

Zeina Hakim

Université de Genève

---

## Tirer son épingle du jeu : *La Vie de Marianne* ou le récit qui n'appartenait à personne

### 1. Aire de jeu

Mais d'où vient que les hommes se plaisent en ces sortes de fictions dont ils connaissent eux-mêmes la fausseté ? C'est qu'ils se représentent par ces fictions une idée plaisante ; et qu'ils s'occupent plus de l'idée que de la fausseté de l'idée. C'est à peu près ce qui arrive dans la lecture des romans. L'on sait qu'ils sont faux, et l'on y prend plaisir, parce que l'esprit ne songe pas qu'ils sont faux : il met à part cette idée de fausseté pour se divertir de ces événements imaginaires qu'ils contiennent. (Nicole, 1670, p. 102)

*Croire ou ne pas croire*, telle est la question à laquelle les lecteurs de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle semblent être constamment confrontés. Quand Pierre Nicole affirme, à propos de la lecture des romans, que « l'on sait qu'ils sont faux et l'on y prend plaisir », c'est le *consentement à l'illusion* dont fait preuve tout lecteur de fiction qu'il met en exergue. Chez ce dernier, le plaisir à « y croire » se mêlerait à la conscience qu'on lui raconte une histoire fictive. Il y aurait ainsi dans la croyance du lecteur une part d'aveuglement consenti : les romanciers de cette fin de siècle non seulement le savent, mais en jouent abondamment. Dans le cadre de cet article, nous nous interrogerons sur cette poétique paradoxale du jeu telle qu'elle est mise en scène dans *La Vie de Marianne* : Marivaux semble avoir construit son œuvre comme un *dispositif de jeu*, qui jette un flou sur les prises de position des interlocuteurs. Il y questionne

---

■ Zeina Hakim – chargée d'enseignement en didactique de la littérature française et collaboratrice scientifique à l'Université de Genève. Adresse de correspondance : Institut Universitaire de Formation des Enseignant-es (IUFÉ), Université de Genève, Pavillon Mail, 40 bd du Pont-d'Arve, 1205 Genève, Suisse ; e-mail : [zeina.hakim@unige.ch](mailto:zeina.hakim@unige.ch)

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0003-5088-2734>

le dispositif fictionnel du genre romanesque et son questionnement amène le lecteur à s'interroger sur sa propre crédulité.

## 2. Protestations de vérité et mise en scène d'authenticité

### 2.1. La promesse d'être exact

Le fait est connu<sup>1</sup>, pour échapper à l'accusation d'in vraisemblance, nombre de romanciers de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle se présentent comme de simples éditeurs de manuscrits retrouvés dans une armoire, qu'ils auraient tout au plus annotés avant de les rendre public. *La Vie de Marianne* peut valoir comme exemple emblématique d'un roman où l'auteur refuse de s'imputer la responsabilité de l'œuvre. Sa préface associe en effet le texte qui va suivre à un manuscrit trouvé par hasard et édité par un tiers<sup>2</sup>. Nous avons là un cas typique de « préface dénégative » – si l'on suit une distinction genettienne (Genette, 1987, p. 169) – où un auteur affirme que le texte n'est pas de lui. C'est précisément ce qui se joue avec l'instance énonciative qui prend la parole dans le premier avant-texte. Elle réitère, jusqu'à l'excès, la supposée authenticité du texte :

Comme on pourrait soupçonner cette histoire-ci d'avoir été faite exprès pour amuser le public, je crois devoir avertir que je la tiens moi-même d'un ami qui l'a réellement trouvée, comme il le dit ci-après. [...] Ce qui est de vrai, c'est que si c'était une histoire simplement imaginée, il y a toute apparence qu'elle n'aurait pas la forme qu'elle a. (Marivaux, 1990, p. 5)

L'éditeur refuse ici d'être le producteur du texte : il s'innocente en affirmant que, s'il a publié le texte, c'est là toute la part qu'il a eue à la production. Tout au plus admet-il être pour quelque chose dans le choix et la distribution des matériaux, soulignant qu'il s'est uniquement permis de faire « quelque correction de mots » et de retoucher le manuscrit à « quelques endroits trop confus et trop négligés » (1990, p. 5).

