



**Wichita State University Libraries**  
**SOAR: Shocker Open Access Repository**

---

Wilson Baldrige

Modern and Classical Languages and Literatures

---

**Avec Marivaux, par Michel Deguy**

Wilson Baldrige  
Wichita State University

---

**Recommended citation**

Baldrige, Wilson. 2001. Avec Marivaux, par Michel Deguy. -- Woodward, Servanne; Worth, Jeremy; and Baldrige, Wilson, "Marivaux avec Michel Deguy". London (Ontario, CA): Mestengo Press, The University of Western Ontario, p.13-21. <http://ir.lib.uwo.ca/frenchebooks/4>

**This paper is posted in Shocker Open Access Repository**

<http://soar.wichita.edu/dspace/handle/10057/3528>

**Avec Marivaux, par Michel Deguy**

Wilson Baldrige

«*Qu'arrive-t-il en cette soirée de la comédie de l'amour, clairière traversée d'éclaircies ?*»<sup>1</sup>

**Le Secret**

A cette question liminaire, l'intitulé «*Le secret*» nous propose déjà une réponse : ce qui arrive au théâtre, «l'Événement», serait la diffusion d'un secret, en rapport symbolique avec l'*aléthéia*, dévoilement de la vérité, car «La vérité incombe au dire (l'*aléthéia* au *logos*)...» (pp. 145-146). Notons également que l'oxymore du «secret manifeste» (p. 117) — où «secret» réaffirme le rapport d'éros à la langue si le secret «est *apriori* le secret de tous, l'amour, confié à une langue qui est faite pour le langage amoureux» (p. 238) — ce secret manifeste de l'amour correspond par sa teneur paradoxale à telle «Devise» : «Le secret est qu'il n'y a pas de secret. Car il y a un secret — qu'il n'y a pas de secret» (p. 234). Aphorisme qui confirme aussi cette parole : «N'est-ce pas la conscience du paradoxe qui est gagnée par cette fiction ?» (p. 171).

**L'article**

Dans son article intitulé «La colonie préliminaire (à propos de *La Machine matrimoniale*)» paru en juin 1999 dans la revue *Littérature* (114, numéro spécial consacré à l'œuvre de Michel Deguy), Bruno Clément remarque que le chiasme en tant que principe structural du théâtre de Marivaux selon Deguy, mais également en tant qu'«opérateur poétique» d'une manière générale, est *dynamique* : idée d'énergie, de force, d'intensité et donc moyen de mesurer, sans mesure scientifico-mathématique, l'*escence*, l'inchoativité, le surgissement/jaillissement «originaire» (*de l'amour* bien sûr chez Marivaux, l'éclosion

du désir entre individus les faisant passer par l'épreuve de l'obstacle, du chiasme des positions — revirements emblématiques de ce que Deguy appelle ailleurs, pensant à Mallarmé, la «réciprocité de preuves' entre fiction de la réalité et réalité de la fiction...» [*Donnant Donnant*, Gallimard, «Le Chemin», p. 136)]. Echange, traduction, rapprochement : cette dynamique, ce jeu de forces que Derrida appelle «différance» (cf. p. 48 du *Marivaux*), jeu actif, *inventif* faut-il dire avec Deguy, «poïétique» fait qu'il y a DES différences (chez Marivaux, différences hiérarchiques rétablies à la fin de la comédie par la résolution dans l'unanimité sociale du mariage). «Qu'est-ce que la littérature?» se demande-t-on ; une réponse d'inspiration deguienne serait : affaire de chiasme (originale) différée, reprise, relancée, réinventée à chaque fois et qui emprunte au monde des figures pour se dire ; ici la grande figure de l'amour au XVIII<sup>e</sup>.

Bruno Clément a tout à fait raison de souligner que, dans *La Machine matrimoniale*, le mariage est trope du «deux-en-un» de la structure poétique ; que la citation de la préface des *Serments indiscrets*, recontextualisée (plusieurs fois) par Michel Deguy, devient singulièrement actuelle : il faut observer ET trahir (EN MEME TEMPS) des mesures CONTRE L'UNITE (matrimoniale, mais aussi structurale, ontologique même). Voilà encore un exemple de «la conscience du paradoxe» inscrite dans la rhétorique théâtrale.

