



HAL
open science

Échange polémique et casuistique amoureuse dans *La Double Inconstance* de Marivaux

Emma Fanti

► **To cite this version:**

Emma Fanti. Échange polémique et casuistique amoureuse dans *La Double Inconstance* de Marivaux. Littératures. 2022. dumas-03703575

HAL Id: dumas-03703575

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03703575>

Submitted on 24 Jun 2022

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.



Échange polémique et casuistique amoureuse dans *La Double Inconstance* de Marivaux

Emma Fanti

Sous la direction de Cécile Lignereux

Maître de conférences en langue et littérature françaises d'Ancien Régime

Laboratoire : LITT&ARTS

Centre de recherche RARE – Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution

UFR LLASIC – Département Lettres Modernes

Mémoire de recherche Master 2 – 27 crédits

Mention : « Arts, Lettres, Civilisation »

Parcours : « Littérature : Critique et Création »

Année universitaire 2021-2022

Remerciements

Je me tourne d'abord vers ma directrice de mémoire, Cécile Lignereux, que je remercie sincèrement et chaleureusement. Elle n'a eu de cesse, depuis notre premier rendez-vous en avril 2020, de me conseiller avec rigueur et bienveillance, tant dans la direction de ce mémoire que dans mon choix de préparer les concours de l'enseignement. Je lui dois sans aucun doute mes plus beaux progrès à l'université.

Je remercie également Stéphane Macé pour ses conseils avisés et pour avoir contribué, au fil de mes années d'études, à former mon esprit à la stylistique.

Un merci tout particulier à Alizée Tourneur, jeune enseignante brillante qui, en plus de la correction de ses copies, a procédé à une relecture de mon mémoire aussi systématique qu'appliquée.

Une pensée également à mes camarades Élie Génin, Méline Civelli et David Lambert, qui ont partagé mes peines durant ces deux ans, et qui continueront de les partager encore quelques temps.

Enfin, je remercie mes parents pour leur gentillesse et leur confiance, ainsi que Baptiste Moser dont l'amour et le soutien ne laissent pas d'être *constants*.

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRÉNOM : Emma

NOM : Fanti

DATE : 17/05/2022

« Aussi les amants constants ne sont-ils pas les plus aimés. La constance leur donne quelque chose de grave et d'arrangé, qui glace l'amour, qui n'est plus dans son esprit, et qui ne s'ajuste point à son humeur folâtre. »

Marivaux, *Le Cabinet du philosophe*, 1734.

Sommaire

Introduction	9
1. État de l'art	11
1.1. Les enquêtes en histoire des idées	11
1.1.1. Nature et culture	11
1.1.2. La critique sociale	13
1.1.3. L'adhésion aux valeurs relatives.....	14
1.1.4. La religion.....	15
1.2. Les études thématiques	16
1.2.1. Rencontre et surprise de l'amour.....	16
1.2.2. La femme	18
1.2.3. Masques, connaissance de soi et caractères.....	19
1.2.4. La cruauté	21
1.2.5. La question de la moralité.....	23
1.3. Les analyses en histoire littéraire	24
1.3.1. Marivaux et le parti des Modernes.....	24
1.3.2. La Nouvelle Préciosité.....	25
1.4. Les travaux de poétique	26
1.4.1. L'héritage de la comédie classique et des auteurs antérieurs	26
1.4.2. La structure de la pièce	27
1.4.3. La mise en abyme théâtrale	28
1.4.4. L'influence de la Comédie-Italienne.....	29
1.4.5. L'évolution du personnage d'Arlequin.....	30
1.5. Les investigations stylistiques et linguistiques	32
1.5.1. Le marivaudage	32
1.5.2. La phrase.....	34
1.5.3. Le lexique	36
1.5.4. Dialogues, répliques et discours.....	38
1.5.5. La parlure des personnages.....	41
2. Pour une lecture rhétorique de <i>La Double Inconstance</i>	43
2.1. Une intrigue galante, fondée sur une question d'amour	43
2.1.1. La galanterie	43
2.1.2. La casuistique amoureuse	46
2.2. Les formes polémiques de la casuistique amoureuse	48
2.2.1. La parole, une alternative à la violence	48
2.2.2. La parole comme arme.....	58
2.2.3. Polémique et rhétorique	59
2.2.4. Classement du corpus.....	60
Chapitre 1. <i>Altercatio</i>	70
1. La stratégie persuasive de Trivelin	70

1.1.	Les preuves éthiques.....	70
1.2.	Les preuves pathétiques.....	76
1.3.	Les preuves logiques.....	80
2.	La réponse des deux amants.....	85
2.1.	La stratégie réfutative de Silvia.....	85
2.2.	La stratégie réfutative d'Arlequin.....	91
2.3.	Le ton polémique des deux amants.....	96
Chapitre 2.	<i>Contentio</i>.....	104
1.	La stratégie persuasive d'Arlequin.....	104
1.1.	Preuves éthiques.....	104
1.2.	Preuves logiques.....	107
1.3.	Preuves pathétiques.....	112
2.	La réaction du Prince.....	113
2.1.	Une place privilégiée dans l'échange.....	113
2.2.	L'ultime tentative persuasive du Prince.....	116
Chapitre 3.	<i>Controversia</i>.....	121
1.	La controverse rapportée par Silvia.....	121
1.1.	La thèse des gens de cour.....	121
1.2.	La thèse de Silvia.....	126
1.3.	Flaminia, figure de juge.....	128
2.	L'insinuation de Flaminia.....	131
2.1.	Les preuves éthiques.....	132
2.2.	Les preuves pathétiques.....	134
Chapitre 4.	<i>Disputatio</i>.....	138
1.	Le point de vue de Silvia.....	139
1.1.	La dubitation de l'amante.....	140
1.2.	L'amour comme devoir.....	143
2.	Le point de vue de Flaminia.....	145
2.1.	Le ton de la confiance.....	145
2.2.	Le franc-parler de Flaminia.....	147
Conclusion	152
1.	Une comédie aux accents tragiques ?.....	154
2.	Colère féminine.....	157
3.	L'inconstance, entre préoccupation de l'âge classique et ingéniosité formelle.....	158
Annexes	163
Bibliographie	166

Remarques liminaires

Afin d'éviter de surcharger les notes de bas de page lorsque nous citons *La Double Inconstance*, nous indiquons entre parenthèses le numéro de l'acte, le numéro de la scène puis le numéro de la page de notre édition de référence : MARIVAUX, Pierre de, *La Double Inconstance* [1723], C. Martin (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996. Cet ouvrage présente l'avantage de conserver la répartition des scènes de l'édition originale de septembre 1724¹. À partir de 1758, la numérotation des scènes a changé². Nous donnons ci-dessous le tableau de concordance entre les deux systèmes, réalisé par Frédéric Deloffre³, puisque c'est cette seconde répartition qui s'est imposée dans la plupart des éditions, malgré le retour à la numérotation originale dans les années 1990⁴.

Édition originale de 1724	Édition de 1758 avec la nouvelle numération
Acte I	Acte I
Scènes I à IV.	Scènes I à IV.
Scène V.	Scènes V, VI et VII.
Scène VI.	Scène VIII.
Scène VII.	Scènes IX et X.
Scène VIII.	Scènes XI, XII et XIII.
Acte II	Acte II
Scènes I et II.	Scènes I et II.
Scène III.	Scènes III et IV.
Scène IV.	Scènes V et VI.
Scène V.	Scènes VII et VIII.
Scène VI.	Scène IX.
Scène VII.	Scène X.
Scène VIII.	Scène XI.
Scène IX.	Scène XII.
Acte III	Acte III
Scènes I à IV.	Scènes I à IV.
Scène V.	Scènes V et VI.
Scène VI.	Scène VII.
Scène VII.	Scène VIII.
Scène VIII.	Scène IX.
Scène IX.	Scène X.