À la suite de l'éditeur, c'est le possesseur du manuscrit qui va prendre la parole dans un second péri-texte et apporter ainsi le témoignage *matériel* de l'authenticité du récit. Il insiste sur le fait que ce n'est pas lui, mais d'autres, qui ont été les premiers à dénicher le manuscrit et il explique les circonstances très précises de la découverte :

Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, et dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers contenant l'histoire qu'on va lire. (1990, p. 7)

---

1. Voir Herman (1998, p. 103-118) et Angelet (1990, p. 165-176).

2. Voir Martin (2014, p. 55-87).

Le narrateur ne revendique pas la responsabilité de l'ouvrage et il s'en désolidarise même : « je ne suis point auteur, et jamais on n'imprimera de moi que cette vingtaine de lignes-ci » (1990, p. 7).

Enfin, c'est Marianne elle-même qui intervient et la première phrase de sa lettre initiale suggère une situation similaire à celle décrite par l'imprimeur :

Quand je vous ai fait le récit de quelques accidents de ma vie, je ne m'attendais pas, ma chère amie, que vous me prierez de vous la donner tout entière et d'en faire un livre à imprimer. (1990, p. 8)

Marianne insiste donc à son tour sur le fait qu'il s'agit d'un récit véridique, et elle justifie la mise en écriture de sa vie par la requête d'une amie, soulignant que le texte qu'il nous est donné de lire existe malgré elle, parce qu'une tierce personne l'a souhaité.

Ainsi le manuscrit passe de main en main et ce n'est pas une, ni deux, mais *trois* personnes qui se portent successivement garantes de l'authenticité du document qui va suivre. Les modalités de la transmission du manuscrit sont loin d'être simples, l'écriture se révélant semblable à un « bricolage inspiré » (Salaün, 1999, p. 178). Il devient dès lors malaisé d'attribuer le texte à un seul narrateur dans la mesure où la voix qui s'exprime à quelque endroit que ce soit comporte toujours la trace d'autres voix. Le texte ne parvient au lecteur que par le biais d'une série de va-et-vient entre différentes instances productrices : c'est ce que Jan Herman nomme une « navette textuelle » (2008, p. 171), qui est au service de l'élargissement progressif du cercle des destinataires et qui a pour effet de disloquer la responsabilité auctoriale.

## 2.2. De la vérité affichée

Dans le jeu de rôles qu'ils s'amuse à exhiber devant le lecteur, il est crucial pour l'éditeur comme pour le possesseur du manuscrit de rappeler que c'est justement d'une vie, et non pas d'un roman, que Marianne fait le récit : *La Vie de Marianne* n'est pas une « histoire simplement imaginée. [...] C'est une femme qui raconte sa vie » (Marivaux, 1990, p. 7). C'est ce qui explique que le style de Marianne n'en est pas un, comme le souligne encore l'éditeur dans l'Avertissement de la seconde partie : « Son amie lui demande l'histoire de sa vie, et elle l'écrit à sa manière. Marianne n'a aucune forme d'ouvrage présente à l'esprit » (1990, p. 55). L'éditeur semble sous-entendre que ce style imparfait et peu recherché de la narratrice est la meilleure garantie qu'on a affaire à une histoire vraie, dans la mesure où il ne doit rien aux règles de rhétorique et aux formules élégantes qui sont autant de marques distinctives de la fiction.

Il se taira ensuite puisque précisément « Marianne n'a point songé à faire un roman » (1990, p. 55). C'est là un clin d'œil ironique de sa part : il sait tout au contraire qu'il a fourni une assez grande quantité de signaux de fictionnalité avouée – par la parodie, par l'excès d'italiques, par la dénégation exagérée – pour que ceux-ci ne soient pas pris au pied de la lettre par le lecteur. Le silence de l'éditeur sera compensé par

la prise de parole de la narratrice qui, une fois encore, prend le relais en commentant elle-même son besoin d'échapper à tout « style » :

Où voulez-vous que je prenne un style ? [...] Au reste, je parlais tout à l'heure de style, je ne sais pas seulement ce que c'est. Comment fait-on pour en avoir un ? Celui que je vois dans les livres, est-ce le bon ? Pourquoi donc est-ce qu'il me déplaît le plus souvent ? (1990, p. 8)

