

## De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* de Marivaux

Julien Rault

► **To cite this version:**

Julien Rault. De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* de Marivaux. Styles, Genres, Auteurs, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018, 18, pp.135-146. halshs-02504050

**HAL Id: halshs-02504050**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02504050>**

Submitted on 15 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE LA TRANSPARENCE À L'ÉMERGENCE DE LA  
RÉFLEXIVITÉ ÉRISTIQUE DANS  
*LA DISPUTE*

*Julien Rault*  
*Université de Poitiers*

« Ah! si vous ne me prenez pas au mot... »

Marivaux, *La Dispute*, sc. 7

135

STYLES, GENRES, AUTEURS N°18 • SUP • 2018

La propension de Marivaux à user de reprises, ou à jouer sur l'écho, d'une réplique à l'autre, est notoire<sup>1</sup>. Si la réflexivité, par la modalisation autonymique notamment, sert le dynamisme d'une écriture procédant par rebond, c'est aussi et surtout une façon d'importer une dimension agonique<sup>2</sup> : faire retour sur le mot de l'autre, introduire la non-coïncidence, n'est jamais événement anodin et induit volontiers la polémique.

*La Dispute* a pour objet principal une expérience – voire une « fête noire » selon l'interprétation de Patrice Chéreau<sup>3</sup> –, qui doit éprouver

- 1 Phénomène mis en évidence notamment dans l'ouvrage fondateur de Frédéric Deloffre (*Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, 1971, p. 197-206 et 245-248), à partir de trois effets majeurs : effet de progression unilatérale (reprise par l'interlocuteur qui a l'initiative), effet d'arrêt ou de déviation unilatérale (reprise pour faire dévier le propos de l'interlocuteur), effet de progression bilatéral (les deux interlocuteurs reprennent le mot de réplique en réplique) (p. 203).
- 2 Ce que relève Jacqueline Authier-Revuz en commentant, chez Marivaux, les reprises avec démarcation (*Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995, p. 208). Voir également Anne-Marie Paillet-Guth, « Ironie et construction dialogale dans le théâtre de Marivaux », *Coulisses*, 34, octobre 2006, p. 169-186, et Jean-Maxence Granier, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux », dans Jacqueline Authier-Revuz et al. (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 256-276.
- 3 Voir Patrice Chéreau, « *La Dispute* », dans Chéreau, photographies de Nicolas Treatt, Paris, Liko, 1984, cité par Jean Goldzink dans son Introduction à *La Dispute*, dans Marivaux, *L'Épreuve, La Dispute, Les Acteurs de bonne foi*, éd. J. Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », éd. revue 2017, p. 103.

l'inconstance humaine. Elle est aussi, d'une certaine façon, une expérience de langage, entre enjeux de la nomination face aux émotions nouvelles (le mot et la chose) et apparition de modalisations polémiques (les mots de l'autre) : la réflexivité langagière, exemplifiant d'une certaine façon la thématisation omniprésente du double et du reflet dans toute la pièce, peut être ainsi appréhendée comme la première pierre sur le chemin de l'inconstance amoureuse mise à l'épreuve ici. À partir du moment où le langage en vient à se prendre pour objet, l'Arcadie amoureuse n'est plus. Le *charme* est rompu. La réflexivité engendre une distanciation qui, à l'instar de l'ironie programmatique de la scène inaugurale, devient la première figure éristique d'une *Dispute* primitive. « Pièce métaphysique » pour Deloffre, l'œuvre de Marivaux témoigne aussi de l'émergence d'une conscience linguistique, mettant des personnages aux prises avec le mythe de la transparence et de la coïncidence du mot à la chose.

#### « CE DISCOURS-LÀ SENT BIEN L'IRONIE » : OBLIQUITÉ VS TRANSPARENCE

à l'ouverture, la mention de l'ironie ne passe pas inaperçue. C'est en effet son existence supposée qui est l'un des ressorts de la pièce : parce qu'il est impossible pour Hermiane de lever l'ambiguïté des propos du Prince, ce dernier met en place le stratagème. Pour lui montrer sa sincérité, et donc prouver l'inexistence de l'ironie, le Prince fait donner cette grande expérience *in vivo* : « car je vais vous donner de quoi me confondre, si je ne pense pas comme vous » (p. 8<sup>4</sup>).

