de Tervire constitue à proprement parler un véritable « tiroir ». Cette structure romanesque est vieille comme le récit lui-même. Et l'on en trouve maint exemples dans *les Mille et une nuits*, tout autant que dans les romans de la Table ronde ou dans les romans précieux du XVII^e siècle. Ce type de récits devait connaître une floraison particulière avec l'esthétique baroque à laquelle elle convient si parfaitement. *Gil Blas* en offre des exemples particulièrement séduisants³. On peut distinguer divers types de tiroirs suivant leur longueur, leur fonction, leur mode d'insertion dans le récit⁴. L'histoire de Tervire a nettement une fonction démonstrative, et qui est à plusieurs reprises soulignée par Tervire : mais cette fonction démonstrative est elle-même double, suivant qu'elle est envisagée selon un passé ou selon un futur. Il s'agit en effet de montrer à Marianne qu'elle n'a pas été la plus malheureuse des jeunes filles, comme elle le croit ; mais il s'agit aussi de la dissuader d'être religieuse. On voit d'ailleurs que le but du récit est parfaitement réalisé, puisque Marianne, au début de la onzième partie, convient qu'elle est presque convaincue : « depuis que je vous écoute, je ne suis plus, ce me semble, si étonnée des événements de ma vie, je n'ai plus une opinion si triste de mon sort » (p. 538-540). Elle attendra la fin du récit de Tervire pour trancher qui des deux fut la plus malheureuse — et cette fin, nous ne l'avons pas. En tout cas, sur l'autre point, le récit de Tervire a parfaitement atteint son objet, et Marianne, comtesse de ..., ne s'est point faite religieuse.

Ce thème — ne point se faire religieuse — va permettre une construction en abyme du plus pur effet baroque et qui ne peut manquer de charmer l'amateur de récits : en effet Tervire, elle aussi, avait connu une religieuse qui lui avait raconté son histoire et l'avait suppliée de ne pas entrer au couvent : elle l'avait momentanément

convaincue, puisque Tervire songe au mariage, mais non définitivement, comme Marianne, puisqu'elle est religieuse lorsque l'héroïne la connaît et l'écoute. La construction en abyme est soulignée par les propos mêmes de la religieuse qui s'adresse à Tervire : « C'est à votre âge que je suis entrée ici : on m'y mena comme on vous y mène ; je m'y attachai comme vous à une religieuse dont je fis mon amie » (p. 458). Une chaîne sans fin se révèle et il ne tiendrait qu'à Marivaux de raconter l'histoire de la religieuse, amie de la religieuse, etc... Le romancier a simplement suscité cette minute de vertige chez son lecteur, sans l'exploiter. Il a, en revanche, exploité toutes les ressources qu'il pouvait tirer de l'effet de miroir entre la vie de Marianne et celle de Tervire.

Les analogies, dans la dissymétrie, sont soulignées à plaisir ; celle-ci en particulier qui sert d'axe fondamental à la démonstration : avoir une mère / ne pas en avoir. Vaut-il mieux ignorer qui est sa mère, comme Marianne, ou au contraire, comme Tervire, la connaître, mais être ignorée d'elle, par une longue indifférence ? Tout l'art de la démonstration consiste à révéler l'analogie des deux situations apparemment différentes, mais qui sont finalement identiques. Tervire, comme Marianne va connaître une série de mères de substitution. Mme de Miran et son amie Mme Dorsin, dans l'histoire de Marianne, occupent une place très semblable à celle de Mme Dursan et de son amie Dorfrainville ; de même la sœur du curé de campagne avait joué auprès de la petite Marianne le rôle de Mme Vilot auprès de la petite Tervire. Les deux jeunes filles vont être la proie d'un faux dévôt déjà mûr : Climal désire Marianne, comme le baron de Sercour désire Tervire. L'un et l'autre ont un neveu dont cette intrigue ne fait pas l'affaire (avec des variantes, Sercour veut épouser, tandis que Climal voulait séduire ; Valville, au contraire, veut épouser Marianne, le jeune abbé, la séduire ou faire croire qu'il l'a séduite : il y a donc chiasme). Des analogies, d'autre part, s'établissent entre l'amour de Marianne et de Valville, et celui de Tervire et du jeune Dursan. Dans les deux cas l'amour est encouragé par la mère ou la grand'mère du jeune homme ; dans les deux cas, l'héroïne est très éprise, mais le jeune homme semble avoir été infidèle, sans que nous sachions tout le détail de l'histoire. Tervire, comme Marianne, annonce avec mélancolie que le parfait amour se trouvera troublé par la suite⁵. Marivaux semble s'amuser à suggérer des symétries qu'il ne développe pas. Par exemple, Tervire est malade et le jeune abbé vient la voir tous les jours, tandis que, lors de la maladie de Marianne, les visites de Valville sont trop rares. Parfois, une analogie est esquissée, comme par plaisanterie, ainsi quand on dit à Tervire que quelqu'un l'attend dans le bois près

du château, elle fait mine de s'inquiéter : va-t-on l'enlever ? Et le lecteur se rappelle que Marianne a été, elle, bel et bien enlevée, parce qu'elle menaçait les intérêts de la famille de Valville, comme Tervire pourrait être soupçonnée de capter l'héritage des Dursan.

