

La haine du philosophe : notes pour une lecture psychanalytique du "Triomphe de l'amour"

Raymond Joly

Volume 24, numéro 1, été 1991

Vérités à la Marivaux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500956ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500956ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

L'auteur narcissise dans *les Lettres sur les habitants de Paris* et le philosophe vaincu par un narcissisme androgyne dans *le Triomphe de l'amour* et de la perversion.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Joly, R. (1991). La haine du philosophe : notes pour une lecture psychanalytique du "Triomphe de l'amour". *Études littéraires*, 24(1), 51–62.
<https://doi.org/10.7202/500956ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1991

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 en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



LA HAINE DU PHILOSOPHE

NOTES POUR UNE LECTURE PSYCHANALYTIQUE DU *TRIOMPHE DE L'AMOUR*

Raymond Joly

et après un quart d'heure de chemin, nous voilà dans les jardins du philosophe Hermocrate, avec la philosophie de qui je ne crois pas que vous ayez rien à démêler.
— Plus que tu ne penses!

Le Triomphe de l'amour, 11

■ Les pages qu'on va lire sont un fragment d'un travail plus vaste, qui tente une lecture psychanalytique de l'ensemble de l'œuvre de Marivaux¹. En étudiant *le Triomphe de l'amour*, j'ai présente à l'esprit en particulier une analyse du premier roman de l'auteur, *les Effets surprenants de la sympathie*, où se décèle la prédominance de deux fantasmes étroitement rattachés, celui de la *souveraine abusive*, c'est-à-dire de la femme qui détient le pouvoir et qui s'en sert pour menacer de mort l'homme qui porterait ailleurs ses désirs amoureux, et

celui de la *mère séductrice* qui abandonne brutalement l'enfant après lui avoir fait croire qu'il était son objet d'amour privilégié.

Le Triomphe de l'amour commence par une scène étourdissante. En guise d'exposition, l'héroïne bombarde le lecteur, et plus encore le spectateur, d'une telle quantité d'information, et si compliquée, et à une telle vitesse, qu'on est tenté de considérer ce roman en accéléré comme fantaisiste et tout juste bon à être oublié, un peu comme ces reconnaissances qui dénouent souvent les

¹ Et qui bénéficie d'une subvention du Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada. C'est grâce à elle que j'ai pu développer une esquisse d'analyse du *Triomphe de l'amour* présentée au congrès de la Northeast American Association for Eighteenth-Century Studies à Toronto en novembre 1979.

comédies de Molière et que traditionnellement l'on juge insignifiantes, puisque romanesques. Or, qu'un auteur écrive pour ne rien dire, cela arrive; mais qu'il le fasse sans rien dire est impossible. Rappelons au lecteur la singulière préhistoire de notre comédie (si tant est qu'ici le mot convienne).

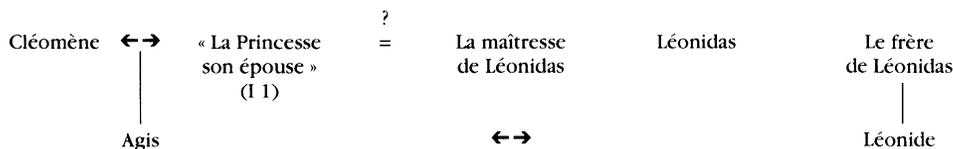
Cléomène, prince de Sparte, a enlevé la maîtresse de son général Léonidas. Celui-ci, furieux, a détrôné son maître et l'a laissé mourir en prison; six mois plus tard, la naissance d'un fils arrachait la vie à la Princesse. L'enfant, Agis², cru mort, est élevé en secret par le philosophe Hermocrate et sa sœur Léontine, qui conspirent pour le faire remonter sur le trône. Un serviteur vénal a livré le secret à la princesse régnante, Léonide, nièce de Léonidas; elle a vu le jeune homme, en est tombée instantanément amoureuse et a résolu de lui donner sa main en lui rendant le sceptre. Pour cela il faut qu'elle se fasse aimer de lui, donc qu'elle puisse en approcher. L'incognito n'y suffirait pas, vu l'austérité qui règne dans cette maison et qui en bannit les femmes. Voilà pourquoi la Princesse et sa suivante Corine se retrouvent dans les jardins d'Hermocrate dé-

guisées en garçons; l'héroïne a pris le nom de Phocion. On connaît la suite : les deux serviteurs du philosophe, Arlequin et le jardinier Dimas, éventent successivement le stratagème, mais l'argent les fait taire, puis les menaces. Le cœur d'Agis est tout de suite gagné. Quant au maître des lieux et à sa sœur, c'est en leur faisant croire qu'elle les aime que Léonide-Phocion, jouant de son travesti ou de la vérité selon les besoins de la cause, évite d'être chassée par eux. Ils seront cruellement déabusés lorsqu'elle sera parvenue à ses fins.