¹ F. Deloffre, « Notice de *La Double Inconstance* », dans P. de Marivaux, *Théâtre complet*, F. Deloffre (éd.), Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1968, p. 245.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 246.

⁴ Nous pensons en particulier à notre édition de référence (GF, 1996), à l'édition de M. Gilot et H. Coulet (Bibliothèque de la Pléiade, 1993) et à celle de F. Rubellin (Folio Théâtre, 2000).

Introduction

On reproche souvent à Marivaux de n'avoir écrit qu'à partir d'un seul sujet, la *surprise de l'amour*. D'Alembert, dans son *Éloge de Marivaux*, révèle ainsi qu'« on l'accuse, avec raison, de n'avoir fait qu'une comédie en vingt façons différentes⁵ ». Il faut pourtant reconnaître qu'un tel jugement ne peut être qu'excessif. D'Alembert l'atténue d'ailleurs en reconnaissant que « cette ressemblance est, dans sa monotonie, aussi variée qu'elle le puisse être, et qu'il faut une abondance et une subtilité peu communes pour avoir si souvent tourné, avec une espèce de succès, dans une route si étroite et si tortueuse⁶ ». À cette « abondance » et cette « subtilité » s'ajoute une autre qualité qui fait de Marivaux un auteur à part entière : sa manière originale de traiter de l'amour. Il se défend des critiques en soulignant que « chez [lui], il [l'amour] n'est en querelle qu'avec lui seul, et finit par être heureux malgré lui⁷ ». L'amour, et sa naissance, sont donc très souvent⁸ au cœur de son œuvre dramatique.

Considérée comme la pièce favorite de l'auteur, *La Double Inconstance* semble illustrer cette *surprise* de manière particulièrement brillante. Si l'on ne peut pas dire que Marivaux ait écrit vingt fois la même pièce, l'intrigue mérite alors d'être rappelée. Silvia et Arlequin, deux villageois semblables à ceux d'*Arlequin poli par l'amour*, s'aiment, mais un Prince s'éprend de la jeune femme. Contraint par une loi à ne pas user de la violence, il l'enlève et somme ses serviteurs de la persuader de l'aimer. Après plusieurs échecs cuisants, c'est à Flaminia que l'on confie cette charge. Elle s'emploie alors avec brio à « détruire l'amour de Silvia pour Arlequin » (I, II, p. 29). L'amour des deux villageois vacille, de nouveaux sentiments fleurissent : la pièce s'achève sur le mariage de Silvia et du Prince et sur celui de Flaminia et d'Arlequin. L'intrigue se détache donc des autres comédies par la manière très complète que Marivaux a de mettre en scène l'amour. Ici, « l'amour n'est pas seulement suivi de sa naissance [...], à l'enchantement [...] puis au déclin [...] mais ce processus est doublé en contrepoint par la naissance et l'épanouissement d'un nouvel amour⁹ ». Plus encore, « l'amour est un composé, au sens quasi chimique du terme, et comme tel il est possible de le dé-composer¹⁰ ». Cette *décomposition* n'est pas le résultat d'actions particulières, mais uniquement le fruit du langage. À cet égard, la

⁵ J. d'Alembert, *Éloge de Marivaux*, dans *Théâtre complet*, F. Deloffre et F. Rubellin (éd.), Paris, Librairie Générale de France, coll. « Le Livre de Poche », 2000, p. 2080.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ Si l'on exclut surtout les trois pièces « utopiques » de l'auteur, *L'Île de la Raison*, *L'Île des Esclaves* et *La Colonie*.

⁹ *Théâtre complet*, F. Deloffre et F. Rubellin (éd.), *op. cit.*, p. 296.

¹⁰ C. Martin, « Introduction », dans P. de Marivaux, *La Double Inconstance* [1723], C. Martin (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 18.

formule de John Langshaw Austin, *quand dire c'est faire*¹¹, est éclairante : toute l'intrigue de la comédie repose en effet sur les réussites ou les échecs rhétoriques des personnages de la cour, lorsqu'ils tentent de persuader les deux amants de se séparer.

De ce fait, notre travail consiste en l'étude des procédés rhétoriques dont se servent les serviteurs du Prince pour mener à bien leur entreprise. Dans un premier temps, nous établirons un état de l'art, permettant de situer notre sujet dans un champ d'étude. Dans un deuxième temps, nous justifierons plus en détails la pertinence d'une approche rhétorique Enfin, nous établirons un corpus des discours que l'on se propose d'étudier.

¹¹ Il s'agit cependant d'une traduction. La formule originale de J. L. Austin, qui est aussi le titre de son ouvrage développant la notion de parole performative, est *How to do things with words*.

1. État de l'art

Si, en 1939, Marie-Jeanne Durry qualifie Marivaux d'« inconnu¹² », ce n'est désormais plus le cas : son œuvre est, depuis quelques dizaines d'années maintenant, à l'origine d'un « jaillissement critique¹³ ». En 1988, huit colloques voient le jour, à l'occasion du tricentenaire de la naissance de l'auteur ; en 1990 est créée la Société Marivaux. Certains universitaires de la fin du XX^e siècle laissent alors entendre que ce sont eux qui ont redécouvert l'auteur et qui l'ont extirpé de « la terrible histoire de Marivaux réduit au marivaudage¹⁴ ». Jean Goldzink dénonce cet écueil, puisque le dramaturge a été en réalité un auteur reconnu et influent dans la littérature française, tout au long des siècles. En revanche, il est vrai que les œuvres de Marivaux font l'objet de nombreux ouvrages et articles. Nous concentrons, dans cette partie, notre attention sur les études de *La Double Inconstance*, que nous ordonnons selon qu'elles relèvent d'enquêtes en histoire des idées, d'études thématiques, d'analyses d'histoire littéraire, de travaux de poétique ou d'investigations stylistiques et linguistiques.

1.1. Les enquêtes en histoire des idées

Marivaux étant un auteur du XVIII^e siècle, de nombreux critiques se sont attachés à étudier les idées, qu'elles aient rapport à la philosophie, à l'anthropologie ou à la religion, dans *La Double Inconstance*.

1.1.1. Nature et culture

L'expérience imaginaire : sans doute est-ce l'une des notions les plus commentées par la critique en histoire des idées à propos du théâtre de Marivaux. Jean-Michel Racault s'intéresse plus spécifiquement à *La Dispute*, qui illustre de façon la plus significative cette idée. À sa suite, William Trapnell propose d'élargir cette étude à l'ensemble des pièces de Marivaux. Il les classe selon trois types d'expérience. Concernant *La Double Inconstance*, il l'inclut dans celles « où des meneurs de jeu soumettent des sujets à des épreuves¹⁵ ». Plus précisément, il explique que cette expérience imaginaire consiste à placer deux êtres naturels, Arlequin et Silvia, deux cœurs purs, dans l'univers de la cour aux antipodes de leur milieu natal. On cherche

¹² M.-J. Durry, *À propos de Marivaux*, Paris, SEDES, 1960, p. 9. Citée par F. Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, H. Champion, coll. « Unichamp », 1996, p. 7.

¹³ A. Rivara, « État présent des études sur Marivaux », *Dix-huitième Siècle*, n° 27, « L'Antiquité », 1995, p. 397.

¹⁴ J. Goldzink, « L'archipel Marivaux », dans *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000, p. 171.

¹⁵ W. Trapnell, « Expérience imaginaire dans le théâtre de Marivaux », dans *Marivaux et Les Lumières. L'homme de théâtre et son temps*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 44.

alors à savoir si, séparés l'un de l'autre, les deux amants vont réussir à conserver leur amour : « que deviendront-ils, tirillés comme ils le sont, chacun de son côté, par des tentations concertées pour déchirer leur amour ?¹⁶ ». Ces tentations sont à la fois celles des gens de cour, qui échouent la plupart du temps, mais également celles de l'amour en lui-même. Les amants tentent donc de lutter, mais cet effort est vain et « aboutit [...] à une résignation douloureuse au sort des amants corrompus et infidèles¹⁷ ». Il conclut finalement que la pièce révèle « que la naissance ne garantit pas l'aptitude à vivre dans la classe de la famille¹⁸ ».