Mais l'analogie va beaucoup plus loin que telle ou telle scène romanesque. Dans les deux cas, le regard porté sur l'ensemble de sa vie par la narratrice est le même : celui d'une femme mûre qui contemple, à la fois avec tendresse et une certaine distance, l'héroïne qu'elle fut et qui maintenant serait d'âge à être sa fille. Même si Tervire raisonne moins que Marianne, elle confesse qu'elle éprouve encore de l'attendrissement à parler de Mme de Tresle (p. 451), comme Marianne confessait sa douleur en songeant que Mme de Miran n'était plus. Dans les deux cas, le discours de la narratrice est interrompu, incomplet, et une large distance d'ombre sépare l'héroïne de la narratrice, distance pendant laquelle Tervire est devenue religieuse et Marianne marquise. Comment ? le lecteur l'ignore, et, dans l'état d'inachèvement du roman, il est amené à trouver dans le récit de Tervire une sorte de réponse à celui de Marianne. Tervire, en présentant un miroir à Marianne, lui renvoie sa propre image. Je ne fais pas allusion ici à des possibilités d'intersection entre les deux récits, comme il s'en produit souvent dans le roman à tiroir. A vrai dire, cela se ramènerait dans *La Vie de Marianne* à ce que l'on pourrait appeler un clin d'œil onomastique : une simple analogie de nom fait travailler l'esprit du lecteur. Dorsin et Dursan sont des noms bien proches, encore sont-ils nettement différenciés. Plus troublant est le retour du nom de « Villot » qui désigne à la fois le prétendant de Marianne imposé par le ministre, et la famille de fermiers chez qui la jeune Tervire est recueillie. Simple inadvertance ? C'est aussi la conséquence d'une certaine logique dans l'onomastique romanesque : Villot désigne le vilain, le paysan, sympathique ou non, là n'est pas la question : il suffit de marquer son origine sociale. Néanmoins ce retour du nom peut fonctionner comme un signal pour l'imagination du lecteur qui y verra une de ces pistes que Marivaux n'a pas voulu finalement exploiter. Le prétendant de Marianne aurait très bien pu être le fils des Villot qui prend soin de Tervire ; mais peut-être n'y aurait-il pas là un rebondissement romanesque digne d'intérêt, et mieux valait se contenter d'allumer la curiosité du lecteur et lui laisser faire des hypothèses.

Le véritable lieu de rencontre de l'histoire de Marianne et de celle de Tervire ne se situe pas là. Il faut en revenir à la symétrie (ou plutôt, à la dissymétrie trompeuse, puisqu'elle se révèle une symétrie) qui instaure le récit : Marianne a perdu sa mère. Tervire aussi, mais d'une autre façon. Selon les habitudes des romans à « recon-

naissance», le lecteur suppose que Marianne va la retrouver, ou du moins retrouver son identité. Or Marivaux esquive cette scène peut-être trop attendue — et je verrais dans ce refus d'écrire cette scène une des causes fondamentales de l'inachèvement de l'œuvre. La scène de reconnaissance que nous attendons, nous la trouverons, non dans le récit de Marianne, mais dans celui de Tervire, et sous une forme de redoublement, sous un aspect répétitif qui, par conséquent, met l'accent sur son importance. Il va d'abord y avoir Dursan qui retrouve sa mère d'une façon particulièrement pathétique, *in articulo mortis*. Encore, à l'intérieur même de cette scène, l'effet de «retard» — au sens où la résolution d'un accord est différé — sera-t-il très sensible. Mme Dursan se refuse avec obstination à entendre la confidence qui lui rendrait son fils; elle hésite longtemps avant de se décider à descendre dans la chambre où il expire.

Tervire va, à son tour, retrouver sa mère. Nous pressentons que la découverte sera plutôt psychologique que physique: l'existence de sa mère n'était un secret pour personne. Mais il semble que Tervire en la retrouvant dans un grand état d'abaissement, a chance d'apprendre qu'elle était moins coupable qu'on aurait pu le croire. Enfin, là aussi, il y a un effet de suspens et de retard. Tervire croit avoir perdu sa piste. Mais c'est bien le moment de rappeler l'adage: tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas trouvé, car lorsqu'elle cherche sa mère à travers Paris, il lui a été déjà donné de faire, sans le savoir, le voyage vers Paris en sa compagnie. Or c'est là qu'éclatent de façon frappante les analogies structurales entre l'histoire de Marianne et celle de Tervire: c'est dans un carrosse que Marianne a perdu sa mère; c'est dans un carrosse que Tervire la retrouve. Les analogies sont plus poussées: C'est dans la portière que se trouve la mère de Tervire: «je faisais, raconte Mariane, des cris épouvantables, à demi étouffée sous le corps d'une femme qui avait été blessée, et qui, malgré cela, voulant se sauver, était retombée dans la portière où elle mourut sur moi, et m'écrasait» (p. 10). Et Tervire de noter que la femme qui monte au cours du voyage se met précisément dans la portière (p. 541). Ce détail n'était pas indispensable; dans l'un et l'autre cas, il est justifié par la vraisemblance et le réalisme. Les psychanalystes pourront aussi voir dans ce creux à l'intérieur de la cavité même que constitue le carrosse, un symbole utérin. Au simple niveau de la structure du récit, j'y verrais un de ces «signes de reconnaissance» pour le lecteur — tout aussi précieux que celui qui, classiquement, permet au héros de retrouver ses parents.