Si cruellement, d'ailleurs, que *le Triomphe de l'amour* est généralement considéré aujourd'hui comme une pièce tout à fait épouvantable. Si l'on admet que l'art de la comédie consiste à utiliser tous les procédés de l'esprit, de l'humour et du comique pour entretenir le spectateur dans une euphorie à la faveur de laquelle il acceptera de voir se résoudre d'heureuse et invraisemblable façon les situations angoissantes qui forment l'intrigue³, il faut convenir qu'ici Marivaux joue serré.

Certes, l'équilibre obtenu à la représentation n'est pas nécessairement le même qu'à la lecture. Dans *le Triomphe de l'amour* joué

2 La généalogie renferme une ambiguïté de taille : qui était la mère d'Agis? Le texte n'interdit pas d'imaginer un Cléomène adultère, frustré de sa conquête par son rival justement révolté et mourant en captivité auprès de son épouse légitime; mais il est au moins aussi plausible que le ravisseur ait épousé sa victime et l'ait entraînée dans sa chute. Dans cette hypothèse, le mariage du dénouement unit la presque fille de Léonidas au fils de la femme qu'aurait dû épouser Léonidas :



3 Nous reconnaissons volontiers notre dette envers Charles Mauron.

par le Théâtre national populaire, par exemple, Georges Wilson conférait au personnage du jardinier Dimas une vertu comique extraordinaire; sous des dehors obtus, il était rempli, jusque dans la dernière dent de son râteau, d'insondables subtilités d'égoïsme et de manœuvre. Quant à l'impudeur juvénile de Phocion et au narcissisme d'Hermocrate redevenu fringant, le fait de les observer dans le jeu de Maria Casarès et de Jean Vilar redoublait le plaisir; aux nombreux plans de distanciation qu'offre le texte s'en superposait délectablement un autre parce qu'affleuraient partout la passion et la hauteur tragique caractéristiques de ces deux maîtres.

Si je n'ai gardé aucun souvenir d'Arlequin, le passage du temps n'est pas seul à l'expliquer. Il faudrait des prodiges pour donner beaucoup de relief au personnage, bien pâle en comparaison de tant d'autres que Marivaux inlassablement créa sous ce nom. Il n'y a pas à s'en étonner, puisqu'une bonne partie de son emploi revient, dans cette comédie-ci, à un autre : l'adolescent au repos, découvert dans la forêt par une femme toute-puissante qui le prend pour l'Amour et qui use de toutes les violences pour le posséder, ce n'est plus Arlequin endormi, enlevé par la Fée et que polira l'amour, c'est Agis trouvé lisant par la princesse Léonide; c'est Agis, l'objet qui séduit par les seuls « charmes » de sa « figure » et de sa « physionomie » (I 1), l'irrésistible enfant viril.

Désinvestissement libidinal, donc, du personnage d'Arlequin, avec, par voie de consé-

quence, tarissement d'une des sources ordinaires de l'euphorie comique chez Marivaux : le parallélisme entre les amours des maîtres, que la « maladie d'idéalité » (Chasseguet-Smirgel) passe près de tuer, et celles des valets, où le désir ne risque jamais de s'égarer lui-même dans ses roueries. La règle, c'est que valets et soubrettes prêchent l'acceptation de la sexualité et en donnent l'exemple. Pour ce qui est des bons conseils, ici aussi nous entendons les domestiques d'Hermocrate et de Léontine les exhorter au mariage, mais sur un ton humiliant et dans le but de les tromper pour mériter l'or de Phocion. Quant à l'exemple, Arlequin manifeste bien, au début, quelque intention de muguer Corine, mais la suivante n'entre dans le jeu que par une seule réplique⁴, que dicte la nécessité de libérer le terrain pour le premier tête-à-tête d'Agis et de la Princesse. Très tôt Arlequin se heurte aux railleries de Dimas, qui ne voit en lui qu'un « apprentif docteur » dans l'art de l'escamotage des cœurs (II 1) et qui marchera plus tard sur ses brisées en priant Hermocrate de le « recommander à l'affection de la femme de chambre » (II 9).

On se demande d'ailleurs si le rustaud attache du prix aux faveurs galantes; sa requête d'entremise amoureuse, c'est plutôt le coup de pied de l'âne. Terrible homme, en effet, que ce jardinier. Au deuxième acte, sous couleur de faire rapport à son maître sur les agissements de Phocion, comme il en avait reçu l'ordre, il met Hermocrate sur le gril en feignant de lui révéler le sexe et l'amour du

4 « Promenons-nous, pour parler [de notre penchant] » (I 4).