Marivaux s'amuse à insister sur le fait que le langage « vrai » s'exprime sans art et sans détours, sans ornementation ni tournures esthétiques. Or l'absence de style de Marianne n'est pas la seule preuve de « l'authenticité » de son récit, le recours à une série de détails anodins et gratuits l'est aussi. C'est ainsi qu'elle nourrit son récit d'une foule de précisions qui sont sans réelle conséquence sur l'intrigue : que ce soient, par exemple, sa rougeur quand Climal l'aide à essayer des paires de gants (1990, p. 31) ou sa coquetterie quand on entraperçoit son bras à l'église (1990, p. 62). D'ailleurs, la narratrice n'a de cesse de justifier ces parenthèses par des commentaires méta-discursifs : « Toutes ces petites particularités, au reste, je vous les dis parce qu'elles ne sont pas si bagatelles qu'elles le paraissent » (1990, p. 31). Les digressions spontanées de la narratrice seraient donc autant de preuves de la véracité du récit, que le lecteur est toutefois appelé à identifier *a contrario*.

Ainsi, si toute une série de moyens sont utilisés par l'auteur pour authentifier son texte, le lecteur ne peut à aucun moment y croire, tant l'auteur sabote lui-même la fiction de l'histoire vraie en mettant constamment l'accent sur l'artifice fondamental du roman « réaliste ». Le dispositif mis en place par l'auteur a pour but de faire entrer le lecteur dans la fiction *et*, simultanément, de lui permettre de reconnaître qu'il a affaire à une fiction. Ce mélange d'adhésion et de distance est précisément ce que Marc Hersant nomme « l'histoire d'un déniement » dans le sens où le lecteur passe de ce qui paraissait une « imposture » à la découverte d'un « signe métafictionnel paradoxal » (2014, p. 55).

### 3. Procédés de distanciation et appel à la reconnaissance

#### 3.1. Indéterminations et inachèvement

*La Vie de Marianne* semble donc mettre en scène un jeu où le romancier a pour but de faire *réagir* le lecteur par l'acte de la lecture. Une des stratégies utilisées par Marivaux pour susciter un tel effet est de créer une indétermination générique qui empêche le lecteur de situer l'œuvre dans un registre précis : roman par lettres ou Mémoires ? Marivaux ne semble pas avoir voulu choisir entre les deux solutions romanesques les plus utilisées au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les deux formules sont ici d'autant plus proches que Marivaux n'a pas exploité les effets de polyphonie rendus habituellement possibles par le roman épistolaire : toutes les lettres émanent de Marianne

et nous n'avons pas les réponses de sa correspondante, ce qui provoque l'incertitude du lecteur sur le genre exact auquel il a affaire.

La confusion des niveaux narratifs dans le roman rend le lecteur plus perplexe encore. Dans l'exclamation de Marianne « achevons d'écouter M<sup>me</sup> de Miran qui continue » (1990, p. 177), l'emploi de la première personne du pluriel pour qualifier à la fois la narratrice et sa destinataire, a pour effet de mélanger le plan de la narration et le plan du récit. On ne citera qu'un exemple de cette bizarrerie qui frôle l'impossibilité énonciative : « On frappa à la porte. Nous verrons qui c'était dans la suite » (1990, p. 100). Ici la narratrice, qui pourtant sait fort bien de quoi il s'agit, s'identifie à la destinataire, au point de faire mine de partager son ignorance. Ce type de « dédoublement des instances énonciatives et narratives », pour reprendre une appellation de Frédéric Calas (2014, p. 75), a pour effet d'empêcher le lecteur de prendre au sérieux le pacte de lecture et de le forcer à se distancer de la tradition romanesque.

