

Article

« Les lieux communs romanesques dans "La vie de Marianne" »

Henri Coulet

Études littéraires, vol. 24, n° 1, 1991, p. 95-104.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500959ar>

DOI: 10.7202/500959ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



LES LIEUX COMMUNS ROMANESQUES

DANS *LA VIE DE MARIANNE*

Henri Coulet

■ Rien n'est observé, rien n'est imaginé à partir d'une table rase. Une observation nouvelle naît de ce qui a été déjà auparavant aperçu et formulé, une invention nouvelle est la combinaison ou le remaniement de trouvailles qui l'ont précédée. Si un roman est à la fois vérité et fiction, fable représentative, ce qu'il contient d'imaginaire et ce qu'il contient de réel est déjà épars, esquissé, autrement structuré, même méconnaissable, dans des romans antérieurs. Ce n'est pas nier l'originalité d'une œuvre, c'est au contraire la mettre dans sa juste lumière, que de relever ce qu'elle doit au passé, que ses emprunts soient respectueux ou qu'ils soient subversifs.

Nous appellerons *topoi* romanesques des éléments narratifs légués d'œuvre en œuvre, de génération en génération, voire de siècle en siècle, et qui constituent une espèce de répertoire, de réservoir où les romanciers peuvent puiser des intrigues, des épisodes, des situations, des personnages. L'étude théorique et l'inventaire des *topoi* romanesques n'en sont

encore qu'à leurs premiers balbutiements, mais l'on peut fonder beaucoup d'espérance sur les travaux entrepris depuis quatre ans par des équipes d'historiens et de théoriciens de la littérature, de stylisticiens et d'informaticiens dans le cadre de la Société pour l'analyse de la topique dans les œuvres romanesques (SATOR). Les *topoi* romanesques sont-ils uniquement narratifs, comme nous venons de le supposer? Existe-t-il des *topoi* de structure, des *topoi* de style, des *topoi* de commentaire, d'intrusion d'auteur, des *topoi* d'énoncés annexes, préfaces, dédicaces, préambules, etc.? La suite de nos recherches dira s'il faut élargir la notion de *topos* ou s'il faut la restreindre; elle permettra aussi, et la réflexion est assez avancée dès maintenant, d'établir les schémas qui pourront entrer dans les ordinateurs et de régler la consultation de nos données. Collecte documentaire, informatisation, théorisation progressent solidairement. Nous voudrions aujourd'hui suivre une voie plus simplement descriptive, en examinant comment Marivaux a, dans *la*

Vie de Marianne, adapté à son propos certains *topoi* de la tradition romanesque. Une telle étude ne pourra conduire à des conclusions un peu assurées que lorsqu'on disposera d'un *corpus* informatisé assez abondant. La machine a pour mission de réunir et de connecter les résultats d'un nombre de lectures qu'un individu seul ne pourrait jamais faire et encore moins mémoriser. Espérons que, lorsqu'elle sera en état de répondre à nos questions, elle ne démolira pas ce qu'aura essayé d'établir selon son intuition un lecteur moyennement éclairé.

Marivaux fit son apprentissage de romancier en s'appliquant à la technique des Scudéry, des La Calprenède ou des Gomberville. La structure des *Effets surprenants de la sympathie* est celle des grands romans baroques. Quatorze intrigues secondaires s'enchaînent les unes dans les autres et se greffent sur l'intrigue axiale pour se dénouer avec elle dans les derniers épisodes du roman. Nombreux sont les lieux de l'action qui appartiennent au même domaine de l'imaginaire, prisons, châteaux solitaires, îles inconnues, pays barbaresques, aspects divers du *locus amoenus* dont Ernst Robert Curtius a montré l'importance dans les littératures issues de la latinité. D'emprunt encore sont les personnages et les situations où ils se trouvent, le jeune homme qui part comme Télémaque à la recherche de son père, l'amoureuse non aimée qui se sacrifie à celui qu'elle aime, le pirate barbaresque épris de sa captive, les amants qui enlèvent, séquestrent et torturent leurs maîtresses et ceux qui les délivrent de ces persécuteurs, les naufragés accueillis par des peuples sauvages, le con-

damné à mort qui réussit à s'évader, les orphelins qui retrouvent leurs parents et les inconnus dans lesquels on découvre finalement des proches, selon l'antique *topos* de la reconnaissance. Mis à part l'accent assez nouveau de la sensibilité et la curiosité psychologique déjà aiguë, *les Effets surprenants* sont un exercice de haute virtuosité sur des airs anciens.