prétendu garçon; il ne dévoile en fait qu'une chose, à savoir que la situation embarrassante du philosophe tenté par l'amour est en train de devenir un secret de Polichinelle. C'est exactement, Frédéric Deloffre le relève à juste titre, la stratégie des fausses confidences, et le morceau de bravoure dans lequel Dimas joue la grande scène, tout entière inventée, du tourment amoureux de Madame Phocion, a des modèles chez Marivaux même, dans *la Fausse Suivante* en particulier. Mais jamais il n'avait confié ces rôles à un tel butor, jamais non plus l'amour du fourbe pour la comédie n'avait pris aussi évidemment sa source dans l'allégresse d'un plaisir plus rude, celui de casser les reins à l'adversaire. Dimas commence par chasser tout le monde de sur le théâtre : « Velà le philosophe qui se pourmène envars ici tout rêvant; faites-nous de la marge, et laissez-nous le tarrain, pour à celle fin que je l'y en baille encore d'une venue » (II 8); et il ne l'épargne pas. Son éloquence bovine transforme les soupirs de passion qu'il invente en un cruel *memento mori* à l'adresse du quadragénaire : mes charmes, fait-il dire à Phocion, « se gardont pour l'homme le pus mortel... Non, non, je me trompe, pour le mortel le pus parfait qui se treuve parmi les mortels de tous les hommes [...] ». Et voici comme il achève sa victime : mariez-vous, lui dit-il, pour avoir une ménagère et faire des petits; par ailleurs, « en parlant par similitude », introduisez-moi auprès de la femme de chambre, ce qui serait le juste salaire du silence dont je couvre vos « fredaines ». « Il ne me manquait plus que d'essuyer ce compliment-là! » gémit le pauvre Hermocrate (II 9).

Dimas ne s'intéresse qu'au gain, et il contamine son compagnon. S'il affecte de fraterniser avec lui, c'est uniquement pour le faire jaser et pour déloger la lucrative anguille qu'il sent sous roche :

DIMAS. — [...] le vin et l'amiquié, c'est tout un; pus ils sont vieux tous deux, et mieux c'est.

ARLEQUIN. — Cette comparaison-là est de bon goût, nous en boirons la moitié quand tu voudras, et tu boiras gratis à mes dépens (II 1).

Dans un premier temps le vin, qui est normalement lié dans le système symbolique d'Arlequin à tout ce que l'amour comporte de jouissances orales, réelles ou métaphoriques, se voit rapproché de l'amitié; et de là on glisse immédiatement à l'argent. À peine Arlequin fera-t-il un peu plus loin une fugitive et dernière allusion, plus qu'ironique dans le contexte, à la récompense que les dieux doivent à son amour « honnête » (II 4). En revanche, l'esprit de calcul s'est emparé de lui. Pas une œillade à Corine dans la scène où les deux femmes apprennent qu'il s'est fait rouler par le jardinier et les a trahies, mais force gémissiments et manœuvres à propos de l'assiette au beurre qu'il lui faut désormais partager avec un nouveau complice (II 2). Quand il voit le portrait en miniature d'Hermocrate, c'est la déperdition matérielle qui le frappe, et il recommande à son maître de se « faire rendre les deux tiers de [son] visage » qu'on lui aurait dérobés (II 13). Enfin il joue fort allègrement son rôle de fripon insolent aux côtés de Dimas lorsqu'ils jugent que Phocion n'aura bientôt plus besoin d'eux et qu'il faut donc achever de presser le citron (III 4).

Une scène comme celle-là, où l'on voit deux maîtres chanteurs réduits à quia par des menaces d'emprisonnement et qui se termine par cette réplique : l'insolence « est peut-être le chemin du cachot; et j'aime encore mieux rien que quatre murailles. Partons », une telle scène, on en conviendra, exigerait des conditions fort spéciales pour être sentie comme particulièrement amusante; conditions qui, dans le climat de violence croissante qui caractérise ce très court troisième acte, ne paraissent guère réunies. Quoi qu'il en soit, on retiendra que l'éventail des possibilités de plaisir représenté par Arlequin est très étroit si on le compare à ce qu'offrent les autres comédies de Marivaux, et qu'il se referme à mesure que la pièce progresse; le goût de l'argent qui va jusqu'à l'abject et qui se heurte à la violence du pouvoir absolu n'est pas, à mon gré, un objet euphorisant. Le valet s'enfuit de la scène en III 4 et n'y reparait que pour assister, muet, au dénouement. Il est de tradition que tout le monde se retrouve sur le théâtre à la tombée du rideau, et Arlequin, sans doute, se livrera à quelques gambades et *lazzi*.