C'est certainement pour la même raison que Marivaux laisse planer un flottement temporel sur son roman. En effet, ce ne sont pas moins de quarante-huit années séparant Marianne personnage et Marianne narratrice qui sont passées sous silence. Seuls deux jalons temporels sont mentionnés au cours du récit mais les dates sont évoquées sans aucune nécessité. Ces indications temporelles sont d'autant plus surprenantes que, si elles sont très précises, elles ne donnent pas pour autant de repères concrets au lecteur :

Il n'y a pas plus d'un mois, par exemple, que vous me parliez encore d'un certain jour (et il y a douze ans que ce jour est passé) où, dans un repas, on se récria tant sur ma vivacité. (1990, p. 8-9)

Il y a quinze ans que je ne savais pas encore si le sang d'où je sortais était noble ou non, si j'étais bâtarde ou légitime. (1990, p. 9-10)

Le lecteur ne saura rien de ce qui s'est passé après que l'héroïne a eu deux ans jusqu'à ce qu'elle se mette à écrire à cinquante ans. Cette ellipse majeure entre le temps du récit et le temps de la narration révèle la nonchalance de l'auteur qui s'amuse par ce biais à mettre en éveil son lecteur sur l'imposture fondamentale du traitement de la temporalité dans le genre romanesque.

C'est ce même type d'amusement qui pourrait justifier l'habitude de la narratrice à remettre à plus tard des informations que le lecteur aurait attendues avant. La description de M<sup>me</sup> de Miran, par exemple, est repoussée jusqu'au début de la quatrième partie, alors que le lecteur a déjà pris connaissance des comportements et des actions de ce personnage dans les chapitres précédents. Or non seulement la narratrice ne prend pas la peine de justifier ce retard, mais elle reconnaît volontiers sa désinvolture : « Avant que de continuer mon récit, venons au portrait de ma bienfaitrice, que je vous ai promis » (1990, p. 166). Marivaux se plaît à légitimer ces discontinuités

temporelles par le caractère même de la narratrice : « [...] je suis lasse. Tous ces portraits me coûtent » (1990, p. 214). Mais, outre la lassitude de la narratrice, il semble que ces descriptions différées aient pour ambition de forcer le lecteur à prendre conscience du caractère artificiel de toute narration linéaire.

C'est bien d'un jeu qu'il s'agit, et même d'un jeu extrêmement frustrant pour le lecteur : ainsi, par exemple, lorsque Valville, déguisé en valet, remet une lettre à Marianne tandis que M<sup>me</sup> de Miran arrive : l'instant de la lecture est suspendu et laisse place à toute une série d'hypothèses et d'interprétations de la part des femmes présentes, avant que le billet soit finalement, et très tardivement, lu. Marivaux s'amuse d'ailleurs à menacer le lecteur en prêtant des arguments à ses personnages pour qu'ils ne lisent pas le billet devant Marianne, seul intermédiaire par lequel le lecteur y aurait lui-même accès :

Voyons la lettre de mon fils. [Mme de Miran] la rouvrit. Mais, dit-elle tout de suite en s'arrêtant, il me vient un scrupule : faisons-nous bien de la lire devant Marianne ? Peut-être aime-t-elle Valville : il y a dans ce billet-ci beaucoup de tendresse : elle en sera touchée, et n'en aura que plus de peine à nous rendre le service que nous lui demandons. Dis-nous, ma chère enfant, n'y a-t-il point de risque ? (1990, p. 186)

La curiosité du lecteur est alors retardée de la fin de la troisième partie au milieu de la quatrième.

Mais c'est peut-être l'emploi des prolepses dans *La Vie de Marianne* qui est encore plus significatif du jeu de l'auteur avec son lecteur : elles annoncent ici des événements que le lecteur ne verra pas. Le fait que le roman soit inachevé peut justifier ces anticipations avortées, mais on peut également comprendre cette démarche autrement. L'exemple le plus frappant est l'annonce que fait la narratrice au sujet de Valville :

Ce Valville ne m'a pas laissée pour toujours : ce n'est pas là son dernier mot. Son cœur n'est pas usé pour moi, il n'est seulement qu'un peu rassasié du plaisir de m'aimer, pour en avoir trop pris d'abord. Mais le goût lui en reviendra ; c'est pour se reposer qu'il s'écarte, il reprend haleine, il court après une nouveauté, et j'en redeviendrai une pour lui plus piquante que jamais ; il me reverra, pour ainsi dire, sous une figure qu'il ne connaît pas encore : ma douleur et les dispositions d'esprit où il me trouvera me changeront, me donneront d'autres grâces. Ce ne sera plus la même Marianne. (1990, p. 377)

C'est un retour d'affection que prédit Marianne sans que ce point soit développé par la suite, ce qui a pour conséquence de laisser une fois de plus le lecteur dans une attente non comblée. Le lecteur est donc placé à de nombreuses reprises devant un flou temporel où des indications lui sont soit interdites d'accès, soit trop approximatives pour apporter la moindre certitude.