Ce romanesque ne cessera jamais de plaire à Marivaux. Les aventures y ont une poésie accordée aux caractères généreux et délicats des personnages les plus aimables. Sûr de le maîtriser, en ayant exploré à fond les mécanismes, les conventions, les faiblesses et épuisé les ressources traditionnelles, Marivaux va le dépouiller de ses oripeaux, comme pour en préserver l'essentiel. Son moyen sera la parodie : il se sert d'un *topos* que Cervantès avait institué, celui des aventures courues par un personnage dont la lecture des romans a détaché l'imagination. Mais il s'en sert avec subtilité : les *topoi* mis en œuvre dans *Pharsamon* sont tantôt parodiques, tantôt, dans les histoires insérées, traités avec sérieux; dans *la Voiture embourbée* on les voit se dédoubler et prendre une consistance d'indices psychologiques, puisque les aventures bouffonnes ou héroï-comiques « du fameux Amandor et de la belle et intrépide Ariobarsane » sont l'invention de voyageurs arrêtés par un accident de voiture, comme un jeu de société qu'on appelait « jeu du roman », où se reflètent le caractère et le tour d'esprit de chacun des conteurs successifs.

Plusieurs des *topoi* présents dans *les Effets surprenants* se retrouvent dans ces deux œuvres, outre le démarquage bouffon des sentiments

et du style de l'amour et des aventures chevaleresques : la beauté surprise dans la solitude où elle rêve, la tendre conversation dans un *locus amœnus*, la femme déguisée en homme, la retraite par désespoir amoureux, l'orphelin ou l'orpheline qui retrouve son père, la fille séquestrée, délivrée, enlevée, défendue contre l'insolence ou la violence d'un amant non agréé, la douleur d'une amoureuse non aimée, le Barbaresque épris de sa captive, les captifs s'évadant de chez les Barbaresques, etc. Quelques autres *topoi* s'ajoutent aux précédents, ceux du mariage interdit par la différence des conditions (un jeune noble n'épouse pas une orpheline de naissance inconnue), du mariage secret, de l'amoureux mélancolique, du prince qui épouse une bergère... Définir exactement ces *topoi*, en suivre la généalogie, est une tâche encore à faire. Il ne s'agit pas d'identifier des sources, mais de relever les occurrences et les modifications de schémas narratifs qui préexistaient à ces romans de Marivaux.

Les histoires insérées dans *Pharsamon* ne sont pas les conséquences des visions extravagantes du héros et de ses partenaires Cliton et Cidalise; ce ne sont pas des « folies romanesques » : elles ont lieu dans un monde qui, par rapport à ces folies, est le monde réel; surprenantes, sans doute, elles appellent l'adhésion et l'assentiment du lecteur par le pathétique, et non son rire par le grotesque. Nous ne reviendrons pas sur l'effet d'ambiguïté qu'elles produisent au sein de la parodie, ni sur la

conception critique que Marivaux se fait de l'imaginaire¹. Retenons seulement que Marivaux ne renonce pas au sérieux du grand romanesque, même quand il s'amuse à le ridiculiser. Il en tire un parti tout à fait nouveau, comique et non parodique, dans *le Télémaque travesti*. Fénelon avait revêtu de la parure antique, à laquelle il redonnait tout son éclat, plusieurs lieux communs du roman baroque : certains retournaient ainsi à leur origine, puisqu'ils venaient de l'épopée classique ou des romans grecs écrits sous les Antonins. Marivaux replace l'action là où elle aurait dû avoir lieu, dans la France du règne finissant de Louis XIV. Elle reçoit ainsi son assise historique vraisemblable; Brideron et Phocion voyagent dans la campagne française, traversent les villes et les bourgades de province, rencontrent des gens que le lecteur reconnaissait, paysans, hobereaux, artisans, commerçants, petits administrateurs, hommes de guerre, Camisards révoltés. Sortis de leur contexte formel, les *topoi* servent à exprimer une réalité actuelle par le détour de la transposition stylistique. Le *locus amœnus* qu'était chez Fénelon la grotte de Calypso devient un château délabré d'où l'on peut observer les travaux rustiques; le *puer senex*² qu'était le jeune Télémaque devant l'assemblée des sages de la Crète est ici le jeune Brideron remportant le prix du concours à la fête du gouverneur, et ainsi de suite. Avec *le Télémaque travesti*, Marivaux s'est créé la possibilité d'employer la topique romanesque