L'ironie initiale supposée inaugure alors la distanciation, par le procédé inhérent de la mention. Toute ironie peut en effet être comprise comme la mention de propositions « interprétées comme l'écho d'une pensée ou d'un énoncé dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence<sup>5</sup> ». Mais, dans ce cas précis, outre l'ambiguïté sur l'ambiguïté réelle des propos, la distanciation opérée par l'ironie est pour ainsi dire

4 Marivaux, *La Dispute*, éd. Sylvie Dervaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classique », 2009 (notre édition de référence).

5 Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mention », *Poétique*, 36, 1978, p. 399-412, ici p. 409.

redoublée par la mention ultérieure du mot *ironie* (« Ce discours-là sent bien l'ironie », p. 8), qui explicite la réflexivité langagière. Cette mention d'une mention possible engendre distanciation et mimétisme, qui formeront ainsi des motifs spéculaires récurrents dans *La Dispute*, à commencer par l'expérimentation redoublant la mise en scène à l'intérieur de la pièce. Expérimentation qui va permettre de mettre aux prises et en miroir deux couples. Deux couples dont certains membres éprouvent une véritable fascination pour le reflet et le miroir<sup>6</sup>...

Par ailleurs, toute la première scène est marquée par l'expression de l'incompréhension, le personnage d'Hermiane multipliant les demandes de clarification du propos, par des interrogations (« que voulez-vous dire ? »), des injonctions (« expliquez-vous ») et les tournures négatives (« je ne vous entends point », « je n'y comprends rien »). L'ouverture de cette courte pièce est donc sous le signe de la double discorde : si Hermiane n'est pas certaine que le Prince partage son opinion, elle n'est pas non plus sûre de bien comprendre sa démarche et son projet.

De telles failles dans la communication font ressortir *a contrario* la sincérité et la naïveté des premiers échanges entre les ingénus (sc. 4), entièrement modulés par l'emphase et la spontanéité. Nulle distance, nul dédoublement ici dans le rapport du mot à la chose, au contraire : au mutisme initial (« le plaisir de vous voir m'a d'abord ôté la parole »<sup>7</sup>) succède un langage fondé sur la parfaite coïncidence du mot à la chose, traduisant la réciprocité pure :

AZOR. – J'ai beau être auprès de vous, je ne vous vois pas encore assez.

ÉGLÉ. – C'est ma pensée. (p. 13)

6 Ressorts récurrents dans le théâtre de Marivaux, la coquetterie et la vanité sont des enjeux essentiels de la conscience sociale. Voir, à ce sujet, Mario Matucci, « De la vanité à la coquetterie », dans Henri Coulet, Jean Ehrard et Françoise Rubelin (dir.), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 65-72.

7 Dans la mise en scène de Chéreau, Églé commence par pousser de petits cris, en titubant (<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00355/la-dispute-de-marivaux-par-patrice-chereau.html>).

L'écart ou le jeu dans l'acte de nomination semble ne pas exister (même si nommer constitue déjà un écart, par le « miroir du signe<sup>8</sup> »). Nous sommes ici bien loin du marivaudage classique, tel que défini par Barthes, à savoir le « jeu de deux êtres qui sont toujours à l'extrême limite de se connaître et s'épuisent à nommer ce qu'ils savent parfaitement<sup>9</sup> ». En ces temps premiers de rencontre amoureuse<sup>10</sup>, de symbiose, le langage est UN, l'ironie n'est pas encore née. En témoigne la succession de répliques d'Églé, toutes introduites par le présentatif de la reconnaissance (*c'est*), qui suppose une parfaite adéquation, une forme d'évidence de l'identité :