Ainsi, les exemples de cette indétermination temporelle paraissent trop nombreux pour que celle-ci ne fasse pas partie intégrante d'une ambition concertée de l'auteur.

Ce jeu avec le temps (lenteur de l'intrigue, hésitations, répétitions, abandons) témoigne plutôt, semble-t-il, d'une réflexion critique de la part de Marivaux sur les artifices du roman.

### 3.2. Arrêts, détours et brouillages

Le flou ne touche en outre pas seulement la dimension temporelle du récit : il semble également contaminer le cadre géographique, tant Marivaux s'abstient de toute notation approfondie de lieux ou d'espaces. Parfois l'absence de description est significative, comme lors de l'attaque qui coûte la vie aux parents de Marianne : situer précisément le lieu de la scène aurait enlevé un peu du mystère de l'origine inconnue de l'héroïne. On sait que le carrosse « allait à Bordeaux » (1990, p. 10) mais cette précision ne mène pas pour autant au moindre éclaircissement : le laquais témoin de l'accident « s'enfuit blessé à travers les champs et alla tomber de faiblesse à l'entrée d'un village voisin » (1990, p. 11) qui restera anonyme. Nous ne saurons jamais ni le nom de ce lieu, ni s'il s'agit du même village que celui où Marianne va être conduite : « ils voient de loin un petit village, où ils concluent qu'il faut me porter. [...] Leur dessein était de me remettre entre les mains du curé de ce village » (1990, p. 12).

Même indétermination lorsque Marianne quitte Paris pour la campagne : les voyages sont alors extrêmement rapides et elliptiques, sans qu'aucun détail géographique ne soit donné :

Et là-dessus nous primes congé d'elle, et nous partîmes. Nous voici arrivés : je vis une très belle maison ; nous nous y promenâmes beaucoup. (1990, p. 261)

On retrouve souvent au cours du récit ce jeu consistant à donner au lecteur toute une série de précisions spatiales qui n'ont cependant aucune portée, car elles ne permettent aucunement de rendre l'espace géographique plus déterminé. C'est ce qui se passe avec l'épisode de M<sup>me</sup> Dursan : Marivaux y donne un grand nombre d'indications de lieux (l'oncle cadet vient de Bourgogne « où il vivait avec sa femme », le fils de M<sup>me</sup> Dursan habite Saint-Malo où elle l'avait envoyé « pour y régler quelques restes d'affaires », 1990, p. 484), mais celles-ci ne concernent que des personnages secondaires sans importance pour l'intrigue générale. Ce surplus d'informations ne sert au fond qu'à tromper l'espoir du lecteur qui aspirait à en savoir davantage sur l'héroïne du récit.

Or, l'indétermination que subissent les temps et les lieux dans *La Vie de Marianne* semble aussi envahir la personnalité même de Marianne. L'identité de l'héroïne est en effet passée sous silence, comme le rappelle le possesseur du manuscrit : « nous ne savons qui elle était » (1990, p. 8). Son statut social reste vague tant les informations à ce sujet font défaut : en tant qu'enfant trouvée, elle est marginalisée, et seul le soutien d'un protecteur peut, temporairement, la protéger et la faire accéder à la haute société. Mais, si le sous-titre du roman témoigne de la réussite sociale de Marianne en nous instruisant qu'elle est devenue « Comtesse de \*\*\* », on ignore tout à fait comment

elle y est parvenue, Marivaux ayant mis le plus grand soin à ne pas nous décrire la progression de son ascension.

Cette caractérisation minimale est par ailleurs d'autant plus frappante qu'elle concerne Marianne narratrice : le lecteur ignore non seulement où le manuscrit qu'il lit a été exactement retrouvé, mais également d'où la narratrice écrit. Le lieu de l'écriture reste finalement enveloppé dans le même mystère que le lieu de la naissance de l'héroïne.