Ainsi prend tout son sens ce parallélisme qui dans les deux histoires, amenait l'une et l'autre héroïnes à toujours aller d'une mère

de substitution à une autre mère. Au sujet de la sœur du curé, Marianne confesse : « je l'aimais comme ma mère » (p. 15). Mme de Miran est obstinément appelée « ma mère ». A quoi répond très exactement : « elle m'aimait autant que la plus tendre des mères aime sa fille » (p. 499), propos de Tervire parlant de Mme Dursan. Nous aurons à revenir sur la signification de ce thème obsédant dans le roman. Remarquons simplement ici qu'il informe la structure même de l'œuvre et donne tout son sens au rapport qui unit l'histoire principale et le tiroir. Je me demande même si l'on peut véritablement parler de l'inachèvement de *La Vie de Marianne*. Certes, le lecteur attend autre chose, il attend que Tervire termine son histoire et raconte comment elle a été trompée par Dursan et est entrée au couvent ; il attend que Marianne reprenne ses aventures et nous dise comment elle a retrouvé Valville et a découvert sa propre identité. Mais si cette attente était un leurre ? un trompe-l'œil comme l'est l'attente indéfinie de l'histoire des amours de Jacques le Fataliste ? Un lecteur plus attentif comprendra peut-être que la onzième partie apporte, au niveau des symboles et des structures, l'exacte réponse à la question posée au début de la première : Tervire en retrouvant sa mère dispense, en quelque sorte, Marianne de retrouver la sienne. Le cercle se referme. Du carrosse au carrosse. Mais aussi de l'inconscience à l'ignorance. Car Marianne a perdu sa mère quand elle était trop petite pour comprendre l'étendue de sa perte — c'est du moins ce que suppose le romancier : vivre un événement à l'âge de deux ans, c'est « n'y être pas » (p. 12). Tervire rencontre sa mère, sur le chemin, dans le même état d'ignorance qu'Oedipe croisant le char de Laïos au carrefour de Thèbes : mais ce n'est pas un meurtre qui s'ensuit ; une profonde sympathie éclate au contraire spontanément. Il ne reste plus au romancier qu'à expliquer comment cette femme est la mère de Tervire mais le roman est terminé, puisque les retrouvailles ont eu lieu — et dans l'ignorance : c'est dans l'inconscient qu'on retrouve sa mère, et non au prix d'aventures rocambolesques dans la vie « réelle ». Le roman est donc arrivé à sa conclusion, d'une façon inhabituelle pour le lecteur du XVIII^{ème} siècle, et même encore un peu déroutante pour un lecteur moderne qui en reste à une idée traditionnelle de l'achèvement. Seule une analyse minutieuse des structures révèle cette correspondance et cette composition — peut-être involontairement ? — cyclique.

Chaque partie constitue une relative unité ; elle doit pouvoir donner au public la satisfaction d'une lecture qui se suffit à elle-même, mais qui pourtant appelle une suite, rappelle un commence-

ment. D'autre part, Marivaux utilise au mieux le système de la scène romanesque qui permet à la fois de retracer un événement important, et de cristalliser un ensemble de sentiments, de concrétiser la situation relationnelle des personnages. Le lien entre les parties va être assuré par le jeu des prolepses et des analepses dont nous avons parlé ailleurs⁶. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'organisation d'une partie. Le commencement nécessite la plupart du temps une sorte de résumé de ce qui précède; il est de longueur variable; il s'amplifie par exemple au début de la cinquième partie. Ce résumé peut prendre une forme plus subtile d'une analyse qui, du même coup, permet de faire le point: ainsi au début de la sixième partie, l'analyse du rôle de Favier, ou encore au début de la septième, l'analyse des agissements de Mme de Miran. Si donc les commencements ont souvent un caractère récapitulatif, analytique, méditatif, les fins de partie, au contraire, sont dans l'action: une scène doit se produire qui met le personnage dans une situation heureuse ou malheureuse, mais assez nouvelle, assez palpitante pour que le lecteur ait envie de lire la suite: c'est la technique classique de tous les feuilletons. La visite de Valville déguisé à la fin de la troisième partie laisse attendre un rebondissement de l'aventure; la cinquième partie se termine sur la reconnaissance de la Dutour chez Mme de la Fare qui remet en question toute l'ascension sociale de Marianne et même son amour pour Valville; la sixième partie se termine par l'arrivée incompréhensible de Mme de Miran. On notera une subtile symétrie entre ces deux fins de partie: il s'agit dans les deux cas de la reconnaissance d'une mère de substitution: mais, dans le premier cas, la reconnaissance par la mère vulgaire (que certains personnages peuvent prendre pour une maquerelle) est une catastrophe pour l'héroïne, tandis que la reconnaissance par la mère noble apparaît comme un salut inespéré: «Quoi! ma fille, tu es ici? s'écria Mme de Miran. Ah ma mère, c'est elle-même! s'écria de son côté Valville» (p. 318). On voit comment la présence obsédante d'un thème (celui de la reconnaissance maternelle) fournit, à tous les niveaux du récit, un élément d'organisation structurale.

A l'intérieur de la partie, la scène est un élément fondamental. Or nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que Marivaux ne recherche absolument pas l'originalité de la situation. Il se sert des procédés romanesques les plus traditionnels: l'accident de carrosse, la rencontre à l'église, l'invitation à la campagne, l'enlèvement: tout cela fait partie de l'arsenal romanesque et Marivaux n'éprouve par le besoin d'inventer des situations d'une originalité bouleversante: là n'est pas son propos. Il préfère créer des effets subtils de symétrie entre ces scènes. Or, ces symétries sont le plus souvent le