L'expérience imaginaire telle que la présente William Trapnell entretient donc des liens étroits avec les idées de nature et de culture, enjeux centraux dans les questionnements des Lumières. Plusieurs critiques se sont emparés de ces notions pour étudier *La Double Inconstance*. Si le titre de son ouvrage, *Marivaux et la machine matrimoniale*, ne semble pas l'indiquer, Michel Deguy convoque rapidement les deux idées à propos de la pièce. Il évoque le lien ténu entre *nature* et *culture* et précise que le village, représentant la première, et la cour, la seconde, « s'épouseront¹⁹ » à la fin de la pièce. Michel Deguy justifie cette union par le fait que « sans doute la sphère culturelle supérieure du Prince défait le mixte villageois de nature et de code, mais [...] au profit de la loi de la Principauté et de la nature : celle de son amour²⁰ ». Jean Goldzink, bien qu'il ait critiqué avec un humour mordant l'ouvrage de Michel Deguy, s'intéresse également aux deux notions et notamment à celle de *nature*. Même s'il serait abusif de qualifier Marivaux de « philosophe des Lumières » (ce qui serait par ailleurs anachronique, puisque le dramaturge écrit durant la première moitié du XVIII^e et que les Lumières émergent dans la seconde moitié), le critique établit un lien entre les personnages d'Arlequin et de Silvia et celui du *bon sauvage* – tel le jeune huron de *L'Ingénu* de Voltaire – qui porte un nouveau regard sur la société. Ainsi, Jean Goldzink écrit que les deux amants jettent sur la cour un œil neuf, avec « cette raison venue d'ailleurs [...], pour nous inséparable de l'esprit des Lumières, tant elle sait étonner (ou s'indigner) de ce que nous sommes devenus en quittant les simples rapports à la nature²¹ ». Il va même plus loin, en démontrant que Marivaux entrecroise ce qui sera par la suite trois dispositifs majeurs des Lumières. Tout d'abord, on trouve dans quelques personnages certains traits communs aux « manipulateurs désenchantés et haineux du libertinage²² » prenant vie dans un espace « conçu comme la règle d'un univers totalement

¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

¹⁹ M. Deguy, *La machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 266.

²⁰ *Id.*

²¹ J. Goldzink, « L'archipel Marivaux », dans *Comique et comédie au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 179.

²² *Ibid.*, p. 188.

factice, destructeur de toute humanité²³ ». Ensuite, il souligne que Marivaux joue aussi avec « la raison naïve, faussement exotique, vraiment satirique mais en désarmant la satire de toute arrogance rationaliste, de tout pouvoir nihiliste de rendre le monde absurde pour mieux le refaire²⁴ ». Enfin, « il installe et déconstruit la chimère de l'innocence originelle, ce grand rêve des Lumières²⁵ ».

L'entreprise d'acculturation et de polissage des deux personnages *naturels* est souvent commentée par la critique. Certains s'attachent à montrer tout le paradoxe de l'œuvre du Prince. François Rubellin signale par exemple que « c'est un mythe du bon sauvage que sacrifie le Prince, sans se rendre compte que son acte de déracinement risque de détruire ces qualités supposées, par la condamnation du monde "civilisé"²⁶ ».

1.1.2. La critique sociale

D'autres encore pointent plus en détail les enjeux sociaux de cette opposition entre *nature* et *culture*. Monique Jutrin reprend le concept-clé de la philosophie hégélienne de « phénoménologie de l'esprit » pour l'appliquer à Marivaux. Elle définit d'abord le concept, qui « suit le développement de la conscience qui, renonçant à ses convictions premières, atteint à travers ses expériences le point de vue philosophique, celui du savoir absolu²⁷ ». Puis elle fait le lien avec le théâtre de Marivaux qui met lui aussi en scène une *épreuve*. En côtoyant les autres, les personnages remettent en question leurs croyances initiales et empruntent « ce que Hegel nomme "le chemin du doute et du désespoir"²⁸ » pour arriver à de nouvelles certitudes à la fin des pièces. Dans *La Double Inconstance*, le rapt initial conduit Silvia et Arlequin au dépaysement et à l'aliénation²⁹ : c'est ici que se glisse la critique sociale. En continuant « cette analyse des situations "hégéliennes avant la lettre"³⁰ », Monique Jutrin met en lumière « ces rôles de valets chez qui se manifeste, apparemment, une volonté de puissance égale, sinon supérieure à celle des maîtres³¹ », pensant surtout à Flaminia. Elle démontre que l'on pourrait voir un indice de révolte dans le comportement d'Arlequin, qui certes considère le Prince comme son maître mais demande malgré tout une certaine reconnaissance, même si cette dernière échoue.

²³ *Id.*

²⁴ *Id.*

²⁵ *Id.*

²⁶ F. Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard, op. cit.*, p. 197.

²⁷ M. Jutrin, « Le théâtre de Marivaux, une « phénoménologie du cœur ? », *Dix-huitième Siècle*, n° 7, 1975, p. 160.

²⁸ *Ibid.*, p. 161.

²⁹ *Ibid.*, p. 165.

³⁰ *Ibid.*, p. 172.

³¹ *Id.*

Jacques Guilhembet expose lui aussi certains traits caractéristiques d'une critique sociale. Parmi les différentes fonctions qu'il attribue au personnage d'Arlequin, il souligne son rôle idéologique. Il étudie l'évolution de ses emplois à travers cinq comédies de Marivaux et remarque, lorsqu'il s'intéresse à *La Double Inconstance*, que la fonction dramatique du personnage se précise et prend encore plus d'importance. Il interprète son entrée en scène comme « une véritable déclaration d'indépendance³² », puisque le personnage refuse par exemple un bon équipage au profit de ses seules jambes, « symbole de cette indépendance³³ ». La fonction du personnage prend donc de plus en plus de place et acquiert même un caractère idéologique : Jacques Guilhembet voit en Arlequin le « support idéal pour exprimer [d]es idées politiques et philosophiques³⁴ ». Plus encore, le critique remarque³⁵ que la question du rapport de force est au centre de la pièce et qu'elle dénonce la tyrannie exercée par le Prince, qui invite Arlequin à rêver à un « nouvel ordre social qui lui permettrait à son tour d'être roi³⁶ ». Pour cela, le commentateur s'appuie essentiellement sur la réplique d'Arlequin : « J'avais un plaisir de roi à voir sa honte » (I, VI, p. 43). Ses analyses le conduisent à résumer plusieurs travers sociaux que dénonce le rôle d'Arlequin : les entretiens de ce dernier avec les personnages de la cour mettent en avant « l'hypocrisie, la vanité et les compromissions des courtisans », dénoncent « les privilèges de naissance » et « proclame[nt] fièrement l'égalité des hommes, indépendamment de leur condition³⁷ ».

1.1.3. L'adhésion aux valeurs relatives

Placés hors de leur cadre familial, le caractère de Silvia et d'Arlequin ne peut rester identique tout au long de la pièce. Christophe Martin signale une autre modification entraînée par ce changement spatial : celle de l'adhésion aux valeurs relatives. Il commence par rappeler le contexte historique de la pièce, la banqueroute de Law qui ruine Marivaux. De cette manière, il amorce l'importance des questionnements liés à l'échange et à l'économie dans la pièce. Il attire l'attention sur le vocabulaire des personnages (ils utilisent le substantif *prix* à de nombreuses reprises par exemple) et leur comportement (ils ne cessent d'« estimer la valeur

³² J. Guilhembet, « Les fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », *Littératures classiques*, n° 27, « L'esthétique de la comédie », G. Conesa (dir.), printemps 1996, p. 313.