Une seule personne connaît Marianne mais, comble de l'ironie (et de la frustration), elle a juré le silence : « N'oubliez pas que vous m'avez promis de ne jamais dire qui je suis : je ne veux être connue que de vous » (1990, p. 9), rappelle Marianne à sa destinataire. Marivaux a donc pris un soin quasi cruel à rendre muette la seule personne, elle aussi inconnue et anonyme, qui pouvait contribuer à éclairer le lecteur sur l'identité de la narratrice.

Dans un jeu similaire, il s'amuse à ne donner aucun détail sur sa famille – est-elle noble ou non – et à brouiller les pistes sur l'origine de Marianne, en mettant non un, mais *deux* corps de femmes dans le carrosse accidenté. Cette duplication provoque la suspension du dénouement de l'intrigue et empêche le lecteur d'interpréter de manière assurée l'origine de Marianne :

Remarquez qu'entre les personnes qui avaient été tuées, il y avait deux femmes ; l'une belle et d'environ vingt ans, et l'autre d'environ quarante ; la première fort bien mise, et l'autre habillée comme le serait une femme de chambre. Si l'une des deux étaient ma mère, il y avait plus d'apparence que c'était la jeune et la mieux mise, parce qu'on prétend que je lui ressemblais un peu, du moins à ce que disaient ceux qui la virent morte. (1990, p. 10-11)

Marianne n'a donc aucune certitude sur sa filiation, sa ressemblance avec l'une des deux femmes étant très incertaine et prouvée seulement par des témoins vagues. Même le grand nombre de témoins présents durant cette scène ne cache que mal leur inutilité : le chanoine, qui voyageait dans le carrosse, s'enfuit au moment de l'attaque ; les cavaliers n'arrivent qu'après coup ; et les voleurs retrouvés ensuite ne possèdent « rien qui pût apprendre à qui j'appartenais » (1990, p. 12). Cette indétermination semble plus que jamais voulue par Marivaux, qui prend plaisir à évacuer tout indice d'une possible reconnaissance future. C'est ainsi que le laquais, qui aurait pu détenir une information sur l'origine de Marianne, non seulement meurt à peine arrivé dans un village dont le lecteur ignorera toujours le nom, mais aussi « sans dire à qui il appartenait : tout ce qu'on put tirer de lui, un moment avant qu'il expirât, c'est que son maître et sa maîtresse venaient d'être tués ; mais cela n'apprenait rien » (1990, p. 11).

Les rebondissements multiples, et constamment avortés, de cette scène initiale laissent penser que Marivaux fait ici un sourire de connivence à son lecteur. Dominique Orsini interprète d'ailleurs cette description comme une parodie de roman qui souligne, selon lui, « la nature profonde du plaisir romanesque, tant dans son



élaboration que dans sa lecture : écrire ou lire, ce n'est pas reconstituer, mais inventer une réalité » (Orsini, 2010, p. 289). Réalité à laquelle le lecteur doit croire seulement très légèrement (et très provisoirement) tant cet épisode, et d'autres tout aussi indéterminés, peuvent être compris comme des dysfonctionnements favorisant la remise en cause, par le lecteur, des codes romanesques traditionnels.

#### 4. Le lecteur mis en jeu

Indéterminé, le roman de Marivaux l'est donc à plus d'un égard. Cette dimension est d'ailleurs renforcée par l'inachèvement du texte, le roman ne parvenant pas à son dénouement. Cette forme ouverte déçoit, une fois encore, le lecteur, curieux d'en connaître la fin et se voyant privé de l'aboutissement d'un récit de longue haleine. L'histoire de l'ascension de Marianne est suspendue, tout comme l'est, d'ailleurs, celle de Tervire dont le lecteur ignorera toujours pourquoi elle s'est faite religieuse.