Je confirme enfin l'observation de Clément, que de fortes affinités existent entre le *Marivaux* et *Donnant Donnant* (deux livres publiés en 1981, représentatifs des deux versants de l'activité créatrice chez Michel Deguy : la *pensée poétique* et la *poésie pensante*). En plus des «Devises», toute la séquence intitulée «Ateliers : *Watteau*» dans *Donnant Donnant* communique avec *La Machine matrimoniale* ; alors qu'au seuil du recueil de poèmes, dans «Fin d'après-midi près d'Annapolis», se trouve le motif de «l'hospitalité» qu'affirme également le *Marivaux* au sujet des *Acteurs de bonne foi* de Pierre Carlet : «...auteur de la

représentation des lois de la représentation qui sont aussi les lois de l'hospitalité» (p. 59). Le texte initial de *Donnant Donnant* propose : «Ce qui donne contenance à l'hospitalité de poème, disons qu'il est le rapprochant» (*Donnant Donnant*, p. 13). Entendons «Rapprochant» au sens actif et musical, puisqu'il s'agit du «rapprochant», tout comme la musique du langage, ou marivaudage, en tant que phénomène de langue et de socialité, serait le tiers qui rapproche les sujets de l'amour.

### **Ajustement**

Envisageons maintenant la question primordiale de l'*ajustement* (p. 254), qui communique avec celle de la proportion, de l'analogie, voire avec la proportion pascalienne retrouvable grâce au Christ. «Mais que faire là où il n'y a plus de croyance ?» nous demande Michel Deguy. La proportion est aussi une définition du LOGOS ; l'une des questions qui hantent le *Marivaux* d'une manière latente, c'est comment relancer alors une forme de croyance en une proportion possible qui ne soit ni onto-théo-logique, ni «littéraire» dans le sens d'un réalisme conventionnel ? Pour Deguy, c'est cette *pensée poétique* qui sonde le **mécanisme ajustant** comme loi de la représentation théâtrale, sous les espèces du marivaudage : schéma d'analogie au fond, «classique», dont la mise en abyme «raffine la ressemblance avec la vie» (p. 265) ; non pas la Disproportion «nihiliste» du théâtre de l'absurde. Dans son *Marivaux*, Deguy montre par exemple les qualités/vertus de certains personnages, les traits de caractère au fond équilibrés par leur distribution analogique  $[A/B = C/D]$  ; Marivaux réussit à conjurer la catastrophe de la Disproportion (l'amour-propre poussé aux extrêmes, la coquetterie débridée, etc.) ; mais c'est toujours le vrai amour qui fait entrer finalement les personnages de la Comédie dans la relation des rapports  $A/B = C/D$ , à laquelle nous nous rapportons en tant que lecteurs/spectateurs (cf. *La Poésie n'est pas seule, passim*). Dans le chapitre du *Marivaux* sur le «renversement utopique», Michel Deguy

écrit : «C'est l'amour qui est l'âme de l'analogie» (p. 170). Comment mettre en scène le mécanisme ajustant, cette *dynamique théâtrale* qui évite les catastrophes de la disproportion, de sorte que les spectateurs «intérieurisent» le schéma et sa dynamique comme la seule «logique» affective possible pour une société ? Comme si le mécanisme structurant du langage lui-même, intuitionné par Marivaux et mis en scène sous forme de «marivaudage», ne cessait d'apparaître comme le vrai de son époque, le plus véridique et que cela puisse instruire les spectateurs, les éduquer à cette vérité même, bonne pour l'ordre social.

Quel rapport le chiasme théâtral entretient-il avec le mécanisme ajustant ? Si l'on considère que le marivaudage, c'est la manifestation langagière de l'amour naissant («l'union en train de se faire») et que celui-ci mène fatalement les sujets de l'amour vers l'obstacle et le chiasme des positions, épreuve à passer dans le devenir-amants-puis-époux des sujets, ce serait le mécanisme ou le processus de refondation de la loi de l'ajointement qu'est le mariage.

La page 216 du *Marivaux*, brillante, expressive au possible, profondément deguienne, nous pose en même temps une question essentielle : «Comment faire tenir une grande intensité dans la grande retenue d'une langue à syntagmes érotiques allusifs et clichés ?» Cette phrase relance à sa façon la pensée du Pseudo-Longin, auteur «anonyme» de l'antique *Traité du Sublime*, comme quoi la *tekhnè* doit impérativement se dissimuler dans le naturel... de la *phusis*. Ce que fait aussi Marivaux, comme il le faisait dire à ses acteurs, et comme l'artifice théâtral, toute l'armature rhétorique qui sous-tend l'écriture des pièces, se montre ET ne se montre pas en tant que telle, *pour soi*.

Impossible, sans le voir-comme, de relancer la croyance en l'ajustement. Cette croyance s'expose à la page 254 : «Quand la différence être/paraître n'excédait pas la mesure de pensée du langage, leur ajustement relevait de manifestation telle que la vérité en paroles, sur le fond d'une croyance dans la possibilité de faire (res)sembler le paraître et l'être à

l'expressivité en général [...]» (p. 254). *Logos, Proportion, Ajustement*, ces termes désignent-ils la même chose au fond que le dernier en date des titres de Michel Deguy : *La Raison poétique* ?