¹ Sur ces premiers romans de Marivaux, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse : chapitre III (« Belles Âmes ») et chapitre VIII (« Technique »).

² Comme le *locus amœnus*, le *puer senex* est l'un des *topoi* décrits par Curtius.

à la peinture du monde réel : dans ses romans précédents, cette topique était ou bien traitée consciencieusement, mais conventionnellement, ou bien caricaturée, mais outrancièrement incroyable; désormais, Marivaux sait métamorphoser le romanesque en naturel. *Le Télémaque travesti*, roman « à la suite », est une préparation aux romans « vrais » que seront *la Vie de Marianne* et *le Paysan parvenu*.

Mais Marivaux n'abandonne pas les formes traditionnelles des *topoi*, il va les employer dans plusieurs de ses comédies. Le romanesque avait envahi le théâtre à l'époque baroque et s'y était longtemps maintenu, chez Garnier, Du Ryer, Hardy, Rotrou, Scudéry, Thomas Corneille; ses *topoi* étaient passés dans les tableaux des peintres et, à partir du moment où l'opéra exista en France, dans les tragédies en musique. Luigi Riccoboni, qui en Italie avait cherché son inspiration dans la *comedia* du *Siglo de oro* et dans le théâtre de son propre pays, garda en France une partie de ce répertoire. Ainsi, outre son penchant personnel né de ses lectures de jeunesse, deux exemples pouvaient inciter Marivaux à maintenir une topique romanesque dans ses comédies, l'exemple du théâtre français antérieur aux grands classiques, et l'exemple de Riccoboni. Il nous parle donc d'îles inconnues où sont jetés des naufragés (*l'Île des esclaves*, *l'Île de la Raison*), de jeunes filles déguisées en hommes (*la Fausse Suivante*, *le Triomphe de l'amour*), de princes dissimulant leur identité sous une apparence d'ambassadeur ou d'officier étranger (*le Prince travesti*), d'un prince encore cachant qui il est et épousant une

paysanne (*la Double Inconstance*), d'une princesse jalouse (*le Prince travesti*) qui est tentée de se venger cruellement et qui pardonne finalement à l'infidèle, comme la princesse amoureuse de Mériante dans *les Effets surprenants...* On suppose quelquefois, sans preuves décisives, une influence de Shakespeare sur Marivaux, en oubliant qu'il avait déjà brodé sur ces thèmes et ces situations dans ses romans de jeunesse.

Si l'on définit le roman (définition qui n'est ni complète, ni spécifique, mais qui est commode pour notre propos) comme l'art de composer des récits en combinant et en transformant des unités narratives déjà connues, on peut distinguer trois façons dont Marivaux a tiré parti de ce matériau, au moment où il se met à écrire *la Vie de Marianne* : il a d'abord cédé au charme de l'évasion romanesque, la présence des *topoi* traditionnels inscrivant l'œuvre dans le registre de l'imaginaire; mais ayant très tôt compris que le romancier devait étroitement resserrer l'imaginaire dans une représentation du réel, il a réservé les *topoi* fabuleux à un genre qui admet la fantaisie et le rêve, le genre théâtral; il a ensuite rompu avec le romanesque conventionnel en ridiculisant ses lieux communs par la parodie; enfin, il a infléchi la parodie vers le comique, ce qui, sans paradoxe, a restitué à la topique son sérieux, en brisant son moule formel. La rédaction de ses Journaux l'écarte de la topique romanesque; il y pratique un mode de narration très différent de ceux dont il avait usé jusque-là. *Le Spectateur français* et *l'Indigent philosophe* ont été entièrement publiés quand commence à paraître *la Vie de Marianne*, et entre