fait du retour d'un thème obsédant : la reconnaissance. Reconnaissance d'une identité civile ou morale. Nous venons de citer deux reconnaissances maternelles : celle de la Dutour et celle de Mme de Miran ; mais il y en a bien d'autres. On songe évidemment à la reconnaissance de Mme Dursan et de son fils, de Tervire et de sa mère, et aussi de M. de Tervire, le grand-père, et de la petite Tervire malade. Il y a encore le cas où une vertu morale est reconnue au personnage : ainsi Climal en mourant proclame la vertu de Marianne, comme la femme de chambre, en mourant également, confesse la machination dont Tervire a été la victime. Il y a enfin cette forme bénigne de reconnaissance qui consiste à retrouver un personnage dont on connaît fort bien l'identité mais qu'on ne s'attendait pas à trouver là où il est : ainsi Valville quand il découvre Climal aux pieds de Marianne ; et — exactement symétrique — la scène où Climal découvre Valville à genoux devant elle. Il semble que la reconnaissance fournisse à Marivaux une séquence narrative-type, dont il utilise systématiquement toutes les ressources avec un art de la combinatoire assez étonnant puisque nous trouvons des exemples de presque toutes les relations possibles. Nous venons de distinguer trois reconnaissances différentes : un personnage reconnaît à un autre une identité qu'il ignorait ; une vertu que d'autres ignoraient ; un personnage en retrouve un autre là où il ignorait qu'il fût. On voit aussi toutes sortes de déclinaisons de la situation romanesque : une femme reconnaît une autre femme (et cela semble la situation privilégiée où se révèle le lien mère-fille), mais aussi un homme reconnaît un autre homme (il s'agit alors d'une relation d'hostilité avunculaire : Valville et Climal, ou le jeune abbé amoureux de Tervire et son oncle) ; une femme peut reconnaître un homme (Mme Dursan, son fils), ou un homme reconnaître une femme (le grand-père de Tervire et sa petite fille) ; cette reconnaissance est moins aisée, moins immédiate : la mère de Dursan hésite longtemps ; le grand-père a d'abord refusé cette reconnaissance : il meurt même avant d'avoir pu prendre les mesures qui auraient été la conséquence de cette reconnaissance et qui eussent sauvé Tervire de la misère, en la faisant sont héritière. Mais il y a une constante, due au fait que la reconnaissance de maternité est fondamentale et sert en quelque sorte de modèle à toutes les autres reconnaissances : une différence de génération semble une loi aussi bien entre Valville et son oncle, qu'entre la Dutour ou Mme de Miran et Marianne, Mme Dursan et son fils, etc... On ne voit jamais la reconnaissance de deux amis, du frère et de la sœur, enfin de deux personnages de la même génération : c'est qu'elle nous ferait sortir de cet univers où la relation parentale est véritablement fondamentale.

Une fois qu'on a constaté que la reconnaissance était la séquence-type de *La Vie de Marianne*⁷, il reste à voir selon quelles lois structurales fonctionne la scène. La reconnaissance suppose qu'avant même que commence la scène, tout un passé se soit déroulé, pathétique, connu ou à connaître du lecteur, en partie ignoré des personnages. Ce passé constitue une nécessité du récit, sans laquelle la séquence de la reconnaissance ne pourrait évidemment fonctionner. Toutes sortes de situations peuvent prêter à une scène de reconnaissance : un voyage lointain, un enlèvement par les barbaresques, etc... Ressources romanesques que Marivaux méprise ici. Parce qu'elles sont faciles et rebattues ? Parce que surtout le destin y demeure extérieur aux personnages. La mésaillance est autrement intéressante, puisqu'elle suppose que la loi édictée par les parents a été volontairement enfreinte par les enfants. Ainsi la reconnaissance est un retour : le retour de l'enfant prodigue, la réintégration dans le sein maternel.

En lisant *La Vie de Marianne*, on ne peut manquer d'être frappé par l'importance de ce thème de la mésaillance. A vrai dire, toute l'intrigue repose sur lui. Marianne, si elle épouse Valville, lui fera-t-elle commettre une mésaillance ? Suivant les personnages, la réponse apportée diffère ; et nous voilà ramenés à la question des origines. Mme de Miran et Valville quand il est amoureux, supposent que Marianne est « bien née ». La famille de Valville, Valville peut-être lorsque son amour faiblit, reprochent à Marianne de n'avoir pas de parents. Si bien qu'il y a, ou qu'il n'y a pas mésaillance, suivant que Valville est plus ou moins amoureux et que la mésaillance devient une sorte de test à l'amour. Néanmoins cette mésaillance a un statut particulier dans la mesure justement où elle est hypothétique et où le récit des amours de Marianne et de Valville demeure inachevé ; elle n'a pas été frappée d'interdit par la mère ; au contraire, Mme de Miran encourage cet amour. L'interdit vient de tout ce qui dans la famille représente l'ordre, c'est-à-dire, en dehors du père qui est mort, la parenté qui lui est substituée et intrigue auprès du ministre. L'interdit n'est pas assez fort pour arriver à provoquer une totale scène de reconnaissance ; celle-ci, nous ne la voyons que lorsque l'interdit semble momentanément l'emporter, c'est-à-dire, après l'enlèvement, lorsque Mme de Miran et Valville retrouvent Marianne chez le ministre : c'est là une forme certaine, mais un peu édulcorée et qui ne fait pas découvrir un lien de parenté jusque-là inconnu. En revanche, il rend public, manifeste aux yeux de tout le groupe, cette parenté de cœur établie entre Mme de Miran et Marianne et traduite par les termes mêmes de la parenté (« mère », « fille »), parenté qui pourrait devenir juridique si le

mariage est célébré et que Marianne devienne la belle-fille de Mme de Miran.

Le thème de la mésaillance fonctionne de façon plus simple et plus classique dans l'histoire de Tervire qui sur ce point comme sur d'autres fournit une sorte de reflet accéléré et par conséquent simplifié de l'histoire de Marianne proprement dite. La mésaillance est si importante qu'elle explique la nécessité de faire remonter le récit avant la naissance de Tervire. Le père de Tervire, en épousant Mlle de Tresles, enfreint l'ordre paternel : non pas exactement que Mlle de Tresles soit mal née, mais elle est pauvre, et dans cette société du XVIII^{ème} siècle où l'argent devient la puissance dominante, être pauvre est une tare. Une tare dont va hériter Tervire et qui laisse pressentir que le mariage avec Dursan ne se fera pas sans difficulté et que la mère de Dursan risque de s'y opposer. Ce qui est d'autant plus paradoxal que, précisément, Dursan est le fruit d'une mésaillance, de la mésaillance la plus caractérisée qui soit, puisque sa mère n'est ni noble ni riche : aussi la scène de reconnaissance sera-t-elle la plus difficile à obtenir, la plus pathétique de tout le roman.