³³ *Id.*

³⁴ *Ibid.*, p. 314.

³⁵ Il n'est pas le seul et nous consacrerons *infra* une place importante aux études qui se sont concentrées sur les rapports de force en jeu dans *La Double Inconstance*.

³⁶ *Ibid.*, p. 315.

³⁷ *Ibid.*, p. 317.

d'échange des êtres et des choses³⁸ »). Il oppose la vision des deux personnages, sans doute influencée par leur classe sociale ou du moins leur statut de personnages *naturels*, au début de la pièce et à la fin. Dans les scènes initiales, Arlequin et Silvia placent la fidélité et l'amour comme valeurs absolues. C'est pour cette raison qu'ils ne peuvent que refuser les propositions des courtisans, fondées essentiellement sur des objets matériels, censés les faire renoncer à des objets immatériels³⁹. Christophe Martin précise alors que pour que les personnages acceptent cet échange, il faut « qu'ils soupçonnent [...] que ce qu'ils prenaient pour une valeur absolue [...] n'était pas à proprement parler une valeur, mais seulement un bien, c'est-à-dire un présent de la nature⁴⁰ ». L'adhésion à ces valeurs relatives se fait pour Silvia grâce aux interventions de Lisette, qui permettent à la jeune femme de prendre conscience de sa propre valeur et d'accepter progressivement l'échange. Pour Arlequin, l'acceptation a lieu quand le Prince s'avoue vaincu et qu'il déclare renoncer à Silvia tout en maintenant les avantages dont devait profiter Arlequin.

1.1.4. La religion

Bien que moins nombreuses, les critiques s'intéressant à la religion dans *La Double Inconstance* n'en restent pas moins présentes. Anne Ubersfeld voit d'abord dans le discours d'Arlequin une « défense de la simplicité évangélique et patriarcale⁴¹ ». Elle cite une réplique précise du villageois⁴², puis la met en lien avec la parabole de la brebis du pauvre (où Arlequin serait semblable au serviteur Urie, Silvia à sa femme Bethsabée et le Prince au roi David). Cependant, cette morale religieuse est vaine puisque « l'idéologie patriarcale d'Arlequin ne tient pas devant les vins fins et la nourriture luxueuse⁴³ ».

André Blanc accorde encore plus de place à l'analyse religieuse de la pièce, en proposant de voir une parabole dans l'intrigue, qui expliquerait l'infidélité de Silvia. Il redéfinit alors les rôles des personnages : Silvia est « l'âme humaine, d'abord asservie – sans déplaisir – à la chair et à la nature⁴⁴ », Arlequin un « homme de bon sens, capable d'une morale naturelle⁴⁵ » et le

³⁸ C. Martin, « Le jeu du don et de l'échange. Economie et narcissisme dans *La Double Inconstance* de Marivaux », *Littératures*, n° 35, automne 1996, p. 88.

³⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 95

⁴¹ A. Ubersfeld, « Marivaux. Le jeu des forces dans *La Double Inconstance* », dans *Le Théâtre et la cité. De Corneille à Kantor*, Bruxelles, AISS-IASPA, 1991, p. 77.

⁴² « Que voulez-vous, Monseigneur ? j'ai une fille qui m'aime ; vous, vous en avez plein votre maison, et nonobstant vous m'ôtez la mienne. Prenez que je suis pauvre, et que tout mon bien est un liard ; vous qui êtes riche de plus de mille écus, vous vous jetez sur ma pauvreté et vous m'arrachez mon liard ; celan'est-il pas bien triste ? », (III, v, p. 91).

⁴³ *Id.*

⁴⁴ A. Blanc, « Un théâtre d'inspiration chrétienne ? », dans *Marivaux et Les Lumières. L'homme de théâtre et son temps*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 13.

⁴⁵ *Id.*

Prince « est naturellement la figure du Dieu aimant, qui a laissé à l'homme sa liberté⁴⁶ ». L'évolution des sentiments de Silvia pour le Prince est alors semblable à la « découverte progressive d'un bien supérieur par un être qui ne connaissait jusqu'alors que les biens inférieurs⁴⁷ ». Le Prince se fait alors reconnaître dans une « épiphanie⁴⁸ ».

Christophe Martin, loin de se restreindre à l'étude de l'échange et du don, remarque lui aussi sa dimension religieuse. Son étude part d'un constat initial : celui de la fréquence des verbes portant le sème de la tentation, comme *tenter*, *engager à*, *appâter*, *affriander* ou encore *corrompre*. Il cite alors un chapitre de l'*Introduction à la vie dévote* (1619) de saint François de Sales, « De la nature des tentations et de la différence qu'il y a entre sentir la tentation et consentir à icelle », qui met en avant les trois moments de la tentation, que l'on retrouve également dans *La Double Inconstance*. Tout d'abord, saint François de Sales décrit un premier moment, lorsque le « péché est proposé⁴⁹ ». Dans la pièce, il est suggéré « par le truchement de "l'infâme messager" Trivelin (mais aussi celui de Lisette)⁵⁰ ». Le deuxième moment, qui correspond à l'acte II, constitue « l'ébranlement de la constance de Silvia et d'Arlequin [qui] manifeste une délectation⁵¹ ». Finalement, le dernier moment, celui qui révèle si l'âme consent ou refuse la tentation chez saint François de Sale, est celui de la « proclamation d'un double "consentement"⁵² » dans le troisième acte.

1.2. Les études thématiques

Les études thématiques concentrent une part importante des recherches dévolues à *La Double Inconstance*. Le thème de l'amour apparaît en effet comme l'un des enjeux centraux des comédies de Marivaux et l'on cherche souvent à savoir comment les différentes pièces se distinguent dans le traitement de ce sujet. L'on est aussi tenté de relire la pièce en attirant l'attention sur la destruction de l'amour de deux jeunes villageois innocents.

1.2.1. Rencontre et surprise de l'amour

L'amour, la façon dont il se noue, se dénoue, se renoue : voilà sans doute ce qui a été le plus étudié à propos du théâtre de Marivaux. Henri Coulet et Michel Gilot consacrent plusieurs

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ Saint François de Sales, cité par C. Martin, « Tentation et "embarras de l'âme" chez Marivaux », *Revue des Sciences humaines*, Université de Lille, « Morale et fiction aux XVII^e et XVIII^e siècles », 1999, p. 130.

⁵⁰ C. Martin, « Tentation et "embarras de l'âme" chez Marivaux », art. cit., p. 130.

⁵¹ *Id.*

⁵² *Id.*

pages de leur ouvrage *Marivaux. Un humanisme expérimental* au thème de la rencontre amoureuse. Ils imaginent un sous-titre à la pièce, « *La Double Inconstance* ou la Rencontre imprévue⁵³ ». Cette « rencontre imprévue », c'est celle de Silvia avec le Prince, qui se déclare sous sa véritable identité et qui permet à la jeune femme de lui avouer à son tour son amour. Possédant quelques traits similaires à une féerie, elle constitue l'événement qui permet à Silvia, simple bourgeoise de village, « d'échapper pour toujours à la grisaille quotidienne⁵⁴ » en faisant la connaissance de l'officier. La jeune femme devient alors « princesse et petite fille de conte de fée⁵⁵ ».