### **Avec Derrida et Girard**

Maintenant, il faut montrer en quoi Michel Deguy réussit à composer *avec* ces deux grands incompatibles, Derrida et Girard, dans le contexte de l'écriture du théâtre marivaldien. Dans *La Machine matrimoniale*, il y a entretissage du motif girardien d'une «altercation de semblables sociaux qui se détestent» (p. 89), donc de la réciprocité «violente» au niveau de la manifestation scénique dont le chiasme structural précipite la «catharsis» en fin de pièce [*Les Fausses Confidences*] ; et d'une «sorte de calcul de l'infini» dans l'appariement de quantités inégalables par «gradations et transitions insensibles» (p. 89), ou motif derridien de la différence spatio-temporelle, milieu du langage inséparable de la structure dramatique, si le marivaudage est «conforme au double jeu du dire...», au dédoublement : littéral/figuré. Évoquer ensemble Girard et Derrida (cf. pp. 109-110), c'est poser la difficile question de la hiérarchie sociale comme structure différentielle, donc d'inégalité, mais laquelle requiert une certaine reconnaissance de l'identité, du MEME. Michel Deguy pense avec Girard et Derrida, malgré l'impossibilité d'une synthèse non pas tant de leurs pensées, mais de leurs intentionnalités respectives : Girard cerne le problème de la refondation d'une hiérarchie différentielle (niveau de manifestation, «thématique») ; Derrida, le jeu de la mêmeté dans la différence au niveau sémiologique radical, ou «grammatologique» ; niveau de la «trace», quel que soit le nom qu'on lui donne (mais Derrida lui-même précise, on le sait, «qu'il n'y a pas de nom pour cela») — **cela** qui permet les rapprochements, à l'intérieur même des structures «culturelles» de différenciation et d'écart.

### Avec Derrida

Le dire explicite du *terme* de «différance» [orthographe derridienne] a lieu dans le contexte du rapport, formellement énoncé, du langage et de la force : «Car le désir de l'autre (génitif double) est une force vivante» (p. 274) ; énergie, dynamique, *-escence* : «Le marivaudage veut [...] déboucher sur un amour qui n'en finisse pas de s'avouer, qui se suspende à la différence de sa confiance, qui se maintienne dans le 'progrès assez lent' de sa révélation, l'imminence de sa banalisation...» (p. 273).

Or, le marivaudage comporte un risque certain : la perte de la distinction entre le langage et la chose «amour» ; la réduction de l'amour à la (mauvaise) rhétorique. Le marivaudage est à un certain niveau indice de «crise», qui s'élargit en «crise nuptiale».

Par-delà le système abstrait, oppositionnel de la linguistique structurale, Deguy affirme que le marivaudage est saisi *concrètement et fabuleusement* : «Se parlent deux êtres qui s'aiment, qui se parlent de l'impossibilité de s'aimer et qui s'aiment de ne pouvoir se le dire...» («*Désir et interlocution*», pp. 211-212). Suit immédiatement une explicitation de la *différance* en rapport au dire de l'amour (qui serait donc principalement un non-dit) : «C'est donc un retardement qui est initial ; un obstacle — pas infranchissable [...]». Si la loi du marivaudage, c'est «de retarder l'échéance de la vérité» (p. 245) des paroles dites par les sujets de l'amour, n'est-elle pas équivalente à la *différance* du performatif «je-vous-aime» dans la jouissance conjointe?

Sous un certain angle, le marivaudage est à penser dans le même registre que la diérèse dans «L'infini et sa diction — Baudelaire»<sup>2</sup>, et donc par rapport à Derrida et à Jean-Luc Nancy au sujet de la différence : «Ce qui saute aux oreilles, *eidos* de la langue (est-ce cette euphonie que Baudelaire caractérise comme 'l'élastique ondulation du beau poème lyrique ennemi de la saccade' ?), demande à être perçu comme un visible ; c'est à quoi s'attend un lecteur, le désir d'imaginer d'un lecteur» (p. 251). Un tel «visible»

euphonique inséparable du marivaudage, c'est la différence du désir dans la parole performative, l'écartement de la ligne du temps, l'ouverture donc d'une clairière sans laquelle le rapport analogique avec l'espace théâtral n'aurait pas lieu. C'est parce qu'il y a *tout d'abord* figure dans la parole de la langue, parole poétique ici, qu'il peut y avoir figurants scéniques et personnages de la comédie sur scène, mis en scène.