les deux premières parties de ce roman et la troisième s'intercalent, outre *le Paysan parvenu*, les onze feuilles du *Cabinet du philosophe*. Saisir les rencontres, réfléchir au hasard des occasions, détailler l'instantané et y chercher la vérité profonde des êtres, comme il va le faire dans ses grands romans, c'est ce que Marivaux fait déjà dans ses *Journaux*. La topique romanesque n'y a pas sa place, ou elle se dissimule soigneusement. L'anecdote de la jeune fille essayant ses mines devant un miroir (*le Spectateur français*, première feuille, p. 117-118) n'est qu'un lieu commun³. Le Spectateur prétend avoir lui-même surpris cette simagrée dont il avait jusqu'alors été dupe, et la critique s'y est longtemps trompée et a cru que l'anecdote était autobiographique. En revenant au roman, Marivaux revient aussi aux *topoi* romanesques, mais il se garde bien le plus souvent de les signaler et de les faire reconnaître pour ce qu'ils sont. Il élimine ceux qui sont liés à une thématique caractérisée, celle de ce que le père Bougeant, dans son *Voyage du prince Fan-Férédin* (1735), appelle la Haute-Romancie, naufrage dans une île inconnue, enlèvement de l'héroïne par les Barbaresques, princes travestis, femmes déguisées en hommes, etc.; encore est-il très difficile de consigner un *topos* dans une thématique : *le Télémaque travesti* prouve qu'un *topos* romanesque se prête à tous les traitements.

Depuis la Chariclée d'Héliodore et la Chloé de Longus, les orphelines héroïnes de romans sont innombrables, mais les types en sont

divers, selon les thèmes auxquels on les associe. L'un de ces types est celui de l'orpheline malheureuse, abandonnée, protégée par la charité ou objet de la généreuse affection de quelque protecteur ou protectrice, amoureuse et aimée d'un jeune homme de la bonne société, qu'elle peut enfin épouser quand elle retrouve sa famille ou fait reconnaître l'honorabilité de sa naissance. Dans l'histoire de ce personnage peuvent figurer tel ou tel autre type, celui du père adoptif ou de la mère adoptive, celui du protecteur vicieux, celui de l'amoureux prêt à affronter les préjugés sociaux, celui de l'amie confidente, celui du parent, père ou mère, victime du destin ou d'une trahison, désespéré d'avoir perdu son enfant ou indigne de l'avoir fait naître. Les thèmes associés à ce type sont ceux de la détresse enfantine, de la rencontre amoureuse, de la quête des origines, de l'humiliation cruellement ressentie, des retrouvailles avec la famille, etc. Les *topoi* utilisables pour traiter ces thèmes possibles sont ceux de l'accident, de la guerre, du rapt, de l'abandon qui font de l'enfant un orphelin; du bijou, des langes, de la marque physique, du témoignage, de l'écrit qui font reconnaître l'enfant par ses parents ou révèlent son identité; des travaux serviles que l'orpheline doit accepter; de la mort qui la prive d'une mère ou d'un père adoptif... Mais l'imagination des romanciers peut se permettre les combinaisons les plus imprévisibles. Un *topos* inattendu peut toujours être mis en œuvre, et un *topos* apparemment inévitable peut être ab-

³ Voir notre *Marivaux romancier*, Appendice I, p. 503-504.

sent. Il n'y a pas plus de constellations figées de *topoi* qu'il n'y a d'enchaînements nécessaires de thèmes ou d'associations canoniques de types. Disons qu'il y a seulement des cooccurrences plus fréquentes (et plus banales) que d'autres.