Les deux critiques distinguent également l'amour naturel, véritable, et l'amour artificiel, factice. Entre les deux réside le « tiède amour⁵⁶ » pris pour passion réelle par les deux villageois. En réalité, il s'agit d'un faux amour, vite renié par Silvia, qui déclare avoir aimé Arlequin car c'était le « garçon le plus passable du canton » (II, VIII, p. 75). Cette inclination apparaît alors comme une « erreur que le hasard avait fait naître et que l'habitude avait fait prendre pour une vérité⁵⁷ ». Dès lors, où se situe le véritable amour ? On est tenté de répondre spontanément dans les sentiments du couple final, le Prince et Silvia. Pourtant, sa naissance et sa justesse méritent elles aussi d'être interrogées : « quelle peut être la vérité d'un amour qui a été provoqué, alimenté, contrarié, dirigé par la machination d'un domestique comme Dubois ou d'une habile mondaine comme Flaminia ?⁵⁸ » Une justification se trouve peut-être dans les paroles de Flaminia. Cette dernière pense que l'amour de Silvia pour le Prince ne vient pas d'une inconstance, mais plutôt d'une « affinité plus certaine et plus fondée que celle par laquelle elle se croyait liée à Arlequin⁵⁹ ». C'est ainsi qu'Henri Coulet et Michel Gilot définissent « le sentiment authentique, [qui] n'apparaît souvent qu'après une longue préparation, [parce qu'on] commence par être ce que veulent l'opinion, le monde, les habitudes, la vanité, l'esprit de contradiction avant d'être soi-même⁶⁰ ».

André Blanc évoque une autre dichotomie entre les deux formes d'amour, « une forme vulgaire, maladroite, confuse » et une « forme pure, constatée ou rêvée⁶¹ ». Liant l'amour au désir, il sépare plus simplement « l'union profonde des êtres » et la « pulsion animale ». Comme

⁵³ H. Coulet et M. Gilot, *Marivaux. Un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, coll. « thèmes et textes », 1973, p. 102.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁶¹ A. Blanc, « La *catharsis* du désir dans le théâtre de Marivaux », *Littératures classiques*, n° 27, « L'esthétique de la comédie », G. Conesa (dir.), printemps 1996, p. 195.

les deux critiques, il souligne que « le sentiment que Silvia croit éprouver pour Arlequin n'est qu'une méprise » et qu'elle « est appelée à un plus haut amour, celui du Prince⁶² ». Si ses sentiments pour le Prince sont supérieurs, c'est aussi parce qu'Arlequin, pourtant « très évolué, plein de bon sens à beaucoup d'égards, reste néanmoins glouton, incapable de résister à l'appel de la bonne chère⁶³ », *bonne chère* qui est aussi une métaphore du désir physique. Arlequin possède une « pesanteur physique » et « ne sait jamais s'élever au-dessus du niveau corporel⁶⁴ ». En revanche, ce n'est pas pour autant que le désir est condamné et qu'il n'apparaît que sous les traits de ce seul personnage. Silvia, alors qu'elle ne sait pas encore que l'officier est en réalité le Prince, lui laisse entendre qu'elle pourrait accepter une « union illégitime⁶⁵ ». C'est ici qu'André Blanc définit le moment-clé de la découverte du véritable amour. Pour lui, il ne peut que se faire par la métamorphose de l'officier se changeant en Prince. Il formule alors l'idée – en faisant un lien avec son article « un théâtre d'inspiration chrétienne » – que « pour aimer le Prince, il faut se détacher de l'amour des sujets comme, pour aimer Dieu, dont le Prince est une figure, il faut se détacher de l'amour des créatures⁶⁶ ». Pourtant, ne nous y trompons pas, si l'amour se situe dans un « au-delà du désir⁶⁷ », il inclut tout de même ce dernier, puisque Marivaux s'applique à faire « coexister dans son théâtre les deux aspects opposés et complémentaires de l'amour, la possession et le don⁶⁸ ».

1.2.2. La femme

L'étude de l'amour et surtout des êtres aimés et aimants féminins fait aussi l'objet d'une étude de psychocritique de Han Verhoeff. Il justifie son travail par la définition de deux grandes nouveautés qu'apporte Marivaux à la comédie depuis Corneille et Molière : « chez Marivaux, le plus souvent, la femme est *sujet* et – autre privilège qui, bien entendu, ne va pas sans ambiguïtés – elle est, elle peut être comique⁶⁹ ». Partant de là, il place la femme comme « maîtresse de la parole » et donne une place prépondérante à ses relations avec l'homme, qu'il propose d'analyser en ayant recours aux concepts de la psychanalyse. À propos de *La Double Inconstance*, il s'intéresse aux deux personnages féminins principaux, Flaminia et Silvia. Il

⁶² *Ibid.*, p. 196.

⁶³ *Ibid.*, p. 197.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Ibid.*, 199.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 203.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ H. Verhoeff, *Marivaux ou le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 1.

appréhende d'abord la première comme une « mère confidente⁷⁰ », qui se fait l'oreille attentive aux malheurs des deux amants, les surnommant même « mes chers enfants » (I, VIII, p. 48). Flaminia est également semblable à « une femme abandonnée » dans la fiction de son amant mort qu'elle livre à Arlequin. Là s'accomplit alors le changement de sentiments du jeune villageois à son égard : « l'esprit de revanche et de rébellion qui avait gouverné son attitude dans ses démêlés avec les domestiques et aussi le Prince, change devant Flaminia en une attitude de compassion et même de dévouement pour la femme en danger⁷¹ ». De la mère confidente, elle devient l'amante. À l'inverse, Silvia évolue de la position d'amoureuse ingénue à celle de confidente maternelle du Prince⁷², puisqu'elle réussit à se placer à un niveau d'égalité avec ce dernier, en l'écoutant (comme l'a fait Flaminia avec Arlequin). Ainsi, « sa manière de retenir et de consoler un officier à la place de son prince change une pauvre ruse masculine en un triomphe féminin⁷³ ». Les deux personnages féminins évoluent donc dans la pièce et se redéfinissent même selon leur rapport avec leurs congénères masculins. La position de Han Verhoeff est particulière, puisqu'il soumet les comédies de Marivaux à la psychocritique, mais plus généralement, de nombreux critiques ont montré l'importance des relations intrapersonnelles dans la découverte et la connaissance de soi.

1.2.3. Masques, connaissance de soi et caractères

Ainsi, les personnages se découvrent au fil des pièces, non sans difficulté cependant. Pour cause, cette découverte a lieu au contact des autres personnages qui n'apparaissent pas toujours sous leur vrai visage. Dans son chapitre consacré à « la ronde des masques », Jean Goldzink définit « une dramaturgie du masque, apparue en 1723⁷⁴ ». Il précise que le terme peut se référer à trois idées : « une ruse, un aveuglement et un masque⁷⁵ ». La dernière ne nous intéresse pas ici car elle désigne le sens propre du substantif, en rapport avec les caractéristiques des personnages-type d'Arlequin et de Trivelin. Les deux autres, en revanche, ont rapport avec l'idée de connaissance de soi. La ruse, c'est le masque intentionnel, celui qui vise à tromper les autres, comme Lisette, qui se fait passer pour une courtisane de la cour du Prince afin de piquer l'orgueil de Silvia. L'aveuglement, au contraire, est une « méconnaissance de soi⁷⁶ » ou de ses sentiments. Tel est le cas d'Arlequin, qui développe de l'amour pour Flaminia sous couvert

⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁷¹ *Ibid.*, p. 50.

⁷² *Id.*

⁷³ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁴ J. Goldzink, « L'archipel de Marivaux », dans *Comique et comédie au siècle des Lumières*, op. cit., p. 303.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 306.

⁷⁶ *Id.*

d'amitié. Ce stratagème « apaise [s]a conscience [et] autorise de tout concilier dans la satisfaction de tous les plaisirs⁷⁷ ». En donnant conscience au villageois de sa valeur, il permet également à Flaminia de faire naître les sentiments d'Arlequin à son égard. En ce qui concerne le personnage de Silvia, le transfert des sentiments est plus compliqué mais se fait malgré tout grâce au masque de l'officier. En effet, tout étant flattée que le Prince l'aime, elle ne peut pas y répondre favorablement car elle a juré fidélité à son amour. Renier cet engagement serait un coup fatal porté à son amour propre. Le masque de l'officier fait donc « office de transition dans le transfert⁷⁸ » de ses sentiments. C'est également une « preuve apparente de la sincérité désintéressée de son amour⁷⁹ » et une « subtile manière de satisfaire son amour-propre, et celui du Prince, qui veut être aimé pour lui-même⁸⁰ ».