Lesquels ne feront qu'ajouter au malaise. La chute de la pièce est d'une incroyable sécheresse, que Marivaux semble bien avoir recherchée. S'il s'agissait du triomphe de l'amour, que ne finissait-il par là? « Allons, Seigneur, venez recevoir les hommages de vos sujets. Il est temps de partir; vos gardes vous attendent » : ces paroles de la Princesse, par où

début la dernière réplique, auraient fort bien pu la clore, au lieu de ces consolations dérisoires, de cette dérision en guise de consolation. Phocion retire son amour à l'un et lui dit : « vous n'êtes point à plaindre, Hermocrate; je laisse votre cœur entre les mains de votre raison », cette raison dont elle lui a fait comprendre que le précepte était justement d'aimer. Elle retire son amour à l'autre et lui dit : « Pour vous, Léontine, mon sexe doit avoir déjà dissipé tous les sentiments que vous avait inspirés mon artifice », comme si, parce que l'objet était illusoire, l'âme n'en avait pas été, elle, très réellement remplie. De plus, « La raison que donne Léonide paraîtrait plus forte si l'on n'avait pas vu Agis éprouver des sentiments fort tendres pour une personne qu'il croyait être du même sexe que lui » (Deloffre, p. 1115); en effet, on se demande ce qu'un cœur peut donner au delà de ce que le jeune prince avait déjà accordé avant de savoir que Phocion était Aspasia (tel est, jusqu'à la révélation finale, le pseudonyme dont use Léonide-Phocion quand elle ne peut plus ou ne veut plus dissimuler son sexe)⁵. Le dénouement, poursuit Deloffre, « est une véritable mise à mort, après laquelle Léonide laisse derrière elle deux victimes pantelantes pour emporter sa proie » (p. 1115-1116).

La comédie, de tout temps, emprunte au sadisme une partie notable du plaisir qu'elle procure, et elle use de toutes sortes d'artifices pour neutraliser ce qui pourrait naître à cette

⁵ Voir I 4 et II 3. — Il est amusant de constater qu'en III 8, quand Léontine apprend que son frère veut épouser Phocion (qu'il décrivait à la scène précédente comme « le plus beau de tous les hommes »), elle manifeste sa stupéfaction de bien des façons, mais sans énoncer l'empêchement dirimant absolu. La première chose qu'on se serait attendu qu'elle dit (« Mais c'est un homme! ») ne sort pas de sa bouche.

occasion de culpabilité, donc d'angoisse. Quel fut, dans le cas présent, le succès de l'auteur, et dans quelles dispositions quittons-nous, après *le Triomphe de l'amour*, le théâtre ou notre livre? Chacun devra répondre pour soi : l'équation des pulsions et des défenses est rigoureusement individuelle. Ce qui peut se lire avec un peu plus de certitude, ce sont les raisons qui pour Marivaux faisaient du frère et de la sœur des monstres dignes de châtement, et on peut observer comment il s'y est pris pour nous faire entrer dans ses vues.

Il aurait pu se faciliter la tâche et noircir ou caricaturer ceux qu'il voulait perdre. Il a préféré une stratégie beaucoup plus risquée. Hermocrate et Léontine, d'abord, n'atteignent point à ce degré de ridicule qui nous empêche de nous identifier à certains personnages (si ce n'est comme à des versions invraisemblablement infantiles de ce que nous aurions pu être) et qui nous rend insensibles aux malheurs qui leur surviennent. Les précepteurs d'Agis pouvaient être grotesques du seul fait qu'ils se croyaient aimables : il aurait suffi de leur donner, au lieu d'un âge mûr, d'un extérieur tout à fait acceptable et d'un esprit sain, quelque vice voyant, quelque infirmité, une manie, un tic, une idée fixe. Or rien, physiquement ni moralement, ne rend invraisemblables les déclarations de Phocion.

Rien ne rapproche non plus Hermocrate et Léontine du type classique, mi-comique, mi-odieux, du monsieur austère et de la bégueule qui lorgnent la chair fraîche. Ils se protègent

contre l'amour, ils redoutent cette passion ennemie de la sagesse et du repos, ils la fuient dans la retraite, fidèles en cela à l'enseignement invariable des moralistes. S'ils succombent enfin, ce n'est pas que leur nature libidineuse renverse le garde-fou de l'hypocrisie, c'est qu'ils ont un cœur et un corps comme tout le monde et, surtout, que Phocion leur a tendu un piège diabolique. Bien des femmes de trente-cinq ans ont exaucé une demande moins brûlante que la sienne sans que cela donne à ricaner; à quarante-cinq, un homme ne cesse pas d'être respectable du seul fait de s'être laissé persuader qu'on l'aimait sincèrement.

Enfin, Marivaux s'est privé de la ressource du *mécanique* bergsonien; Hermocrate et Léontine ne sont pas des pantins. J'en donnerai pour preuves le déchirement du premier quand, à bout d'arguments devant les instances amoureuses de la jeune femme, il essaie de la dégoûter de lui en s'avouant sujet à toutes les inquiétudes irrationnelles de la passion et en s'accusant de balancer non plus entre l'amour et la vertu, mais entre l'amour et la crainte de perdre sa réputation (II 12); ou ces mots de Léontine, qu'il fallait un cœur de pierre pour écouter sans fléchir : « Non, Phocion; c'est de l'amour que vous voulez m'inspirer, n'est-ce pas? Ce n'est pas la douleur d'en avoir que vous voulez que je sente, et je ne sentirais que cela : ainsi, retirez-vous, je vous en conjure, et laissez-moi dans l'état où je suis⁶ ».