Leo Spitzer avait déjà rapproché l'histoire de Marianne de « la Gitanilla », une des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, en raison de la farouche fierté et de l'habileté communes aux deux orphelines. Un rapprochement encore plus pertinent est à faire entre Marianne et Costanza, l'héroïne d'une autre des *Nouvelles exemplaires*, « l'Illustre Laveuse de vaisselle ». Non que ce dernier texte soit la source de celui de Marivaux, l'étude des *topoi* n'est pas la crénologie⁴, mais Costanza est au service d'un hôtelier, comme Marianne est employée chez une lingère; elle a été recueillie par l'hôtelier et sa femme, qui l'ont prise en affection et refusent de la traiter comme une simple domestique, ce qui n'est pas sans ressemblance avec la générosité et l'estime de M^{me} de Miran pour Marianne; enfin, elle est aimée d'un jeune noble qui pour se rapprocher d'elle se fait valet de l'hôtellerie, comme Valville, amoureux de Marianne, se déguise un instant en laquais pour pouvoir lui remettre une lettre. Empruntant un type et des thèmes traditionnels⁵ pour leur faire supporter sa vision du monde moderne, Marivaux retrouve tout naturellement des *topoi* antérieurement

liés à ce type et à ces thèmes, mais il écarte paradoxalement celui auquel tous les autres aboutissaient, le *topos* de la reconnaissance. Ni langes (la mention des beaux langes de l'enfant qui survit au massacre des voyageurs est une allusion malicieuse au *topos* dont Marivaux refuse de se servir), ni bijou, ni écrit, ni témoin ne permettent d'espérer qu'on sache un jour qui est Marianne; personne n'éprouve en la voyant aucun pressentiment annonciateur d'une reconnaissance. Marivaux a soigneusement annulé ou neutralisé tout ce qui aurait pu servir d'indice : le dénouement normal d'une histoire d'orpheline dont plusieurs éléments familiers nous faisaient espérer qu'il allait être conforme à nos habitudes de lecture et à nos vœux, ce dénouement, qui n'eût été qu'un dernier *topos* couronnant les autres, nous en sommes frustrés, et tout le sens du roman est suspendu à son absence⁶.

En revanche, la reconnaissance a lieu pour l'autre orpheline dont l'histoire est racontée : Tervire retrouve sa mère. Marivaux a respecté un des éléments les plus importants du *topos*, qui est de créer chez le lecteur la certitude que la reconnaissance va se faire. Cet effet est en général obtenu par des moyens discrets, mais qui servent de signal : un personnage survient, dont on n'avait que peu parlé au commencement de l'histoire; les circonstances de son intervention, sans avoir de rapport avec

⁴ Il est néanmoins à peu près certain que Marivaux a lu les *Nouvelles exemplaires*, traduites en français dès 1615.

⁵ Outre les romans grecs, voir les comédies de Ménandre et de Térence, des nouvelles de Cervantès, de Montalvan, de Challe, les *Mémoires d'Henriette Silvie de Molière* de M^{me} de Villedieu, et bien d'autres textes qu'un *corpus* informatisé nous livrera en quelques secondes... dans quelques années!

⁶ Nous renvoyons ici encore à notre *Marivaux romancier*, chapitre VI (« Mémoires ») et chapitre VIII (« Technique »), ainsi qu'à notre article sur « l'Inachèvement dans les récits de Marivaux ».

l'orpheline, sont détaillées avec assez de soin pour exciter notre intérêt; notre pressentiment de lecteur précède presque celui des personnages, et les récits rétrospectifs, les explications, les preuves comblent notre attente, impliquée, nous l'avons dit, par ce genre même de narration. Mais Marivaux n'a pas besoin d'explications ni de preuves, il a fondé tout le romanesque de la reconnaissance sur l'attente où il met le lecteur. Tervire recherche sa mère dans Paris; elle recherche aussi cette M^{me} Darneuil dont la pauvreté l'avait émue; elle apprend que sa mère est peut-être aussi malheureuse que M^{me} Darneuil; ses deux recherches se rejoignent quand elle retrouve M^{me} Darneuil, malade, dans une chambre misérable; le *topos* du pressentiment reste en suspens jusqu'à l'instant qui précède la reconnaissance; ce pressentiment est tout entier dans le regard qu'échangent les deux femmes avant que ne soit posée la question décisive. Marivaux a remplacé par des détails plus plausibles les circonstances conventionnelles d'un *topos* qu'il avait traité plusieurs fois dans son premier roman, mais il en a préservé le noyau sentimental, irrationnel, le mouvement progressif, et il en a décuplé le pathétique.