138

Ah ! la voilà, *c'est* vous [...]  
 Eh, *c'est* tout comme moi [...]  
*c'est* ma pensée [...]  
*c'est* ce qui m'arrive [...]  
*c'est* une autre perfection (p. 13, nous soulignons)

Comme le notait Cécile Narjoux, *c'est* est « consensuel », il accompagne « le mouvement d'accession à la vérité et à l'existence », son référent étant « moins identifiable qu'identifié »<sup>11</sup>. Le présentatif pourrait ainsi être appréhendé comme l'un des traits stylistiques du langage premier de l'immédiateté (à l'ouverture de la scène 6, *c'est* un autre présentatif qui est privilégié par Églé, *voilà*, soit une forme plus analytique, dans un

8 Comme l'indique Walter Moser, les mots *homme* et *femme* fournis par Carise et Mesrou donnent l'impression aux élèves de s'approprier l'expérience vécue par le signe ; or le signe linguistique engendre déjà une « perte de l'immédiateté vécue » (« Le prince, le philosophe et la femme-statue : une lecture de *La Dispute* », *Études littéraires*, 24, 1991, p. 63-80, ici p. 72.

9 Roland Barthes, « Marivaux au TNP », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2002, p. 186.

10 La dimension inchoative est l'objet d'une très nette insistance avec la reprise à l'envi du terme *premier* dans les deux scènes initiales. *Scène 1* : « La *première* inconstance, ou la *première* infidélité », « qui avait le *premier* donné l'exemple de l'inconstance », « comment veut-on qu'elles soient tombées les *premières* dans des vices de cœur », « le monde et ses *premières* amours », « tout aussi neuves que les *premières* ». *Scène 2* : « *premier* âge du monde », « la *première* fois », « les *premières* amours vont recommencer » (nous soulignons).

11 Cécile Narjoux, « "C'est cela que c'est, la tragédie" ou les présentatifs dans *Électre* de Giraudoux », *L'Information grammaticale*, 96, 2003, p. 43-53, ici p. 49 et 52.

contexte déjà rétrospectif<sup>12</sup>). Réflexion prenant la forme d'une Arcadie langagière, la quatrième scène de *La Dispute* interroge le mythe de la transparence et de la réciprocité, non loin du fantasme performatif :

AZOR. – Mon cœur désire vos mains.

ÉGLÉ. – Tenez, le mien vous les donne [...] (p. 13)

Deux rapports au discours absolument opposés sont donc exposés à l'ouverture. Dans la première scène, Hermiane pointe l'équivocité ; dans la quatrième scène, Églé revendique l'univocité. Hermiane demande l'explicitation (« que voulez-vous dire ? »), Églé demande la nomination (« Qu'est-ce que c'est que cette eau que je vois et qui roule à terre ? » / « c'est ce qu'on appelle un ruisseau ») : à l'indécidable (du vouloir-dire, de la bivocalité ironique) succède l'inexprimable (du pouvoir-dire) :

AZOR. – [...] je ne sais pas ce que je sens, je ne saurais le dire. (p. 13)

D'où les manifestations de joie lors de l'acte de nomination qui se répondent en miroir, de la scène 6 à la scène 20 :

AZOR. – Ah ! que c'est bien dit, je l'adore ! (p. 18)

DINA. – Que c'est bien dit ! (p. 42)

L'échange inaugural, marqué par une relation asymétrique et l'incommunicabilité, s'oppose également au premier échange entre Azor et Églé sur le plan structurel. Tout entier façonné par la réciprocité et la symétrie (« c'est tout comme moi », p. 13), le dialogue des ingénus repose évidemment sur la figure du chiasme (« vous êtes fait exprès pour moi, moi faite exprès pour vous », p. 15), figure emblématique, écusson qui « dépose son dessein chaque fois que nous figurons le mouvement des protagonistes marivaldiens »<sup>13</sup> : plus loin, l'échange des partenaires reproduira ainsi sur le plan dramaturgique ce motif essentiel. Mais

12 « voilà pourquoi nous nous aimons tant », « voilà comme il faisait tantôt » (p. 15, nous soulignons).