Le philosophe et sa sœur, convenons-en, sont plus amusants dans la joie. Leur aveu

6 II 5. L'alexandrin affleure partout.

mutuel à la fin du deuxième acte, l'allégresse avec laquelle ils déposent le fardeau de l'austérité, cette bouffée de *sweet delusion of youth* qui les enlève, sont comiques — ou plutôt relèvent de l'humour, c'est-à-dire de l'approbation souriante que nous réservons à ce qu'il y a en nous et que nous aimons de puéril, d'absurde et d'heureux.

Bref, si l'issue de la pièce était le contraire de ce qu'elle est, si l'amour triomphait pour faire le bonheur de deux *beautontimoroumenoi*, que faudrait-il changer à leurs rôles? Rien ou presque. Le texte, d'ailleurs, est sans ambiguïté. Ce qui perd les deux solitaires, ce n'est ni l'infirmité du corps ou de l'esprit, ni la lubricité, ni le dessèchement, mais une erreur, qui consiste à méconnaître les mécanismes de l'amour-propre. Aussi longtemps qu'ils se croient simplement aimés de Phocion, ils résistent; ils perdent la tête en voyant leur portrait.

Le séducteur, pour commencer, avait feint d'être séduit; il sapait les fortifications de ses victimes en y infiltrant le plaisir de se voir en beau dans ce reflet qu'est pour Narcisse le regard d'autrui. Puis il s'arrange pour faire tomber entre leurs mains leurs portraits, et obtient à force de supplications de les conserver. Léontine et Hermocrate se laissent arracher les miniatures sans savoir que ce sont les copies, fabriquées par Corine, de portraits antérieurs que s'était procurés Léonide-Phocion (on ignore par quel moyen, mais nous la savons peu scrupuleuse). Insignifiantes breloques s'il en est, contrefaçons d'images mal acquises : nos deux dupes, en les cédant, sont tout émues de faire un don symbolique d'un prix inestimable — comme s'il était au monde chose

plus dénuée de valeur, plus impossible à échanger, plus ridiculement inutilisable pour celui à qui on voudrait la donner, que l'amour qu'on a pour soi-même. C'est que l'illusion des malheureux a atteint le délire : ce qui existe ici devant mes propres yeux et qui est infiniment aimable, pensent-ils, c'est moi, en moi et pour moi, et c'est cela que Phocion veut posséder. Jusque-là, ils s'étaient vus désirables dans ses yeux; les prenant pour un miroir, ils y apercevaient son désir comme le reflet et l'effet de leur beauté. Puis l'œil cède la place au portrait, Hermocrate et Léontine se croient à l'abri, confirmés, autosuffisants dans la jouissance d'une complétude qui magnétise. Or le regard de Phocion n'a jamais fixé autre chose que leur manque, et ce membre prédateur qu'est son œil ne lui sert qu'à leur en faire perdre la conscience. Tombés dans le piège, ils ne sont plus que ses objets.

La meilleure clef pour comprendre *le Triomphe de l'amour* est contenue dans des écrits parus une quinzaine d'années auparavant, en 1717-1718, dans *le Mercure*, et que par commodité on appelle *Lettres sur les habitants de Paris*. Je renvoie en particulier aux deux derniers morceaux, qui traitent des beaux esprits et livrent une analyse vertigineuse du narcissisme. Marivaux établit que « l'auteur excellent est de tous les auteurs celui dont l'amour-propre est le plus subtil » (p. 35) et démonte ensuite, avec une rigueur et une volupté également évidentes, la stratégie qui conduit cet homme à son but, à savoir le triomphe total.

« Il a les yeux bons; il voit incontestablement ce qu'il est [...] ». Mais, s'« il se complait à se voir », il veut aussi « des témoins de ses avan-

tages », car telle est notre condition : nous ne pouvons jouir de nous-mêmes sans miroir. Ces témoins, il les faut « sans faveur, naïfs⁷, irréprochables, portant témoignage avec un étonnement qui les décèle inférieurs [...] » (*ibid.*). Or ces admirateurs dont Narcisse veut tirer l'aveu de leur défaite, ce sont « des hommes orgueilleux, comme lui » (p. 36), des rivaux qui collectionnent pour leur compte les preuves de l'admiration et de l'envie. La victoire sera donc précaire si l'ennemi la trouve dure à supporter, car il se rebiffera et tout sera à recommencer. D'où la nécessité, pour l'esprit supérieur, de faire accroire qu'il espère modestement l'approbation, qu'il dépend du jugement de ceux qu'il veut réduire. Pendant qu'il feint de quêter, il observe; il jouit des signes par où se trahit le sentiment d'infériorité que ses adversaires éprouvent malgré eux : « il est bon juge des moindres expressions de confusion qui échappent à cet orgueil; il apprécie un geste, le silence même [...], de certaine espèce » (p. 35, 36). Ce sont là des indices fort subtils, « que la jalousie de ceux mêmes à qui ils échappent rend obscurs : ce sont comme des énigmes dont l'homme supérieur a le talent de trouver le mot; mais il se garde bien de laisser apercevoir qu'il l'a trouvé » (p. 36). Il possède « l'art de dérober ses inquiétudes superbes, et de jouir de ses découvertes sans paraître y avoir tâché. [...] escamoter à ceux qu'il surpasse jusqu'à la triste consolation de l'appeler vain, voilà ce *nec plus*