À propos de la découverte de soi, du caractère et de l'identité, les travaux de Sarah Benharrech sont fondamentaux au sein de la critique des œuvres de Marivaux. Elle met d'abord en avant le rôle qu'a joué le dramaturge dans l'évolution de l'identité du personnage. Au XVII^e siècle, le caractère réside surtout dans les « portraits fixistes et essentialistes que peint La Bruyère dans ses *Caractères*⁸¹ ». Marivaux amène alors une progression qui conduira à la « notion plastique de l'individualité que développera Diderot⁸² ». Cet apport du dramaturge est appelé « transformisme littéraire⁸³ » par Sarah Benharrech. Dans *La Double Inconstance*, cette évolution a surtout lieu pour les caractères des deux villageois. Au début de la pièce, ils s'épanouissent dans l'identité des « amants fidèles⁸⁴ ». Ils donnent alors à cette dernière une valeur moralisatrice – leur amour sincère et loyal s'oppose à l'inconstance de la cour – dans laquelle ils se complaisent. Les amants s'identifient à « des héros épiques ou bien [aux] grandes âmes du roman idéaliste, mais sur un mode burlesque⁸⁵ » et « désirent traverser les événements sans être transformés⁸⁶ ». Cependant, au fil de la pièce, ce caractère bride les sentiments de Silvia. En s'incarnant dans ce rôle, elle ne peut renoncer à son amour pour Arlequin alors qu'elle éprouve des sentiments plus forts pour l'officier. L'inconstance n'est pas blâmée par Marivaux, au contraire, il réproouve plutôt le « dérisoire désir d'immobilité pérenne⁸⁷ » de la jeune femme. Sarah Benharrech s'oppose ainsi à une lecture moralisatrice de la pièce, qui « ferait le constat

⁷⁷ *Ibid.*, p. 320.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 322.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 323.

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ S. Benharrech, *Marivaux et la science du caractère*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC », 2013, p. 4.

⁸² *Id.*

⁸³ *Id.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 122.

ni amer ni sombre d'une inconstance humaine généralisée et célébrerait davantage la liberté du devenir que le tragique de l'éphémère⁸⁸ ».

1.2.4. La cruauté

Lorsqu'elle fait mention de lecture « am[ère] » ou « sombre », sans doute Sarah Benharrech a-t-elle aussi en tête les relectures sous le prisme de la cruauté de certaines pièces de Marivaux. Ces interprétations particulières adviennent sous l'influence de quelques mises en scène de la deuxième moitié du XX^e siècle⁸⁹ et de la pièce de Jean Anouilh, *La Répétition ou l'Amour puni*⁹⁰, dans laquelle le Comte Tigre déclare avec vigueur que « *La Double Inconstance* est une pièce terrible⁹¹ » et que « c'est proprement l'histoire élégante et gracieuse d'un crime⁹² ».

Dans son chapitre « le jeu des forces dans *la Double Inconstance* », Anne Ubersfeld signale ironiquement qu'« il y a bien une victime écrasée par-ci par-là⁹³ » mais que « mieux vaut ne pas s'y attarder⁹⁴ ». Elle ébauche ici quelques traits dissonants de la comédie, sans les développer, et se concentre plutôt sur les rapports de force. En effet, si une loi du royaume empêche le Prince d'user de la force pour se marier avec l'une de ses sujettes, la violence est tout de même présente par le rapt initial. Les personnages issus de la cour ne cessent aussi de rappeler le pouvoir sans borne du prince (à l'exception de ladite loi) qui plane sur eux comme une menace⁹⁵. En outre, si Flaminia ne recourt pas à la violence physique, elle est cynique et n'hésite pas à vouloir « détruire l'amour de Silvia pour Arlequin » (I, II, p. 29). Sans détours, Anne Ubersfeld n'hésite pas à mettre à jour « les mensonges et les malheurs, [...] la plaie d'Arlequin⁹⁶ ». Elle va même plus loin en résumant ainsi le dénouement de la pièce : « bien entendu, la concession finale au sentiment, le *happy-end* apparaissent ce qu'ils sont, un cache-misère⁹⁷ ».

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ On pense surtout à la mise en scène de *La Dispute* par Patrice Chéreau en 1973, qui fait du Prince un despote effrayant, ou à celle de *La Double Inconstance* par Jacques Rosner en 1976, qui place l'intrigue dans une atmosphère sadienne.

⁹⁰ Faisant partie des pièces brillantes de l'auteur, *La Répétition ou l'Amour puni* met en scène une troupe de comédiens répétant *La Double Inconstance*.

⁹¹ J. Anouilh, *La Répétition ou l'Amour puni* [1951], dans *Théâtre complet*, B. Beugnot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 850.

⁹² *Ibid.*, p. 851.

⁹³ A. Ubersfeld, « Marivaux. Le jeu des forces dans *La Double Inconstance* », dans *Le Théâtre et la cité*, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁷ *Id.*

La critique étudie aussi avec un intérêt particulier les scènes, les intrigues ou les personnages sombres de la pièce depuis la mise en scène de Patrice Chéreau. Ce changement de vision des comédies de Marivaux apparaît en vérité dès le XIX^e siècle. On peut hésiter quant à l'origine du terme *cruauté* : peut-être est-il employé pour la première fois par Sainte-Beuve en 1854, par Brunetière en 1887 ou par Jules Lemaître en 1888, qui écrivait : « J'ai fait jeudi dernier, à l'Odéon, une découverte : celle de la cruauté de Marivaux⁹⁸ ». On privilégie généralement cette dernière hypothèse. Quoi qu'il en soit, Françoise Rubellin dégage des éléments propres à justifier cette relecture. De manière évidente, on peut s'interroger sur le rapt initial orchestré par un Prince qui ne doit pourtant pas user de la violence envers ses sujets. Qui plus est, le pouvoir répressif du Prince se lit à travers des paroles de certains personnages, dans les fictions mises en scène par Flaminia. Le Seigneur a peur de la ruine, de disgrâce et du renvoi. Après avoir offensé Silvia, Lisette et toute sa famille disent se retrouver dans une mauvaise situation. Flaminia, quant à elle, redoute la colère du Prince⁹⁹. Chose étonnante, quand le Prince est sur scène, il est timide, en retrait, « il fait montre d'un manque de pouvoir et d'une irrésolution qui le présentent, apparemment, comme une victime de la situation¹⁰⁰ ». Ne nous laissons pas abuser. Françoise Rubellin montre que « les discours du Prince sont saturés de termes relevant du champ sémantique du pouvoir, mais en intervertissant astucieusement la situation réelle¹⁰¹ ». De fait, tout est savamment calculé par le Prince pour donner l'impression à Silvia que c'est elle qui possède le pouvoir.

Cette cruauté est encore étudiée avec plus d'attention par Pierre Frantz dans son article « L'étrangeté du théâtre de Marivaux ». Comme Françoise Rubellin, il cible tous les éléments discordants de la comédie, en les regroupant sous le terme d'*étrangeté*. Il met l'accent sur « l'impression d'une gêne¹⁰² » qui se dégage des répliques d'un Arlequin « mal à l'aise¹⁰³ », qui demande : « [...] qu'est-ce que cette maison-là et moi avons affaire ensemble ? qu'est-ce que c'est que vous ? que me voulez-vous ? où allons-nous ? » (I, IV, p. 34). Il rend compte du caractère paradoxal des lois du royaume et de l'interprétation originale qu'en fait le Prince. Devant prendre épouse parmi ses sujettes, il se tourne vers une villageoise plutôt que de choisir une des dames de la cour. Ce choix fait, et sans plus se poser de questions, il l'enlève, faisant fi

⁹⁸ J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, 19 novembre 1888. Cité par F. Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, op. cit., p. 157.