13 « Tout le jeu de l'être humain dans l'être est sismographié par ce chiasme, qui croise et recroise, mémorise et signe la bifurcation » (Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 289, voir aussi p. 290).

ce dialogue originel s'élabore aussi à partir d'un certain nombre de parallélismes syntaxiques à l'intérieur de chaque réplique (eux-mêmes mis en parallèle dans le jeu des échanges) :

ÉGLÉ. – [...] je suis votre Églé, vous, mon Azor.

AZOR. – L'un est l'homme, et l'autre la femme (p. 15)

Dès l'ouverture, l'ironie, qui est la véritable cause de la dispute<sup>14</sup>, annonce la couleur des échanges et de la pièce : elle produit un discours retors, ambivalent, afin de mieux l'opposer aux discours de la coïncidence et de la transparence des ingénus. Elle introduit également une dimension réflexive dans le langage qui peut servir d'avertissement : c'est par le retour du langage sur lui-même, par l'intrusion de la non-coïncidence, que ne manqueront pas d'apparaître les premières manifestations de la discorde et de l'inconstance.

140

#### « ADOREZ DONC, MAIS DONNEZ-MOI LE TEMPS DE RESPIRER » : RÉFLEXIVITÉ ET NAISSANCE DE L'IRONIE

Dans *La Dispute*, le mot semble engendrer la chose. Frédéric Deloffre note d'ailleurs que cette pièce offre un « cas limite de réalisme absolu du langage », à la scène 5, puisque « le trouble qui agite Azor et Églé ne devient de l'amour que lorsque Carise et Mérou ont prononcé ce nom »<sup>15</sup>.

À peine les joies de la nomination éprouvées (même si elles passent par un tiers, en l'occurrence Carise : « c'est ce qu'on appelle un ruisseau », « cela s'appelle un miroir », p. 11 et 19) viennent celles, plus malignes, de la réflexivité : « c'est sur le mot qu'on réplique, et non sur la chose »,

14 Voir, à ce titre, la notice de *La Dispute* d'Henri Coulet et Michel Gilot dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 1065-1073, ici p. 1074.

15 « Le cas le plus simple est celui d'êtres primitifs, tels qu'à l'époque on en conçoit par réaction contre une civilisation trop artificielle. Marivaux aperçoit fort bien que chez de tels personnages la naissance de l'amour se pose avant tout comme un problème d'expression : ils ne savent qu'ils aiment et n'aiment vraiment que lorsqu'ils peuvent donner un nom aux sentiments inconscients qui sont en eux » (F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 208-209).

disait Marmontel<sup>16</sup>. Cette propension à rebondir sur les mots de l'autre prend dans *La Dispute* une coloration particulière, du fait de la parfaite ingénuité des protagonistes sur le plan des sentiments amoureux, qui les amène à expérimenter d'un même mouvement la chose et le mot qui la désigne. Lors de la sixième scène, les répliques procèdent ainsi par rebond, prenant appui sur la découverte et la formulation du verbe *adorer*: la réplique de Mesrou (« il est vrai qu'il vous adore ») provoque un premier arrêt/rebond avec la glose métadiscursive d'Azor, qui vient épingler le mot (« Ah! que c'est bien dit, je l'adore! »): le discours de l'autre est ici l'objet d'un commentaire enthousiaste (modalisation autonymique en discours second) relevant de la coïncidence supposée entre le mot et la chose. La réciprocité dans l'acte de nomination est affirmée, d'un personnage à l'autre.