ultra de l'orgueil d'auteur » (p. 35). L'homme supérieur, pensent les dupes, « aurait pu surprendre leur secret [l'hommage qu'intérieurement elles ne peuvent lui refuser]; il l'ignore, il ne leur a pas fait tout le mal qu'il pouvait leur faire [...] »; et bientôt leur amour-propre, corrigeant le souvenir, aura effacé la trace mortifiante de leurs mouvements d'admiration (p. 37).

Narcisse a triomphé parce qu'il a su s'arranger pour que les vaincus l'ignorent. Il est réaliste et rigoureux dans sa quête d'absolue autarcie : puisqu'il est impossible de réduire les autres consciences à la soumission, soumettons-les en leur retirant la conscience de la défaite. Après le combat, la sienne surnage seule face à un monde de purs objets.

Telle est l'ambition que Léonide-Phocion parodie et punit chez Hermocrate et Léontine. Elle s'acharne particulièrement sur le philosophe, au moyen d'un stratagème convenu avec Corine et Arlequin : la suivante est censée avoir été surprise en train de peindre par le valet, qui la dénonce et livre à son maître la miniature inachevée (II 13). Arlequin sorti, « Aspasia » veut empêcher Corine de nommer le commanditaire du portrait, se lamente du contretemps, perd la parole, rougit, voudrait rentrer sous terre. Si ce n'est pas là un *témoignage naïf, irréprochable!* Ni l'étonnement ni la *confusion* n'y manquent. « Vous triompez, Aspasia », avoue l'homme supérieur, qui ne croit pas si bien dire; « vous l'emportez, je me rends », et il rend le portrait avec. Elle lui

7 Au sens classique évidemment : « sincères ». *Étonnement* aussi marque un choc plus fort qu'aujourd'hui; à la limite, l'étonnement fait perdre lumière et paralysé.

offre en retour le sien, qu'il baise en lâchant un mot qui révèle le fond de son être : « Me trouvez-vous assez humilié? Je ne vous dispute plus rien » (II 14).

Sentir l'amour comme une humiliation, c'est la règle chez Marivaux; mais ce bonhomme-ci pense s'en être tiré avec des formules mi-galantes et quelques menues retouches à son image publique. Il faudra le détromper. Lorsque la Princesse, emmenant Agis, laissera le cœur de l'autre « entre les mains de sa raison », il n'aura pas qu'un rêve d'amour envolé pour nourrir son amertume dans une retraite désormais moins élue que forcée; comment oublierait-il la fin de la scène du portrait?

[CORINE, *en montrant son ébauche*]. — Il y manque encore quelque chose. Si le seigneur Hermocrate voulait souffrir que je le finisse, il ne faudrait qu'un instant pour cela.

[...]

PHOCION [*à Hermocrate*]. — C'est l'instant où je triomphe, dites-vous; ne le laissons pas perdre, il est précieux : vos yeux me regardent avec une tendresse que je voudrais bien qu'on recueillît, afin d'en conserver l'image. Vous ne voyez point vos regards, ils sont charmants, Seigneur. Achève, Corine, achève (*ibid.*).

Et le philosophe de poser pour permettre à la suivante d'épingler dans une boîte le regard de l'aveugle. Je ne sais s'il existe un autre écrivain aussi totalement explicite que Marivaux et qui, pour le comprendre, exige moins qu'on ajoute à sa lettre.

En transportant la lutte à mort du domaine de la rivalité littéraire dans celui de l'amour, Marivaux reste dans le droit fil de sa pensée et de son imaginaire, et n'innove pas par rapport aux *Lettres sur les habitants de Paris*, qui déjà

soulignaient explicitement le parallélisme entre les manœuvres des coquettes et des beaux esprits. Cependant le fantasme de triomphe s'étale et se satisfait ici avec une démesure et une crudité qui nous interrogent. L'ambition de jouir absolument d'autrui, de le réduire à n'être qu'un spectateur aveuglé (il « ne voit point ses regards »), asservi par son plaisir à faire jouir l'œil de qui le lui procure, ce peut bien avoir été précisément celle de certain « auteur excellent » que nous connaissons, d'un séducteur dont l'orgueil se dissimulait sous le masque sans prétention de la Comédie-Italienne. Il nous reste encore à examiner comment Marivaux justifie sa haine pour ces deux victimes-là en particulier, c'est-à-dire à identifier les figures redoutées de son imaginaire inconscient qu'ils incarnent.