Nous ne saurons donc jamais qui était réellement Marianne. M^{me} de Miran, quand elle la défend devant le conseil de famille, déclare « qu'on a des indices presque certains que son père et sa mère [...] étaient des étrangers de la première distinction » (p. 297); le ministre « avoue [...] qu'il est probable [...] que la jeune personne a de la naissance » (p. 299), et Valville, emporté par son amour, affirme : « Elle est fille de qualité, on n'en a jamais jugé autrement. Sa

figure, ses grâces et son caractère en sont encore de nouvelles preuves » (p. 248). Le lecteur n'est pas mis en état d'en juger, mais ces déclarations des personnages sont encore un *topos* dans les histoires d'orpheline ou d'orphelin; ainsi, dans l'*Ariane* de Desmarets de Saint-Sorlin, Mélinte parlant d'Épicharis : « Je ne puis croire qu'elle soit de condition servile, elle a trop de belles qualités pour une naissance si malheureuse » (livre V), ou Pasithée d'Eurymédon : « Il est impossible aussi que vous ne soyez prince, reconnaissant que vous en faites toutes les actions » (livre IX), ou dans la *Clélie* de Madeleine de Scudéry, Adherbal parlant d'Aronce : « Je ne laisse pas d'être persuadé qu'il faut qu'Aronce soit d'un sang noble; car il a tous les sentiments si grands, qu'il n'est pas possible de s'imaginer que sa naissance ne soit pas illustre » (I, 1). Marivaux a dû se rappeler que Magdelon, dans *les Précieuses ridicules*, avait la même opinion d'elle-même; le *topos* ne lui sert ici qu'à tromper l'espoir du lecteur. Et comme il aime jouer des variations, il montre (dans l'histoire de Tervire) Brunon servant *incognito* comme domestique chez sa belle-mère, la noble M^{me} Dursan : c'est un *topos* voisin du précédent.

Un *topos* qui remonte au premier vrai roman de la littérature européenne, *les Éthiopiennes ou Histoire de Théagène et Chariclée* d'Héliodore, est celui de la naissance de l'amour entre deux personnages dans le cadre d'une cérémonie religieuse. Théagène et Chariclée ont échangé leur premier regard dans le temple d'Apollon à Delphes, en allumant la flamme de l'autel : « ils se regardèrent longuement, profondément, comme s'ils se connaissaient ou comme si,

s'étant connus auparavant, ils se cherchaient dans leur souvenir » (III, 5, p. 82). Entre plusieurs dizaines de variantes de ce *topos*, Marivaux avait pu lire celles de *l'Astrée* (Céladon a vu Astrée pour la première fois lors d'une assemblée au temple de Vénus) et du *Grand Cyrus* (Artamène a vu Mandane pour la première fois lors d'une cérémonie dans un temple où le roi de Cappadoce avait conduit sa fille); l'histoire de ce lieu commun est à faire; l'occasion de la rencontre n'est pas toujours un office sacré⁷, mais ce que Marivaux en a bien saisi, c'est le rôle de l'assistance, que M^{me} de La Fayette avait noté avant lui. Dans la scène de l'église, Marianne ne découvre pas seulement une émotion encore inconnue d'elle, qui l'intéresse à un jeune homme dont elle a croisé les regards, elle éprouve un sentiment complexe de plénitude, de présence à soi, qui naît de la curiosité maligne ou admirative manifestée par la foule des fidèles. La naissance de l'amour est aussi, et peut-être d'abord, pour elle la naissance d'une dimension nouvelle de sa personnalité.