Or l'inachèvement, chez Marivaux, ne semble pas tant relever d'un accident que d'un principe esthétique, s'inscrivant dans une ambition plus générale<sup>3</sup> : celle, délibérée, de ne *pas* répondre aux attentes du lecteur, constamment frustré dans ses espoirs de connaître la date ou le lieu du récit, l'identité du personnage principal ou le dénouement de l'intrigue. Le lecteur est alors forcé de reconnaître que tout indique la fiction (malgré – ou grâce – au célèbre « ce début paraît annoncer un roman : ce n'en est pourtant pas un que je raconte » de l'incipit), et que le texte révèle plus qu'il ne cache les lignes de fractures de l'univers romanesque. Dès lors, ce que l'auteur n'a pas voulu dire au lecteur sert à capter l'attention de celui-ci sur les poncifs romanesques et à l'inciter à s'en distancer. Les indéterminations font alors du texte de Marivaux un lieu d'échange, de débat sur le roman et, plus généralement, d'interrogation sur le dispositif fictionnel.

#### 5. Conclusion : l'expérience fictionnelle comme nouvel espace de jeu

Les deux paradigmes ludiques examinés ici révèlent que la fiction a ceci de singulier qu'elle permet un va-et-vient, chez le même lecteur, entre le fait de *croire* et de *ne pas croire* à ce qui nous est raconté. Il s'agit là d'un tiraillement entre deux attitudes anti-thétiques et pourtant sans cesse combinées dans l'acte de lecture. Si la fiction problématise toujours sa relation avec le lecteur, il semble que *La Vie de Marianne* dessine spécifiquement une structure dialogique dans laquelle le lecteur est constamment mis à l'épreuve, voire *mis en jeu* par un texte qui propose de nouvelles formes de lecture. Par le biais de structures déceptives et de dispositifs contradictoires instaurés

---

3. Voir Coulet (1983, p. 29-46) et Hellinx (1987, p. 279-288).

par l'auteur, la lecture du récit se voit contrariée et suscite une incertitude provisoire de la part du lecteur à qui certaines informations importantes de l'action décrite sont refusées. En ce sens, *La Vie de Marianne* appelle moins le lecteur à collaborer à l'écriture qu'elles ne l'appellent à *abandonner* la quête d'un sens univoque. C'est précisément la relativité de toute valeur de vérité que cette œuvre semble mettre en exergue : elle ne se limite pas à être une « machine à produire des lectures » (Charles, 1977, p. 9) et semble davantage une machine à « défaire »<sup>4</sup> et à « déjouer » le lecteur.

Au final, c'est un lecteur déconcerté et perplexe qui referme *La Vie de Marianne*. En rusant délibérément avec les contraintes du temps, en rompant l'illusion par une surdétermination géographique et en mettant en scène une composition qui ne se laisse pas définir une fois pour toutes, Marivaux rit des attentes du lecteur et perturbe ses exigences. Avant le Diderot de *Jacques le fataliste*, il lui donne une narration déceptive afin de remettre en cause le pouvoir absolu habituellement accordé à la figure de l'auteur.

## RÉFÉRENCES

- Angelet, C. (1990). Le topos du manuscrit trouvé. *CAIEF*, 42, 165-176.
- Calas, F. (2014). Les enchantements de la parole rapportée dans *La Vie de Marianne* de Marivaux. Dans F. Magnot-Ogilvy (dir.), *Nouvelles lectures de 'La Vie de Marianne'. Une « dangereuse petite fille »* (p. 75-91). Paris : Classiques Garnier.
- Charles, M. (1977). *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil.
- Coulet, H. (1983). L'inachèvement dans les récits de Marivaux. *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 22, 29-46.
- Deltombe, C. et Marchand, A. (2006). Le lecteur : enjeu de fiction. *Cahiers du CERACC*, 3. [https://www.academia.edu/11931347/Le\\_lecteur\\_enjeu\\_de\\_fiction](https://www.academia.edu/11931347/Le_lecteur_enjeu_de_fiction)
- Didier, B. (1987). *La Voix de Marianne. Essai sur Marivaux*. Paris : José Corti.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- Hellinx, J. (1987). Entre l'utopie et la réalité : pour une sociologie du roman inachevé de Marivaux. *Les Lettres romanes*, XLI (4), 279-288.
- Herman, J. (1998). Manuscrit trouvé et interdiction du roman. Dans A. Rivara et A. McKenna (dir.), *Le Roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux* (p. 103-118). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Herman, J. (2008). *Le Roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Oxford : Voltaire Foundation.
- Hersant, M. (2014). *La Vie de Marianne : des mémoires « tirés aux cheveux »*. Dans F. Magnot-Ogilvy (dir.), *Nouvelles lectures de 'La Vie de Marianne'. Une « dangereuse petite fille »* (p. 55-74). Paris : Classiques Garnier.