⁹⁹ F. Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, op. cit., p. 164.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² P. Frantz, « L'étrangeté du théâtre de Marivaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 112, mars 2012, p. 553.

¹⁰³ *Id.*

de la loi qui l'empêche d'user de la force – loi qu'il respectera pourtant scrupuleusement dans la suite de la pièce. Pierre Frantz recourt ensuite aux notions de libertinage pour décrire le projet du Prince. Il formule un paradoxe : « [...] sans la violence libertine, la pièce n'est plus possible », « pas plus qu'elle ne le serait si la violence allait à son terme¹⁰⁴ ». Il précise alors que « si le projet libertin tue l'amour, il ne peut y avoir d'amour sans calcul libertin¹⁰⁵ » et conclut que « l'amour ne peut s'obtenir par la violence mais il ne peut s'emporter sans son aide¹⁰⁶ ». Là est toute l'étrangeté du théâtre de Marivaux.

1.2.5. La question de la moralité

Face à cette cruauté – ou supposée cruauté – on est en droit de se demander si la pièce est morale ou non. Concernant cette interrogation, les critiques ont des avis variés, quelquefois très tranchés. Han Verhoeff déclare par exemple, sans trop justifier, que la pièce « est amoralité à souhait¹⁰⁷ ».

Reprenant les catégories de Jean Anouilh, Françoise Rubellin se demande si l'on a affaire, pour *La Double Inconstance*, à une « pièce rose » ou à une « pièce noire ». Sans trancher, elle rappelle que *La Voiture embourbée* repose sur une intrigue similaire mais que le roman présente une violence explicite. Un couple s'aime mais un autre homme tombe amoureux de la jeune femme, qu'il enlève. L'amant délaissé se venge du nouveau couple en les pendant et en les condamnant à se voir souffrir éternellement¹⁰⁸. Elle conclut alors qu'il ne faut pas rendre explicite une amoralité et une cruauté qui ne l'est pas dans la comédie de 1723, contrairement au roman.

La même question est posée par Jean Goldzink, qui constate puis demande : « Flaminia trompe par ambition et par vanité, et récolte en prime l'amour et la richesse. Est-ce moral ?¹⁰⁹ ». Fidèle à son écriture truculente, il met de côté une interprétation amoralité de la pièce, pour proposer plutôt « de se détendre, de s'installer le plus confortablement possible dans son siège de spectateur, pour savourer tranquillement la saveur comique d'une fable qui comble tous les personnages, les inconstants et les manipulateurs, les gens de cour et les villageois¹¹⁰ ».

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 556.

¹⁰⁵ *Id.*

¹⁰⁶ *Id.*

¹⁰⁷ H. Verhoeff, *Marivaux ou le dialogue avec la femme*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁸ F. Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, *op. cit.*, p. 162.

¹⁰⁹ J. Goldzink, « L'archipel de Marivaux », dans *Comique et comédie au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 312.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 313.

1.3. Les analyses en histoire littéraire

La cruauté a donc été au cœur de débats dans la critique contemporaine. Marivaux n'est pas en reste à son époque, puisqu'il prend parti dans le deuxième temps de la querelle des Anciens et des Modernes.

1.3.1. Marivaux et le parti des Modernes

Le 4 août 1694, Boileau et Perrault mettent fin à la querelle des Anciens et des Modernes, qui agite pendant près de vingt ans la scène littéraire. Cependant, il en faut peu pour raviver les braises du débat : en 1711, Madame Dacier publie une traduction de l'*Illiade*. Trois ans après, Houdar de la Motte reprend sa traduction pour la versifier, en l'augmentant d'un *Discours sur Homère* où il défend le parti des Modernes. Et Madame Dacier de répondre avec *Des Causes de la corruption du goût*, qui relance définitivement la dispute. Dans cette opposition, Marivaux se place incontestablement du côté des Modernes. À ce sujet, Sylvie Ballestra-Puech a consacré un récent article à la métaphore des balances de la toile d'araignée comme symbole de la Modernité. L'une des plus fameuses critiques dont ait fait les frais Marivaux provient de Voltaire. Dans sa correspondance, Grimm écrit que « M. de Voltaire disait [de Marivaux] qu'il passait sa vie à peser des riens dans des balances de toile d'araignée¹¹¹ ». Le recours à cet animal n'est pas innocent : il symbolise, depuis *La Bataille des Livres* de Jonathan Swift (1704), le parti des Modernes, qui s'oppose à l'abeille, porte-parole des Anciens. Ce choix est péjoratif car la « toile d'araignée [a été] de longue date un anti-modèle de la création poétique¹¹² », souvent associée à « une expression jugée excessivement recherchée¹¹³ » et à « l'accusation de porter atteinte à la langue française¹¹⁴ ». Avec Diderot, puis avec les Romantiques, on observe un changement de connotation de la figure. Elle devient positive et se transforme en modèle poétique. De plus, depuis son origine, la métaphore de la toile d'araignée met l'accent sur un « rapport à la nature qui se trouve effectivement fortement valorisé par Marivaux¹¹⁵ ». Sylvie Ballestra-Puech prend l'exemple de *La Double Inconstance* pour illustrer son propos. Silvia, représentante de la nature, est aimée par le Prince grâce à cette qualité, contrairement aux femmes de la cour qui ne peuvent qu'être « condamnée[s] à une imitation permanente et [qui

¹¹¹ F. M. Grimm, *Correspondance littéraire*, cité par S. Ballestra-Puech, « Les balances de toile d'araignée du moderne Marivaux : du stéréotype critique à la métaphore heuristique », *Loxias*, 9 décembre 2018 [en ligne : <https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-02463779/file/loxias-9059.pdf>], p. 1.

¹¹² S. Ballestra-Puech, « Les balances de toile d'araignée du moderne Marivaux : du stéréotype critique à la métaphore heuristique », art. cit., p. 3.

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

sont] donc incapable[s] de s'adapter à une situation inédite¹¹⁶ ». Un lien peut ici être fait avec ce que les Modernes reprochent aux Anciens. Sylvie Ballestra-Puech révèle alors « le désir du dramaturge de s'affranchir des modèles hérités pour atteindre sinon “le cœur tout pur”, du moins une dimension anthropologique du sentiment¹¹⁷ ».

1.3.2. La Nouvelle Préciosité

Sylvie Ballestra-Puech rend compte des défauts que l'on prête à l'écriture de Marivaux, à savoir « [l']excès d'esprit, [l']excès d'ingéniosité ou [l']excès de subtilité [qui] sont toujours considérés comme autant d'atteintes au “goût”¹¹⁸ ». Ces critiques se rapprochent également de celles des détracteurs de la Nouvelle Préciosité. Marivaux étant l'un de ses représentants, il est difficile d'occulter les travaux qui l'évoquent. Cependant, ces derniers ne traitent pas directement de *La Double Inconstance*, notre étude est donc raccourcie. À cet égard, la thèse de Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, est très éclairante. S'intéressant au marivaudage, il montre qu'« il est apparu comme une des formes de l'esprit à la mode vers 1720-1730 auquel on a donné le nom de nouvelle ou seconde Préciosité¹¹⁹ ». Le critique donne ensuite quelques caractéristiques du courant. Tout d'abord, il est intéressant de remarquer que la Nouvelle Préciosité ne s'inscrit dans la directe lignée de la Préciosité du XVII^e siècle. Les salons en vogue en 1655 ne perdurent guère après 1670. Certains procédés caractéristiques de la Seconde Préciosité, comme « le mélange des tons (passage du sérieux au badin, du noble au familier) et la disconvenance des tons (idées nobles exprimées en termes familiers, idées plaisantes exprimées en termes nobles)¹²⁰ » découlent d'abord des œuvres de Jean de La Fontaine. Ils sont repris de manière exacerbée par La Motte (l'un des chefs de file de la Nouvelle Préciosité, avec Fontenelle), imitateur du fabuliste. Un autre point essentiel du mouvement réside dans « la croyance au progrès de l'esprit humain dans tous les domaines, y compris celui des lettres et des arts¹²¹ ». L'esprit se définit comme une « valeur nouvelle, qui se substitue à la “nature” et à la “raison”¹²² ». Enfin, le mouvement est aussi identifié par la néologie, qui « procède du désir de nouveauté et de la recherche de l'esprit¹²³ », souvent critiquée par ailleurs (on pense notamment au *Dictionnaire Néologique* de Desfontaines).