Observons d'abord qu'Agis est un objet impuissant entre les mains d'un couple parental pervers. Bien des raisons justifient ce qualificatif. D'abord, ce sont des tuteurs et non de vrais parents, ce qui en soi n'a rien d'odieux mais fait dresser l'oreille quand on se souvient d'autres personnages, des *Effets surprenants* ou de *Pharsamon* par exemple, qui occupent la même place; une analyse un peu rigoureuse de la logique narrative démontre que pèse sur eux un soupçon d'usurpation; ils déçoivent, ils trahissent et en fin de compte il se trouve qu'ils ne méritaient pas mieux que d'être abandonnés. C'est bien ce qui arrive ici encore. Il ne faut pas oublier de compter l'indifférence d'Agis au nombre des outrages infligés aux deux solitaires. Le bien-aimé partage le point de vue de la Princesse sur le sens de l'action :

la fourberie sanglante prouve l'amour de celle qui l'a pratiquée, voilà tout (« On n'a donc jamais tant aimé que vous le faites », III 9), et les parents adoptifs ne valent pas un moment qu'on pense à eux.

Confier un enfant à des substituts parentaux, c'est par le fait même soulever la question de l'origine, qui est névralgique ici. On sait dans quelles circonstances troubles Agis fut engendré; quant à Léonide-Phocion, le texte prend bien soin de répéter qu'elle n'est pas une usurpatrice même si elle « occupe un trône usurpé⁸ ». Mais parler d'origine, c'est inévitablement parler aussi du sexe. Or cette dimension est masquée dans le rapport du Prince avec ses tuteurs, couple qu'on serait tenté d'appeler asexué, puisque Léontine, dans ses rapports avec Agis, ne se démarque en rien de son frère. Si le jeune homme « ose dire » qu'Hermocrate l'aime (I 4), on chercherait vainement dans toute la pièce une indication sur le genre de lien qui peut exister entre l'orphelin et sa mère adoptive. En revanche, nous relevons que Marivaux a tenu à baptiser Léontine et Léonide de noms presque identiques⁹.

Non moins grave est l'attitude possessive de nos deux philosophes à l'endroit de leur pupille. Ce n'est pas pour rien que la pièce commence par la quasi-effraction de la Princesse et de sa suivante dans les jardins d'Hermocrate, que Dimas accuse ce couple suspect de

venir « mugueter nos espaliers » (I 4), bref, qu'Hermocrate et son jardinier apparaissent tous deux comme des avares qui surveillent jalousement leurs fruits — des fruits dont ils apprécient moins l'arôme et la vivante succulence que la valeur marchande. Dimas est prêt à n'importe quoi pour du métal sans odeur, et Agis, pour son maître, n'est que la métonymie du pouvoir, le pion qu'il avancera au moment stratégique pour faire régner son ordre à lui. Or le monde où l'on ne cherche qu'à conserver est par essence celui où tout s'achète. Si, prodiguant l'or aux valets et aux maîtres la monnaie de singe, Phocion ravage le jardin, ce n'est que justice.

Plus inquiétants encore sont les desseins politiques et belliqueux d'Hermocrate (I 1 et III 3). La préhistoire de la pièce nous replonge dans l'atmosphère des *Effets surprenants de la sympathie*, avec tout ce que cela comporte d'intolérable violence. Si Léonide règne, c'est à la suite d'un crime passionnel, d'un enlèvement, d'une séquestration. Le philosophe qui veut raviver la guerre entre les factions de Léonidas et de Cléomène représente par là même une menace, car il fait ressurgir des images d'hommes qui s'entretuent pour la possession d'une femme, de femmes tuées par leur mari et leur fils, de prisons servant de décor à la mort et à la naissance, de femmes qui séduisent, abandonnent et tuent.

8 I 1. Voir aussi III 1 et 3. — Les princesses régnautes de Marivaux ont parfois des façons bien indirectes de succéder. « Vous et moi nous restons seules de la famille de nos maîtres », rappelle Hortense à la princesse de Barcelone dans *le Prince travesti* (I 1). Aurait-on dit de Louis XV qu'il avait accédé au trône parce qu'il était « de la famille de ses maîtres »? Le trait frappe d'autant plus qu'il ne sera pas fait la moindre allusion dans la suite à cette singularité dynastique.

9 [De tous les auteurs du présent numéro qui se sont attardés un peu longuement sur *le Triomphe de l'amour*, aucun n'avait réussi à se rendre au bout sans intervenir ces noms au moins une fois. N.D.L.R.]