Pour que l'on passe de cet état de blocage et de refus qu'entraîne la mésaillance, à cette ouverture, à cette réconciliation que provoque la reconnaissance, il faut une arrivée inopinée, une maladie comme celle de Dursan, et même — puisque dans ce cas la reconnaissance est particulièrement difficile à obtenir — une maladie mortelle. Malade aussi la petite Tervire, lorsque son grand-père la découvre ; mais là ce n'est pas elle qui va mourir ; c'est son grand-père.

Cette structure est si obsédante qu'elle informe même la scène d'amour qui est aussi une forme de la scène de reconnaissance : des personnages reconnaissent qu'ils s'aiment, et grâce à un accident, à une maladie. C'est la maladie du père de Dursan qui amène le fils à chasser, et à rencontrer Tervire. Mais il y a plus caractéristique : Valville ne semble pouvoir aimer qu'une femme blessée ou malade. Grâce à la blessure au pied de Marianne, il devient amoureux. Mais l'évanouissement de Mlle Varthon sera le point de départ de cette nouvelle passion (cf. p. 350). Le parallélisme des deux scènes est souligné par le parallélisme du geste : se pencher sur le pied malade, se pencher près du lit où repose Mlle Varthon. La maladie suscite le geste d'attention passionnée.

Un élément fondamental de toute reconnaissance, c'est la surprise. Or on constate que la surprise est en effet un élément de base de la scène, souvent son ouverture. Surprise qui peut être plus ou moins grande : curiosité de M. de Tervire lorsqu'il trouve une petite fille à la ferme ; véritable coup de théâtre quand Marianne et les

assistants voient arriver Valville et Mme de Miran chez le ministre. Et ne peut-on pas considérer comme une reconnaissance le cas où un personnage retrouve un rival dans un individu bien connu de lui, mais qu'il ne soupçonnait pas de ce rôle? Loin d'éviter les ressemblances, Marivaux souligne les parallélismes. Coup pour coup: Valville «trouve mon homme dans la même posture où, deux ou trois heures auparavant, l'avait surpris M. de Climal» (p. 120).

Après la surprise, l'émotion fait partie de façon indispensable de la scène romanesque. Simple mouvement de trouble chez M. de Climal. Mais quand il s'agit d'une scène de reconnaissance à proprement parler, l'émotion ira jusqu'aux larmes, aux signes physiques du bouleversement: «Mon fils! Ah! malheureux Dursan! je te reconnais assez pour en mourir de douleur, s'écria-t-elle en retombant dans son fauteuil, où nous la vîmes pâlir et rester évanouie» (p. 527). Souvent l'émotion est si forte qu'elle se traduit par un arrêt de la parole et par conséquent du dialogue, le romancier se contente alors de noter les marques de l'émotion sur les visages. Ainsi, lorsque la mère de Tervire soupçonne qu'elle a sa fille devant elle: «elle ne répondit point, elle se taisait interdite. L'air de son visage étonné me frappa; j'en fus émue moi-même, il me communiqua le trouble que j'y voyais peint, et nous nous considérâmes assez longtemps, dans un silence dont la raison me remuait d'avance, sans que je le susse, lorsqu'elle le rompit d'une voix mal assurée pour me faire encore une question» (p. 566). La parole ne vient qu'ensuite, pour permettre une sorte de vérification de ce que l'intuition avait deviné, de ce qui avait déjà été dit par les regards et par le trouble. Sur ce point encore, les analogies sont grandes entre la scène de reconnaissance et la scène d'amour. La révélation, dans l'un et l'autre cas, dépasse tout langage.

Si la scène de reconnaissance nous semble fondamentale dans *La Vie de Marianne* — préfigurant cette scène qui résoudrait le roman et son énigme, mais que le romancier ne nous donnera jamais, du moins sous la forme que le lecteur pourrait attendre, il n'en reste pas moins que dans la variété et l'ampleur de l'œuvre, on relèvera, bien évidemment, d'autres types de scènes romanesques. Scènes réalistes, comme la fameuse dispute de la Dutour et du cocher; à vrai dire, elles ne sont pas indispensables au déroulement du récit; elles font plutôt l'effet d'un divertissement, d'une scène de genre. A l'opposé des scènes de reconnaissance où tout se passe dans le bouleversement des consciences, il s'agit de scènes bruyantes, extérieures; elles peuvent cependant se conjuguer avec la scène de reconnaissance, quand la Dutour retrouve Marianne chez Mme de la Fare; c'est là une reconnaissance caricaturale, refusée, qui ne

repose par sur un lien du sang ou du cœur.

Une place devrait être faite aussi, dans un inventaire des scènes romanesques, à ce que l'on pourrait appeler les scènes de confiance ou de délibération. Tandis que dans les scènes de reconnaissance, la parole était comme coupée, ici, au contraire, elle reprend ses droits: scènes bavardes, toutes en dialogues. Dans cet opéra pour voix de femmes qu'est *La Vie de Marianne*, ces confidences, ces délibérations auront lieu presque uniquement entre femmes: Mme de Miran et Marianne, au premier chef, mais aussi Marianne et la Supérieure ou une religieuse, Tervire et Mme Dursan, Mme Dacire, etc... Elles sont longues habituellement et constituent une sorte de tissu romanesque en demi-teinte qui contraste avec les forts accents que marquent les brèves et bouleversantes scènes de reconnaissance.