---

4. Voir Deltombe et Marchand : « Si écrire un livre, c'est écrire un lecteur, alors désécrire le livre, c'est aussi désécrire le lecteur, le défaire de ses habitudes de lecture voire, plus radicalement, le défaire, s'en défaire et le congédier brutalement » (2006, p. 12).

- Martin, C. (2014). Chapitre 2. La poétique négative de *La Vie de Marianne*. Dans *Mémoires d'une inconnue : Étude de La vie de Marianne de Marivaux* (p. 55-87). Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre. [https://doi.org/10.4000/books\\_purh.3594](https://doi.org/10.4000/books_purh.3594)
- Marivaux. (1990). *La Vie de Marianne*. F. Deloffre (éd.). Paris : Bordas.
- Magnot-Ogilvy, F. (2014). *Nouvelles lectures de 'La Vie de Marianne'*. Une « dangereuse petite fille ». Paris : Classiques Garnier.
- Nicole, P. (1670). *De l'éducation d'un prince*. Paris : Chez la veuve Charles Savreux.
- Orsini, D. (2010). Mal voir, trop bien voir, ne pas voir (Prévost, Olivier, Marivaux et Simon). De l'imagination du personnage à celle du lecteur. Dans J. Herman, A. Paschoud, P. Pelckmans et F. Rosset (dir.), *L'Assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque* (p. 279-293). Louvain : Peeters.
- Salaün, F. (1999). « Le manuscrit ne le dit pas... » : déni de l'auteur et création romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans J. Herman (dir.), *Le Topos du manuscrit trouvé* (p. 170-178). Louvain : Peeters.

**RÉSUMÉ :** Cet article propose d'analyser la manière dont Marivaux, dans *La Vie de Marianne*, joue à « faire vrai » en déployant un ensemble de procédés rhétoriques et narratifs : de la vieille ficelle du manuscrit retrouvé par hasard à l'appel de prestigieux témoins prêts à garantir l'authenticité d'un épisode, tous les moyens sont bons pour produire l'effet de véridicité attendu du lecteur. Cependant, dans un mouvement inverse, Marivaux viole constamment le pacte de lecture qu'il a institué : le lecteur ne peut manquer de s'interroger sur la composition de ce qu'il lit et de s'apercevoir que le texte exhibe trop de négligences pour qu'il lui soit encore permis de croire à la réalité des faits qui lui sont racontés. La fiction se met ainsi en scène et souligne les procédés qui forcent le lecteur à s'interroger sur sa propre crédulité. Nous analyserons ici les conséquences de ce double mouvement et nous proposerons quelques hypothèses théoriques pour rendre compte de cette poétique paradoxale du jeu chez Marivaux.

**Mots-clés :** Marivaux, *La Vie de Marianne*, topos du manuscrit trouvé, pacte de lecture, dispositif fictionnel paradoxal

### **Getting Out of the Game: *The Life of Marianne* or the Story that Belonged to No One**

**ABSTRACT:** This paper examines the way in which Marivaux, in *The Life of Marianne*, plays at “making it true” by deploying a set of rhetorical and narrative devices: from the old trick of the manuscript found by chance to the call of prestigious witnesses ready to guarantee the authenticity of the episode, all means are good to produce the effect of veracity expected by the reader. However, in an opposite movement, Marivaux constantly violates the reading pact which he instituted: the reader ends up

wondering about the composition of what he reads and realizes that the text exhibits too much negligence for the story to be true. Fiction is thus staged, and Marivaux underlines the processes which force the reader to question his own credulity. This paper examines the consequences of this double movement and offers a few theoretical hypotheses to account for this paradoxical poetics of play.

**Keywords:** Marivaux, *The Life of Marianne*, the trope of the “found manuscript”, fictional reading pact, paradoxical poetics of play