Voilà ce que veut contrer l'union de Phocion et d'Agis. Leur mariage annule rétrospectivement le crime de Cléomène. Bien loin que celui-ci continue à enlever, à féconder et à faire mourir, il se transforme, dans son fils, en un être doux et passif. Quant à sa partenaire-victime, elle a recouvert sous les traits de Léonide sa complète intégrité; elle n'est plus démembrée ni mutilée, et ne suscite donc plus l'angoisse de culpabilité. Mais elle pourrait par le fait même avoir retrouvé sa puissance maléfique. Effectivement, Léonide détient le sceptre et, quand elle invente une histoire pour faire croire à Agis qu'elle est une jeune fille quelconque, elle se dépeint spontanément en victime de Léonide, souveraine abusive qui prétend lui imposer un mariage odieux (II 3). Mais ces terreurs disparaissent du fait que l'héroïne se démet de sa souveraineté au profit du héros.

Ce transfert s'accompagne d'une garantie de présence. Les discours d'Agis portent très nettement la marque de la hantise de l'abandon; sans cesse il revient sur sa crainte d'être quitté et demande à Phocion « de ne [l]e perdre jamais de vue » (I 4; II 3). Il a retrouvé en lui une bonne mère qui ne cessera jamais de l'aimer, de soutenir par le regard son amour de soi. Léonide sera ce que Léontine, dans son refus du sexe, n'avait pas voulu être.

Enfin, l'oblitération de la différence des sexes permet l'instauration d'un nouvel ordre, proprement pervers, qui est celui vers lequel me semble tendre toute la création marivaudienne. Certes, la Loi du Père n'est pas remise en cause : le trône retrouve finalement l'héritier qu'il faut, Agis, fils de Cléomène.

Mais, plutôt qu'un fils, c'est un couple qui y monte, ou mieux un androgyne bicéphale en qui se conjuguent les charmes du corps viril et la puissance de la femme pour composer le phallus. La castration est bien là (c'est-à-dire l'impossibilité d'être à la fois homme et femme, père et fils, amante et mère), mais bonne tout au plus à ce qu'on joue avec pour se donner le plaisir d'en étaler l'insignifiance.

* * *

Cela revient évidemment à déclarer la guerre à ceux qui prétendent imposer la Loi, entre autres à ceux qui prêchent la raison et la philosophie. Il ne saurait être question de passer en revue ici les textes où Marivaux évoque ces deux notions. On sait qu'ils ne rendraient pas tous le même son (voir Jacoebée). Philosophe, Marivaux l'était et il s'est proclamé tel dans le titre de deux de ses journaux : *l'Indigent philosophe*, *le Cabinet du philosophe*; son *Île de la Raison* est une utopie positive. Par ailleurs, il taxait volontiers la raison d'inefficacité. Elle « nous rend nos plaisirs plus chers en les condamnant », déclare une dame dans les *Lettres contenant une aventure* (p. 87); cela est simplement amusant, car, dans le contexte, l'auteur de cette belle maxime ne semble pas vouloir dire plus que le dicton selon lequel le meilleur moyen de se débarrasser d'une tentation est d'y succomber. Plus grave est le reproche adressé à la raison par la Laodice d'*Annibal* : « Elle irrite l'amour, loin d'y porter remède » (I 1); ce mot nous oriente vers une source empoisonnée d'où jailliraient *ensemble* le désir et l'interdit. Quant aux philosophes, n'oublions

pas que l'un des premiers personnages que notre auteur désigne de ce terme, c'est — il y a de quoi sursauter — non pas le « bourgeois qui s'en tient à sa condition », celui « dont la conduite, en un mot, tient le juste milieu », bref celui dont il déclare avec chaleur : « cet homme serait mon sage » (*Lettres sur les habitants de Paris*, p. 15), mais justement le noble qui « pousse l'orgueil jusqu'à vouloir contre-faire le modeste », et qu'il flétrit avec une

virulence proche de son acharnement sur Hermocrate (p. 23sqq.).

Le Triomphe de l'amour nous suggère que ces revirements, dont il ne s'agit pas de minimiser les raisons historiques, sociales, littéraires ou, justement, philosophiques, pourraient aussi correspondre à des trêves (voire à des alliances) et à des reprises d'hostilités dans la guerre entre le moi et les figures parentales.

Références

- CHASSEGUET-SMIRGEL, Jacqueline, *l'Idéal du Moi. Essai psychanalytique sur la « maladie d'idéalité »*, Paris, Tchou, 1975.
- DELOFFRE : notes du *Triomphe de l'amour* dans l'édition citée du *Théâtre*.
- JACOBÉE, W. Pierre, « Marivaux et ses philosophes », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 89 (1989), p. 71-78.
- MARIVAUX. Les œuvres morales (comme les *Lettres sur les habitants de Paris* et les *Lettres contenant une aventure*) se lisent dans les *Journaux et Œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier-Bordas (Classiques Garnier), 1988 [1969].
Pour les œuvres dramatiques, nous citons le *Théâtre complet*, t. I, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1989 [1968].
- MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1970 [1964].