La distinction que nous sommes amenée à proposer entre scènes de reconnaissance, au sens large, et scènes de délibération ou de confidences, peut rejoindre celle établie par R. Barthes dans *L'Analyse structurale du récit*⁸, entre «fonctions» et «indices». Les scènes de reconnaissance font découvrir des fonctions nouvelles; les personnages y découvrent qu'ils sont parents, rivaux, amoureux, etc... Tandis que, dans les scènes de délibération ou de confiance, se révèlent surtout des «indices caractériels concernant les personnages». La première catégorie de scènes se rattache davantage à des récits de type primitif comme les contes, tandis que la deuxième catégorie appartient exclusivement au roman psychologique.

Certains lecteurs ont pu trouver longues ces scènes de délibération et de confiance. Une lecture approfondie révèle leur utilité pour l'action; elles font progresser infailliblement le personnage vers son destin. Marianne dialogue avec la supérieure du couvent, mais Mme de Miran l'écoute et va concevoir pour elle une grande affection. Cette scène n'aurait pas été possible, si nous n'avions eu précédemment la scène avec le religieux qui se termine par une fin de non-recevoir polie, et qui par conséquent amène le désespoir de Marianne et son envie d'entrer dans la chapelle du couvent des femmes: la scène de refus appelle la scène d'accueil (mais on voit que ces deux scènes de dialogue ne sont pas absolument sans référence aux scènes de reconnaissance: il y a eu un refus d'aide, c'est-à-dire d'adoption spirituelle, de la part du religieux; il va y avoir au contraire une «reconnaissance» maternelle et double: la religieuse, après quelques réticences, accepte de recueillir l'orpheline et Mme de Miran va la considérer comme sa «fille»). L'invitation chez Mme de Fare n'est pas un simple divertissement mondain: elle

entraîne la scène de la Dutour (ou la reconnaissance burlesque); d'où la cabale de toute la famille et finalement l'enlèvement. La lenteur du rythme général, l'espacement dans le rythme de la publication ne doivent pas tromper le lecteur : toutes les scènes s'enchaînent avec une grande rigueur. On se rappelle encore ce propos de R. Barthes : « Tout laisse à penser que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence »⁹. Tout doit paraître s'enchaîner dans le récit selon une logique implacable, et le lecteur saisit ainsi l'enchaînement des scènes ; son rôle essentiel de lecteur diligent consiste, en effet à penser : « il y a eu, il va y avoir du sens »¹⁰. Sinon l'intérêt disparaîtrait. Il est bon même parfois que le lecteur ait l'agréable sentiment de saisir ce sens plus vite que ne le fait le personnage. Il pressent la scène de « reconnaissance » bien avant le principal intéressé. Il comprend bien que ce n'est pas par hasard si M. de Tervire trouve dans une ferme un bébé qui a justement l'âge de sa petite-fille. Il pense, avant Marianne, que Valville s'intéresse beaucoup à la maladie de Mlle Varthon. Les réflexions du lecteur accompagnent, doublent, de façon muette, les observations de la narratrice.

Ces analyses de la narratrice contribuent à donner une présence à la Marianne de cinquante ans et à sa destinataire ; mais elles freinent considérablement le rythme du récit. Comment se situent ces réflexions par rapport à la structure du roman ? La question est assez délicate, dans la mesure où l'on ne sait pas toujours avec certitude si elles émanent de l'héroïne ou de la narratrice ; d'autre part leur nature est variable : elles sont souvent étroitement mêlées au récit dont elles fournissent un commentaire serré. Parfois, au contraire, leur champ s'élargit à des problèmes psychologiques et moraux. Nous allons ici nous attacher essentiellement aux modes d'intégration de ces discours dans le récit.

Leur insertion présente une grande variété. Théoriquement et pratiquement, il y a trois solutions : les réflexions peuvent précéder le récit qui va alors fonctionner comme une sorte de confirmation des pressentiments du personnage ou de la prolepse de la narratrice ; elles peuvent suivre au contraire la scène dont elles fournissent le commentaire et parfois à plusieurs niveaux (Marianne-héroïne / Marianne-narratrice). Mais la troisième solution est plus subtile, et partant plus intéressante : elle consiste à faire de ces réflexions une sorte de doublure du récit, en les exposant parallèlement à la scène, dans la scène elle-même. C'est un peu le procédé de l'a-parte au théâtre, avec une beaucoup plus grande facilité, et beaucoup plus de vraisemblance dans l'écriture romanesque. Un exemple caractéristique en est donné dans la quatrième partie :