L'épisode qui suit immédiatement cette scène de l'église est encore un *topos*, et l'un des plus rebattus : un homme sauve d'un accident, voiture versée, cheval emballé, attaque d'une bête dangereuse, noyade, incendie, etc., une femme dont il devient aussitôt amoureux ou à laquelle l'occasion lui permet d'avouer son amour,

et la femme s'y trouve sensible⁸. Marivaux métamorphose à tel point ce *topos* qu'on a peine à le reconnaître; il rend les circonstances de l'accident vraisemblables, sans que le hasard, providence des romanciers et auquel Marivaux fait appel aussitôt après, ait ici à intervenir : Marianne rêveuse n'a pas prêté attention à l'avertissement du cocher, elle tombe en cherchant à éviter la voiture; Valville (le jeune homme de l'église : c'est là le coup du hasard) lui porte secours. Les pages qui suivent sont parmi les plus célèbres de Marivaux : elles parodient délicatement et détournent vers la psychologie et l'émotion un autre *topos*, libertin celui-là, le *topos* de la séduction (« Finissez donc »), et elles seront à leur tour parodiées par Crébillon dans *l'Écumoire...* Ainsi vont les *topoi*! Celui de l'accident favorable à l'amour se retrouve dans *le Paysan parvenu*, cette fois sous sa forme presque pure : M. d'Orville tue au péril de sa propre vie « un loup furieux » qui attaquait une jeune fille; celle-ci le préfère alors à un autre prétendant et deviendra M^{me} d'Orville. M. Bono, devant qui est fait le récit de cet acte héroïque et du mariage qui en est résulté, relève ironiquement ce que cette histoire a de conventionnel : « il n'y a rien de si beau que ces sentiments-là, quand ce serait pour un Roman » (p. 275). Marivaux n'avait pourtant pas reproduit dans sa parodie de

7 La rencontre peut avoir pour cadre les Jeux olympiques (*l'Ariane* de Desmarest de Saint-Sorlin), la célébration d'une victoire, un bal à la Cour (*la Princesse de Clèves*), etc.

8 Au hasard de quelques fiches : Poléandre sauve deux fois la vie à Alcidiene, attaquée la première fois par un cerf, victime la seconde fois d'un accident de chasse (Gomberville, *Poléandre*); Tyridate sauve du naufrage une belle inconnue (La Calprenède, *Cléopâtre*), le comte D*** porte secours à deux dames dont la voiture a versé, et devient amoureux de la plus jeune (Villiers, *Mémoires de la vie du comte D*** avant sa retraite*); le duc de Guise, dit le Balafré, sauve la vie de M^{me} de Villequier emportée par un cheval emballé (anonyme, *Madame de Villequier, nouvelle tragique*); Dom Cléofas sauve Séraphine qui va périr dans un incendie (Lesage, *le Diable boiteux*, dans la version de 1726; c'est Asmodée qui en réalité a fait le sauvetage); etc.

Fénelon le *topos* du livre XVII de *Télémaque*, où Télémaque sauve la vie d'Antiope attaquée par « un sanglier énorme et furieux ». On peut penser qu'il s'est fait un jeu — imitation, déformation, variation, omission, allusion — de manipuler les *topoi* romanesques. Tantôt il les métamorphose, tantôt il s'amuse de leur banalité. Racontant l'histoire d'une jeune fille — Marianne — dont un jeune et galant gentilhomme s'est épris — Valville —, il n'a pas refusé à son lecteur le récit d'un enlèvement : mais, à la différence des Mandane et des Statira, Marianne n'est enlevée qu'une fois, et, différence non moins importante, nous vivons avec elle son enlèvement par des personnes inconnues, à travers des lieux inconnus, vers une destination inconnue (p. 268-269).

Il y a encore bien d'autres *topoi* dans *la Vie de Marianne*, celui de la conversation surprise (les occurrences dans les romans antérieurs sont innombrables)⁹, celui de la belle évanouie¹⁰, ceux qui figurent dans les épisodes des couvents, religieuse amoureuse, abbé libertin et hypocrite, confidences réciproques¹¹, etc. De même que Marivaux a amputé du *topos* de la reconnaissance l'histoire de l'orpheline, il a amputé l'histoire de la religieuse du *topos*

de l'entrée au couvent par désespoir amoureux : car si Tervire a été déçue dans son penchant pour le jeune Dursan, ce n'est pas cette déception qui a décidé de sa vocation religieuse; Marivaux est délibérément muet sur les raisons qui l'ont déterminée.