Mais aussitôt, pour la première fois, la réciprocité est refusée par Églé, qui réinvestit la formulation dans la réplique suivante: « Adorez donc, mais donnez-moi le temps de respirer ». Ce nouvel exemple de dialogisme interlocutif immédiat<sup>17</sup>, modalisation autonymique en discours second allusive (puisque non marquée), raille l'enthousiasme, qui est aussi celui provoqué par la coïncidence mot/chose. *L'adoration* doublement modalisée aboutit à la formation d'une ironie nouvelle pour les protagonistes, laissant à penser que la réflexivité a bien été la première fêlure dans la réciprocité amoureuse; dès la sixième scène, à peine le mot découvert, les protagonistes sont déjà dans l'écho, aux prises avec le déjà-dit. La constance vient de connaître une défaillance, la perte de coïncidence du mot à la chose étant le miroir de la non-réciprocité de l'enthousiasme amoureux. Les protagonistes deviennent alors de vrais personnages marivaldiens, pour lesquels il s'agit, comme le formule Michel Deguy, de « se faire souffrir l'un l'autre par la reprise en écho du mot de l'autre qui ainsi cesse "d'avoir le dernier mot" pour s'entendre retourner son dit dans son reflet sonore, dépossédé par la voix de l'autre, neutralisé, méconnaissable quoique identique<sup>18</sup>... ».

<sup>16</sup> Cité par Frédéric Deloffre (*ibid.*, p. 199).

<sup>17</sup> Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>18</sup> Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, *op. cit.*, p. 218.



Après avoir repris le mot de l'autre pour mieux le railler, Églé demande ensuite à être « prise au mot » (« ah si vous ne me prenez pas au mot », p. 21). Apparaît une autre grande fêlure dans cette utopie langagière : l'exigence de littéralité ici formulée est symptomatique, indiquant que le rapport au langage s'est considérablement dégradé. Après la modalisation autonymique sur le verbe *adorer*, la distanciation a été instaurée et devient l'objet d'appréhension. D'ailleurs, cette nouvelle exigence est encadrée par l'emploi, jusqu'alors inexistant, de modalisateurs, en amont (« *en vérité*, toute belle que je suis, votre peur m'effraie aussi ») et en aval (« *je vous déclare que* le mien se passe ») (p. 21, nous soulignons). La modalisation épistémique (« en vérité »), avant un métadiscours introductif (« je déclare que »), traduit l'apparition d'une conscience discursive, supposant une forme inédite de théâtralisation du discours, dans le sens d'une revendication : les efforts pour renouer avec la coïncidence du mot à la chose (*prendre au mot*) témoignent bien de la perte de cet état langagier édénique. La transparence des échanges primitifs n'est plus de mise.

Dès la scène 9, le mythe de l'unité est bien loin et la bataille des mots est lancée : c'est alors, logiquement, le problème du référent qui est l'objet de la discorde. Le « charme », l'« aise » et l'« étonnement » ne peuvent avoir qu'une seule origine, qu'un seul référent (Églé ou Adine).

ADINE. – N'êtes-vous pas charmée de moi ?

ÉGLÉ. – De vous ? C'est moi qui charme les autres. (p. 22)

Enfin, le participe passé à valeur adjectivale *enchantée* est lui aussi l'objet d'une modalisation autonymique interlocutive allusive. Le terme *enchantée* apparaît en mention dans la réplique réactive :

ÉGLÉ. – [...] Je ne me considère jamais que je ne sois enchantée, moi qui vous parle.

ADINE. – Enchantée ! Il est vrai que vous êtes passable, et même assez gentille... (p. 23)

C'est très explicitement l'adéquation du mot à son référent qui est l'objet ici d'une contestation, à travers la (fausse) concession (« il est vrai que... »). Et confirme que, pour ces cobayes linguistiques, l'écart entre

le mot et la chose est définitivement installé. Ainsi, l'énoncé didascalique qui suit (« *ironiquement* », p. 24), exhibant ce qui a fait son apparition depuis un moment, nous renvoie immédiatement à la première scène mentionnant l'ironie du Prince, soit cette forme plus distanciée (dévoyée?) de la relation aux autres et au discours, dont l'équivocité était le point de départ de l'expérience.