### **Avec Girard**

Donc d'un autre côté, Michel Deguy se penche sur le problème de l'apparition du double monstrueux, de «l'odieux» ; là où il y a «retournement», «transparition... de l'invisible versant qui n'est ni le dehors ni le dedans» (p. 74). Notre fascination ici va être pour l'aspect de sa lecture par où il adopte la perspective girardienne jusqu'au point de la métaphore : il ne s'agit jamais d'une *Théorie* toute faite, mais d'échappées, de lignes de fuite... moments où tel ou tel *motif* se profile et se met à signifier en contexte.

On dépasse la réciprocité antagoniste dans la mesure où l'odieux (la duplicité, la confusion, etc.) est expulsé, forclos, par son extériorisation langagière, par le dire qui l'évacue vers le mariage, ou deux-en-un réussi : socialement et littérairement. Cette fois-ci donc, du Girard sans Girard ; notre poète recherche avec lui une fonction cathartique du théâtre, mais «...sans recours à un sacrifice, à du sacré, à aucun sacerdote...» (p. 219).

### **Le comme comme comme**

Michel Deguy reprend ses définitions du marivaudage : «Il fait entendre ce qui doit être entendu dans ce qui ne peut pas l'être». Et ceci : «Le double jeu des demi-mots fraye le passage secret au bon secret (dicible, exposable) de la correspondance de l'être et du paraître qui a nom 'amour'» (p. 252). Ce topos (*marivaudage* comme entente de l'inaudible, la correspondance être/paraître ou amour) se rapporte à l'imaginer, à l'imagination... et cela a à voir avec



le comme, avec l'*avec* ; avec le rapprochement, la jointure et le comme *comme* comme. «D'une manière générale, c'est le *comme* qui est essentiel ; et il s'agit toujours de voir et de donner à voir le comme comme comme» (p. 276). «La vue qualifiée ici de poétique, qui veille sous tous les angles à voir le comme comme comme, en quoi se distingue-t-elle d'une théorie, et comment sa propre autopsie interdit-elle à cette théorie qu'elle est de se prendre pour la Théorie ?» (p. 280) — d'où l'application asystématique des pensées girardienne et derridienne dans le *Marivaux*.

### **Fin**

Ce qui est décisif, c'est que finalement «le marivaudage maintient la différence entre être et dire, entre penser et parler; le drame est action, de mots, sans doute ; mais le langage n'est pas la seule réalité» (p. 206). En recreusant la notion de la relance de la croyance en l'ajustement, en la proportion par exemple entre *être* et *dire*, entre *penser* et *parler*, on arrive à une réaffirmation de la référentialité, la référence principale étant à l'amour comme l'âme de l'analogie ; et ce que Deguy nous donne à penser, c'est que Marivaux l'accomplit au niveau de la manifestation, de la structure dramatique, par le côté quasi-girardien de sa dynamique (chiasme, crise mimétique, puis résolution sans sacrifice par l'amour affirmé) ; ET par cette différence langagière, appelée «marivaudage», qui rend possible l'autre différence hiérarchique, sociale, pour la stabilité institutionnelle : possibilité «textuelle», inséparable de la représentation théâtrale tout comme l'amour ne se distingue guère de son expression performative, en «je-vous-aime». Côté «Derrida», on dirait que c'est l'itérabilité inscrite dans la structure même de l'écrit qui rend possible le marivaudage comme EFFET social et historique. Sans la *temporisation* dans le dire de l'amour, ni l'espacement de la trace élargi en celui de la scène, RIEN à présenter pour un public : c'est l'image en abyme de tout le jeu, le grand jeu, littéraire et artistique en général. D'où, peut-être, la scène

«apocalyptique» à la fin du *Marivaux*, car l'aspect rituel quand même, religieux sans religion, «sacrée» sans sacerdoce, n'est pas à négliger ici ; chez Deguy, c'est même toute la question : où va une société comme la nôtre, aux prises avec la propagation de la catastrophe culturelle, de la reproduction à l'identique, époque médusée par la disproportion hyperréaliste ; sans véritable rite et, à terme, courant le risque de se retrouver même sans «poésie». Il faut au contraire «surhumaniser» pour éviter une rechute dans le non-humain, et cela sans pour autant revenir au classicisme. *Autre chose*. Des œuvres comme *La Machine matrimoniale ? Et philo ; et narration ; et poésie ; et théorie littéraire ; échangeant des «Devises de Marivaux» avec le recueil intitulé *Donnant Donnant* ; avec Barthes et Derrida et Girard et surtout avec Marivaux, dans un geste d'accueil, de responsabilité intellectuelle exemplaire ; une forme d'écriture inédite, une très grande œuvre de prose française d'ores et déjà reconnue.*

### Notes

1. Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1981, p. 257. Sauf indication contraire, la documentation ci-après se réfère à ce livre (première édition).
2. Deguy, in *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 23.