Un inventaire complet, qui serait à la fois analytique et interprétatif, exigerait un volume, et un autre volume l'inventaire des *topoi* présents dans *le Paysan parvenu*¹². En attendant ces inventaires, nous proposerons les deux conclusions suivantes :

— d'une part, si un thème romanesque s'exprime par un certain nombre de *topoi* logiquement impliqués dans ses données, aucun *topos* n'est irrévocablement attaché à un thème ni à d'autres *topoi*; il peut toujours entrer dans des associations nouvelles; il n'est pas non plus caractérisé par un style : un même *topos* peut passer du roman libertin le plus égrillard au roman sentimental, du roman d'aventures héroïques au roman de mœurs, ou inversement;

— d'autre part, un romancier novateur comme Marivaux a besoin de s'appuyer sur un fonds romanesque dont il a hérité, sur des *topoi* élaborés avant lui; non seulement ils sont le tremplin d'où son invention s'élance, mais ils

9 Marianne écoute la conversation entre M^{me} de Miran et M^{me} Dorsin au sujet de Valville (quatrième partie), mais sa présence n'est pas cachée. Dans *le Paysan parvenu*, Jacob écoute du palier la conversation entre M. Doucin et les sœurs Haberd (deuxième partie), puis celle de M^{me} de Ferval et du Chevalier, chez la Remy (cinquième partie). Sur ces écoutes secrètes et ces conversations surprises, voir William H. Trapnell.

10 Valville devient amoureux de M^{lle} Varthon évanouie, dont on a délacé le corset et à qui il fait respirer un élixir (septième partie). Ce passage combine le *topos* de l'accident faisant naître l'amour et le *topos* de la belle endormie, ou évanouie, ou faisant semblant d'être l'un ou l'autre; pour bien interpréter l'épisode, il ne faut pas oublier que ce dernier *topos* était fréquent dans le roman libertin.

11 Les confidences entre religieuses, elles aussi, étaient un *topos* du roman libertin.

12 Outre ceux que nous avons déjà relevés, les *topoi*, par exemple, de l'initiation amoureuse et mondaine d'un jeune ignorant par une femme experte; du secours apporté par le héros généreux à un homme seul attaqué par plusieurs agresseurs; de la représentation de théâtre (ou d'opéra), etc.

font profiter son œuvre de ce que notre époque appelle pédantesquement une intertextualité, ils l'enrichissent pour le lecteur de toutes les ressources du souvenir et de la surprise; enfin, ils lui permettent d'être à son tour le

point de départ de *topoi* nouveaux, parfois véritablement originaux, le plus souvent issus des transformations, dissociations et recompositions que les *topoi* anciens ont reçus dans l'œuvre nouvelle¹³.

Références

- COULET, Henri, « L'Inachèvement dans les récits de Marivaux », dans *Saggi e ricerche di letteratura francese*, Rome, vol. XXII (1983).
- — — —, *Marivaux romancier*, Paris, Armand Colin, 1975.
- CURTIUS, Ernst Robert, *la Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF (Agora), 1956 [1948].
- HELIODORE, *les Éthiopiennes ou Histoire de Théagène et Chariclée*, traduction nouvelle de E. Bergougnan, dans *Romans grecs*, Paris, Garnier, 1932.
- MARIVAUX, *le Paysan parvenu*, éd. Henri Coulet, Paris, Gallimard (Folio), 1981.
- — — —, *le Spectateur français*, dans *Journaux et Œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Garnier (Classiques Garnier), 1969.
- — — —, *la Vie de Marianne*, éd. Michel Gilot, Paris, Garnier-Flammarion, 1978.
- SPITZER, LEO, « À propos de *la Vie de Marianne*. Lettre à M. Georges Poulet », dans *The Romanic Review*, fév. 1953, p. 102-126.
- TRAPNELL, William H., *Eavesdropping in Marivaux*, Genève, Droz, 1987.

¹³ Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle l'influence du *Paysan parvenu* et celle de *la Vie de Marianne* sont sensibles dans le roman européen; souvent les traits de Jacob et ceux de Marianne sont confondus, comme s'il s'agissait de deux aventuriers ou de deux charmants adolescents interchangeables. Annie Rivara a soutenu à l'Université de Provence, en 1984, une thèse d'État sur *les Sœurs de Marianne (suites, imitations, variations), 1731-1761* (à paraître dans la collection des *Studies on Voltaire*).