#### « JE NE DIS PAS CELA » : DISCOURS AUTRE, MÉTADISCOURS ET REFORMULATIONS DISCORDANTES

La pièce devient-elle alors ce « premier bal », décrit par Michel Deguy, « avec masques et bergamasques, mascarades et pantomimes », dans lequel les jeunes gens jouent « leur rôle avec ironie et toutes sortes de figures, emphases et hyperboles, ellipses et syncopes, comme s'ils étaient conscients et amusés de la situation de la rencontre »<sup>19</sup>? Le rire « ah! ah! ah! » d'Adine, reflété dans le discours Églé lors de l'échange sur le miroir (sc. 9), avant d'être une nouvelle fois repris en écho dans la scène suivante (sc. 10), achève la réflexivité. S'ils ne jouent pas nécessairement un rôle, les personnages savent désormais que tout discours peut avoir son reflet modalisé.

C'est donc de façon beaucoup plus explicite – plus rhétorique – que le discours de l'autre fait irruption par la suite, comme le révèle l'usage important du verbe *dire* dans les quatre premières répliques de la dixième scène : « que *diriez*-vous », « qui me *dit* », « je ne *dis* pas cela », « je *dis* » (p. 25, nous soulignons). Dorénavant, le discours est annoncé et dédoublé (« je dis »), et le discours autre est convoqué prospectivement (« que *diriez*-vous »)<sup>20</sup> ou rétrospectivement (« qui me dit »), quand il n'est pas reformulé (« qui prétend ») : la première ingénue demande à un tiers ce que l'on pourrait *dire* de quelqu'un qui a *dit* et qui *prétend*. Usant du discours direct, Églé reprend pratiquement *in extenso* les propos d'Adine :

<sup>19</sup> Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, op. cit., p. 276.

<sup>20</sup> Lors de la scène 15, c'est une autre tournure qui est utilisée par Églé : « je vous défie de le dire » (p. 36).

ADINE. – Contemplez-moi un peu attentivement ; là, comment me trouvez-vous ? (p. 23)

ÉGLÉ. – [...] qui me dit : « Eh ! contemplez-moi donc ! eh ! Comment me trouvez-vous ? » (p. 25)

Les gloses métadiscursives « je ne dis pas cela » et « je dis » deviennent alors nécessaires dans cette dispute qui en est à présent à imputer les discours.

144 Le discours autre est ainsi représenté de toutes les façons possibles. Lors de la scène précédente, il apparaissait déjà redoublé, d'une certaine façon, par les formules introductives : « on vous dit que c'est à la plus belle à attendre » ; « on vous répond qu'elle attend » (p. 23). Le recours au pronom personnel *on*, masque du *je*, et à la structure indirecte, témoigne bien d'une autre forme de distanciation, révélant le parfait développement de la conscience discursive des personnages ; personnages qui ont par ailleurs conscience d'être définis par ce qui a été préalablement énoncé : lors de la rencontre entre Azor et Mesrin (sc. 13), c'est bien le discours autre qui sert d'appui, avant d'être lui-même l'objet d'une modalisation (vous me dites : « on vous a dit ») :

AZOR. – Vous êtes donc un homme ?

MESRIN. – On m'a dit que oui.

AZOR. – On m'en a dit de moi tout autant.

MESRIN. – On vous a dit ? [...] (p. 29)

Le rapport au langage des personnages a véritablement évolué. Loin de la transparence et de la réciprocité, il est désormais fait de distance ; l'ultime modalisation autonymique, relativement complexe puisque redoublée, est à ce titre éloquente (sc. 16) :

MESRIN. – Vous voir, vous contempler, vous admirer, vous appeler « mon âme ».