Mme de Miran raconte à Mme Dorsin que son fils s'est épris d'une grisette; elle parle devant Marianne qui comprend peu à peu que c'est d'elle qu'il s'agit. Le dialogue se poursuit entre Mme de Miran et Mme Dorsin et les réflexions de Marianne constituent une « sous-conversation »: « Et puis vous savez, quand elle fut partie, les mesures qu'il prit pour la connaître. / Des mesures! autre motif pour moi d'écouter / Eh! mon Dieu, madame, à quoi vous arrêtez-vous là? s'écria Mme Dorsin » (p. 175) Tandis que le dialogue se déroule, progresse ou recule l'angoisse de Marianne. Nous assistons, une fois de plus, à une scène de reconnaissance: Marianne se reconnaît elle-même dans la jeune fille dont il est question, et cette découverte se fait par le jeu de ce commentaire parallèle qui suit ligne à ligne la parole des deux amies. Tout l'intérêt de la scène est d'ailleurs focalisé sur cette sous-conversation, car le récit que fait Mme de Miran de l'aventure de son fils est bien connue du lecteur. Dans la seconde partie de la scène, lorsque Mme de Miran reconnaît que Marianne et la grisette ne font qu'un, la sous-conversation disparaît, n'ayant plus de raison d'être; l'émotion, les larmes entraînent une communication directe qui aboutira à la suprême reconnaissance: Mme de Miran peut demeurer la mère de Marianne: « Oui, c'est ma fille plus que jamais! que faire? Marianne dira à Valville qu'elle veut être religieuse. Ainsi s'achève la scène, Mme de Miran et Mme de Dorsin s'en vont. Marianne se retrouve seule: vient alors le temps d'une nouvelle réflexion, à deux niveaux, comme Marivaux le marque très nettement. Auto-analyse: « J'aimais un homme auquel il ne fallait plus penser; et c'était là un sujet de douleur; mais, d'un autre côté, j'en étais tendrement aimée, de cet homme, et c'est une grande douceur ». Intervient alors l'autre niveau de la réflexion et la narratrice s'amuse: « Oh! voyez avec quelle complaisance je devais regarder ma belle âme ». Mais le passage d'un niveau à un autre s'est opéré grâce à une réflexion psychologique plus générale, qui constitue un troisième degré, et le « on » marque la généralité de l'analyse psychologique et morale: « Avec cela on est du moins tranquille sur ce qu'on vaut; on a les honneurs essentiels d'une aventure, et on prend patience sur le reste » (p. 190). Ainsi très habilement s'établit le lien entre le récit proprement dit et le discours sur le récit; l'existence de plusieurs niveaux, et le fait que Marianne soit à la fois narrante et narrée le permettent aisément. On ne s'écarte que par degré de la scène romanesque.

Le point d'aboutissement de cet écartement progressif, c'est la maxime qui offre le caractère de la généralité absolue. Tandis que la réflexion de l'héroïne ou de la narratrice sur les événements qu'elle

venait de narrer, a tendance à se dérouler dans une phrase sinueuse, et au besoin avec des parenthèses, la réflexion, en devenant universelle, se resserre. On en citerait de très nombreux exemples. Je prends un peu au hasard, en allant du plus ample au plus condensé : « On croit souvent avoir la conscience délicate, non pas à cause des sacrifices qu'on lui fait, mais à cause de la peine qu'on prend avec elle pour s'exempter de lui en faire » (p. 68). « Il n'y a pas trop loin d'être si aimable à n'être plus digne d'être aimée » (p. 69). La Rochefoucauld et La Bruyère ne sont pas oubliés et les salons comme celui de Mme de Lambert que fréquente Marivaux, assurent à la maxime une tradition vivante¹¹. Certaines ont déjà un accent romantique : « Nous sommes bornées en tout, comment le sommes-nous si peu quand il s'agit de souffrir » (p. 450). Il y a plus lapidaire : « Il faut se redresser pour être grand » (p. 131).

La maxime est le signe que l'on sort du monde strictement romanesque ; on quitte absolument l'ordre du récit qui est l'ordre temporel et contingent, pour aboutir à une généralité, à une éternité. L'abondance des réflexions constitue un glissement vers un autre genre littéraire qui serait celui de l'essai psychologique ou moral. Cette doublure du récit par le discours n'est d'ailleurs pas nouvelle : elle remonte même aux origines du roman, le distinguant d'emblée de genres où le récit domine, comme le conte, Chrétien de Troyes en offre déjà l'exemple, et aussi cet ouvrage anonyme du XIII^e siècle : *La Quête du Saint-Graal*, où, selon les termes de Tzvetan Todorov¹², le « texte contient sa propre glose ». Sans être porteur d'un symbolisme religieux à décrypter, *La Vie de Marianne* se présente comme un parcours où l'héroïne rencontre des personnages, des événements dont elle ne perçoit pas immédiatement le sens ; il lui faut une réflexion juste après l'anecdote ou même trente ans après quand elle fait son récit. La distance qu'elle a prise par rapport à son existence, lui permet de trouver une signification — et c'est ce qu'expriment les nombreux passages de méditation morale que contient le roman. L'analyse de la structure débouche inévitablement sur une interrogation : quelle est la signification de l'œuvre ? Il me semble difficile de mener une étude structurale jusqu'au bout sans en venir à cette question.

Roman de formation, *La Vie de Marianne* est le roman d'une quête à la fois de la mère et de l'identité. Une quête dont l'aboutissement est inconnu au lecteur, mais n'en est pas moins certain, puisque la narratrice sait depuis une quinzaine d'années qui elle est. Mais la scène de reconnaissance fondamentale, le lecteur ne la voit pas, comme si elle était frappée d'interdit, comme si Marivaux avait

reculé (et jusqu'à y renoncer) le moment d'écrire cette scène capitale, mais probablement à la fois trop lourde de sens, et trop grevée d'une tradition romanesque et du poids des clichés. Beaumarchais et Mozart se moqueront allégrement des grandes scènes de reconnaissance, dans *Le Mariage* ou dans *Les Noces de Figaro* : «su padre», «su madre». Mais le fait que l'identité de Marianne reste inconnue d'elle-même pendant tout le cours des événements devient le moteur même de l'action et l'aliment de la réflexion. L'idylle avec Valville eût été vite menée à conclusion sans ce doute fondamental qui multiplie les obstacles, et introduit l'hésitation dans le cœur de Valville, tout autant que les charmes de Mlle Varthon. Se pose alors la question : dans une société, peut-on aimer et être aimé sans identité ?