ÉGLÉ. – Vous voyez bien qu'il parle de son âme. (p. 38)

Mesrin n'emploie pas le mot *âme* : il manifeste le désir d'*appeler* Églé « mon âme ». Cette première modalisation autonymique, dans laquelle le mot est à la fois en usage et en mention, est ensuite redoublée par

la réplique réactive d'Églé qui emploie à nouveau le mot en mention (modalisation autonymique en discours second, avec renvoi explicite à la parole de l'autre : « il parle de »). La conscience langagière des personnages a atteint son paroxysme et telle distanciation dans le rapport aux mots, forme de dévoilement au regard du premier contact établi avec le langage, traduit bien un nouveau rapport aux autres. À la nomination succède le désir de nomination, appréhendée comme la manifestation la plus tangible des sentiments. Nous sommes bien loin des répliques initiales, introduites au présentatif et marquant la parfaite coïncidence : « c'est ma pensée ».

#### « CELA S'APPELLE UN MIROIR » : CONCLUSION

La duplicité de l'ironie instaure, dès le lever de rideau, le premier dédoublement et sert de repère : elle fait signe, ou, plus littéralement, figure de dispute. Offrant la bivocalité, elle instaure alors, dans cette succession de duos en miroir, ce tiers essentiel dans l'écriture de Marivaux, signalé notamment par Frédéric Deloffre : « Pas besoin d'un tiers à l'entretien, car un tiers est toujours présent : c'est le langage [...] »<sup>21</sup>.

C'est bien un conte initiatique qui est proposé ici, « allégorie anthropologique<sup>22</sup> » esquissant un premier état du langage amoureux, fait de transparence et de coïncidence, où le bonheur éphémère de la découverte du signe, leurre de la transparence qui est aussi le premier stade du miroir (« Le miroir par excellence, c'est la parole<sup>23</sup> »), ne tarde pas à céder la place à la distanciation, faite de boucles réflexives, de modalisations polémiques<sup>24</sup> et de querelles de référencement. Car derrière la thématique du double et de la réflexivité (dramaturgique,

21 F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 206.

22 J. Goldzink, Introduction à son édition de *La Dispute*, éd. cit., p. 11.

23 Walter Moser, « Le prince, le philosophe et la femme-statue », art. cit., p. 75.

24 À l'ouverture de *La Double Inconstance*, on observe un bel exemple de modalisation autonymique au cœur du rapport conflictuel entre les personnages : « TRIVELIN. – *Cependant... SILVIA, avec colère. – Cependant, je ne veux point avoir de raison ; et quand vous recommenceriez cinquante fois votre cependant, je n'en veux point avoir...* » (*La Double Inconstance*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 25, nous soulignons).

symbolique, langagière...), c'est bien la question de l'unité (perdue) qui traverse le discours : un de la coïncidence mot/chose, unicité de la référenciation.

De la langue au discours, le personnage est dans un rapport au langage entièrement modalisé, aux prises avec le signe et son référent, aux prises avec les discours de l'autre. Derrière la question de l'inconstance humaine et de l'échange des partenaires se cache celle de l'inconstance du langage et de l'impossible échange verbal. Rien d'étonnant dès lors à ce que l'on retrouve la même interrogation à la fin de la pièce, Églé reprenant en écho les interrogations d'Hermiane à l'ouverture :

146

HERMIANE. – Que voulez-vous dire ? (scène 1)

ÉGLÉ. – Arrêtez-vous donc, que voulez-vous dire ? (scène 17)

Si *La Dispute* se singularise dans l'œuvre de Marivaux par son dénouement peu optimiste<sup>25</sup> (Hermiane : « Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter. Partons. », p. 43), elle le fait aussi, sans doute, par l'exposition de cette réflexivité croissante qui contamine le langage, dispute dans la dispute, travaille l'écart à tous les niveaux et œuvre progressivement, inexorablement, à la distanciation. Témoignant de la non-réciprocité, de l'impossible transparence, de l'inconstance foncière dans le discours.

25 Nicolas Bonhôte considère notamment *La Dispute* comme « la seule pièce de Marivaux dont la conclusion soit dépourvue d'optimisme » (*Marivaux ou les Machines de l'opéra. Étude de sociologie de la littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, cité par W. Moser, « Le prince, le philosophe et la femme-statue », art. cit., p. 78). Il est à noter que, dans la mise en scène de Patrice Chéreau, Azor se suicide.