Et parce que l'inconnue de l'équation n'est pas résolue dans le roman, les scènes de reconnaissance se multiplient, soit que d'autres personnages découvrent des liens de parenté, soit que Marianne se découvre des mères de substitution. Parallèlement les gloses morales se développent dans les dialogues ou en *a parte*. Mais le roman privé de sa résolution, ne présente pas une progression linéaire. Dans une société où la naissance a une telle importance, tant que le personnage n'a pas assuré son identité, sa situation demeure précaire. Si Mme de Miran mourait, Marianne se retrouverait aussi démunie, aussi solitaire qu'après la mort de la sœur du curé qui l'avait recueillie, ou après la mort de sa mère. Cet élément fondamental, tout autant que l'inachèvement (qui en est peut-être la conséquence) et que le mode de publication, confère au lecteur le sentiment que tout pourrait recommencer indéfiniment, inlassablement. L'ascension sociale demeure fragile, sans pièces d'état civil ; seul le mariage aurait pu l'assurer, mais il se trouve différé, et pour cause. L'abondance des réflexions et des gloses provient peut-être aussi de cela : le dynamisme du récit (à la différence de ce qui se passe dans *Le Paysan parvenu*) n'est pas suffisant pour supprimer tout ce qui n'est pas de lui. Le courant est celui d'un grand fleuve lent qui entraîne avec lui beaucoup d'alluvions.

Le temps va beaucoup plus vite dans l'histoire de Tervire qui ne doute pas de son identité¹³. Il semble que sentant la nécessité d'accélérer le rythme, le romancier ait préféré greffer une autre histoire où la «reconnaissance» serait beaucoup plus rapide et partant, toute l'action. Quitte à laisser inachevée l'histoire de Marianne dont rien ne devait troubler le lent déroulement et qui finalement s'immobilise dans l'inachèvement : *pendent opera interrupta*. Le récit des origines a été fait maintes fois, l'énigme demeure, et il ne semble même pas que Marianne entreprenne des

recherches pour retrouver une trace de sa mère, comme le fait Ter-vire : elle ne pourrait trouver que le souvenir d'une morte. Elle semble s'en remettre au hasard qui fera bien les choses, mais quand ? La recherche des origines qui pourtant sous-tend et explique le roman, n'affleure pas assez nettement au niveau des événements pour donner au récit une direction ferme. L'amour pour Valville ferait oublier que la question préalable n'a pas été résolue, s'il était capable de se dérouler en dehors de la société ; mais il n'en est rien, et ce deuxième thème (l'amour), comme le premier (la recherche de l'identité), reste en suspens. Le lecteur demeure assez désorienté dans la mesure où il perçoit des structures, sans percevoir leur finalité. Il ne sait pas, il ne saura jamais où aboutit la Quête. Peut-être faudrait-il voir dans *La Vie de Marianne* un de ces romans de l'ina-boutissement dont *Jacques le Fataliste* figurera un exemple encore plus frappant. « Où allaient-ils ? Sait-on où l'on va ? » Le roman ne sait plus bien où il va au XVIII^{ème} siècle, parce que la société, elle aussi, ne voit plus très bien son but. Les structures romanesques se trouvent privées de leur finalité — ou mobilisées pour signifier cette absence — parce que les structures sociales et morales n'ont plus exactement la finalité qu'elles croyaient avoir. Marivaux n'est pas Diderot. Certes nous sommes encore loin de la Révolution. Mais le lecteur, lui, ne peut pas ne pas sentir un certain malaise devant l'absence de fin (dans tous les sens du terme) d'un roman, devant l'absence d'identité d'un personnage central, et il lui est loisible alors de s'interroger. Sous le bercement fluide de sa phrase de Marivaux inquiète¹⁴.

Béatrice Didier

Université de Paris VIII

NOTES

- 1 Cf. F. Deloffre, préface de l'excellente édition Garnier, à laquelle renvoient nos références.
- 2 Voir le très suggestif essai de H. Coulet et M. Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, Larousse, 1973, en particulier p. 179 et sq. On consultera sur cette question de l'organisation du récit dans *La Vie de Marianne*: H. Coulet, *Marivaux romancier*, A. Colin 1972. J.-P. Faye, *Le Récit hunique*, Seuil, 1967, Yannick Jugan, *Variations du récit de La Vie de Marianne*, Klincksieck, 1978.
- 3 Cf. R. Laufer, *Lesage romancier*, Gallimard.
- 4 Cf. G. Genette, *Figures, III*, p. 241 et sq.
- 5 Cf. p. 381: « moi qui vous parle, je connais votre situation, je l'ai éprouvée ».
- 6 Cf. *Revue des sciences humaines*. 1981.
- 7 On y lira aussi un éloge du sentiment de reconnaissance (p. 78)!
- 8 *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 19-21.
- 9 *Op. cit.*, p. 22.
- 10 *Op. cit.*, p. 23.
- 11 Cf. F. Deloffre éd. de *La Vie de Marianne*, p. 74, n.
- 12 *Poétique de la prose*, Le Seuil, 1971, p. 131.
- 13 La religieuse raconte davantage et commente moins que ne le faisait Marianne; la digression morale qui semblait caractéristique du style de Marianne, l'est beaucoup moins de celui de Tervire que Marianne reproduit. Cela se traduit par la différence même des volumes de narration (quoiqu'on ne puisse se servir qu'avec une extrême prudence de ces critères quantitatifs, puisque ni l'histoire de Tervire ni celle de Marianne ne sont achevées). Le rythme de publication s'accélère aussi (IX, X et XI paraissent en même temps).
- 14 On se reportera à l'ouvrage fondamental de Georges May: *Le dilemme du roman au XVIIIème siècle*, Yale Univ. Press — P.U.F., 1963.