¹¹⁶ *Id.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁹ F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, Paris, A. Colin, 1967, p. 15.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹²¹ *Ibid.*, p. 34.

¹²² *Ibid.*, p. 35.

¹²³ *Id.*

1.4. Les travaux de poétique

Quels rapports entretient Marivaux, représentant de la Nouvelle Préciosité, avec son illustre prédécesseur, auteur des *Précieuses ridicules* ? Quelques critiques ont montré en passant les liens entre Marivaux et les auteurs antérieurs ainsi que ceux qu'il entretient avec la comédie classique. Elles restent néanmoins minoritaires à l'aune de celles étudiant l'héritage de la comédie italienne.

1.4.1. L'héritage de la comédie classique et des auteurs antérieurs

Dans son *Éloge de Marivaux*, d'Alembert écrit que le dramaturge « avait le malheur de ne pas estimer beaucoup Molière, et le malheur plus grand de ne pas s'en cacher¹²⁴ » et même plus, qu'il « ne craignait pas [...] d'avouer naïvement qu'il ne se croyait pas inférieur à ce grand peintre de la nature¹²⁵ ». Au regard de cette déclaration, l'on a souvent voulu voir en Marivaux « l'antonyme de Molière¹²⁶ ». En réalité, cette relation est sans doute moins conflictuelle que ce que laissent paraître les propos de l'encyclopédiste. Françoise Rubellin les nuance en montrant notamment que certaines des pièces de Marivaux font allusion à celles de son prédécesseur¹²⁷. Nicolas Fréry et Mathieu Bermann expliquent quant à eux que si le dramaturge affiche peu d'estime pour Molière, c'est parce qu'il « voulait sans doute avant tout affirmer l'originalité de sa propre écriture comique¹²⁸ ». Ils précisent ensuite que Marivaux s'en écarte, car la vision des deux dramaturges diffère sur le traitement du caractère. Molière peint avec humour et brio des caractères fixes comme l'Avare, alors que Marivaux s'attache à les représenter dans toute leur mobilité et leur instabilité. Les deux critiques pointent deux autres différences principales entre les deux auteurs. Chez le premier, les jeunes gens amoureux s'aiment avant le début de la pièce. Chez le second, au contraire, « l'amour est volontiers saisi à sa naissance, dès ses balbutiements, et [...] il connaît une évolution, une gradation, une authentique *genèse*¹²⁹ ». De plus, dans les comédies de Molière, les obstacles à l'amour sont extérieurs, alors qu'ils sont intérieurs dans celles de Marivaux, « le personnage se débat[tant]

¹²⁴ J. d'Alembert, *Éloge de Marivaux*, dans *Théâtre complet*, F. Deloffre et F. Rubellin (éd.), *op. cit.*, p. 2088.

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ F. Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 12 : elle rappelle que la première scène du *Jeu de l'amour et du hasard* fait écho à l'ouverture des *Femmes savantes* et que le propos qui conclut la dernière scène, « Saute Marquis », est un pastiche de la tirade d'Acaste dans *Le Misanthrope*.

¹²⁸ N. Fréry et M. Bermann, *Marivaux. La Dispute. La Fausse Suivante. La Double Inconstance*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs-concours », 2018, p. 39.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 40.

d'abord contre lui-même, [contre] ses réticences, les ruses de son amour-propre et les détours du langage¹³⁰ ».

La postérité semble avoir oublié en partie les pièces de théâtre écrites entre les deux grands noms que sont Molière et Marivaux, et pourtant, Nicolas Fréry et Mathieu Bermann réhabilitent ces « dramaturges de talent, dont il importe d'avoir quelque connaissance pour apprécier le complexe dialogue de Marivaux avec ses prédécesseurs¹³¹ ». Quels sont ces auteurs antérieurs ? Il s'agit de Regnard, Dancourt, Lesage, Dufresny, qui écrivent majoritairement des comédies de mœurs, et de Destouches, qui compose des comédies de caractère. Cependant, leur influence est modérée dans les œuvres de Marivaux, puisque ce dernier prend ses « distances aussi bien avec la comédie de mœurs grinçante qu'avec la comédie de caractère moralisatrice¹³² ». Malgré tout, Françoise Rubellin rapporte que Marivaux, qui fréquentait le théâtre forain, se servait de ce qu'il y voyait pour écrire ses pièces. L'intrigue de *La Double Inconstance* est en effet inspirée de la comédie *L'École des amants* de Lesage, représentée en 1716, dans laquelle « l'enchanteur Frison enlève Isabelle et l'emmène dans son palais, espérant détruire l'amour qu'elle a pour Léandre... tout en lui permettant de le voir tant qu'il lui plaira¹³³ ».

1.4.2. La structure de la pièce

Le traitement du caractère ne rapproche la pièce ni de Molière ni des auteurs à la charnière du XVII^e et du XVIII^e siècles. Faute de règles précises concernant le théâtre au siècle des Lumières, on cherche toutefois à étudier le respect des règles de la comédie classique dans *La Double Inconstance*. Françoise Rubellin poursuit son étude en analysant le temps et le lieu dans la pièce. Concernant le premier, elle constate que l'auteur respecte l'unité de temps, puisque l'intrigue semble analogue au temps du spectacle. En revanche, cet amour rapide pose des problèmes de vraisemblance. Pour pallier cela, de nombreux procédés donnent l'impression que certaines scènes sont plus longues. Elle montre ainsi que « Marivaux fait oublier au spectateur la durée réelle, lui substituant la durée psychologique communiquée par les personnages¹³⁴ ». En effet, ces derniers rendent souvent compte d'une durée dans leurs paroles, qui ne correspond pas à la durée sur scène. Par exemple, Arlequin déclare qu'« il y a une heure qu'[il] rêve à quoi servent ces grands drôles bariolés » (I, VII, p. 45). Concernant l'espace, elle

¹³⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹³¹ *Ibid.*, p. 42.

¹³² *Ibid.*, p. 43.

¹³³ F. Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, op. cit., p. 20.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 127.

observe qu'il y a peu d'indications, si ce n'est que la pièce se déroule dans le palais du Prince. Les personnages font néanmoins référence à des lieux hors scène qui ont pour fonction de montrer la richesse du palais. Elle propose alors une justification de cette imprécision : « l'indétermination géographique [...] est destinée sans doute à donner un surcroît d'universalité à cette histoire où le déplacement dans l'espace induit une transformation de l'esprit des personnages¹³⁵ ». Elle décrit également tous les éléments qui font entorse à la régularité de la comédie classique. Dans cette dernière, tous les personnages doivent être présentés dans l'acte I. Ce n'est pas le cas dans *La Double Inconstance*, puisque le Seigneur apparaît seulement pour la première fois à l'acte II. De plus, certaines scènes, comme celles de satire sociale, ne semblent pas tout à fait liées à l'intrigue. Le dénouement d'une pièce classique doit aussi présenter la fin de chaque personnage, ce qui n'est ici pas le cas avec Lisette et Trivelin. Finalement, l'on passe parfois d'une scène à l'autre sans qu'il n'y ait de personnage en commun, ce qui, là encore, est contraire aux règles classiques. En réalité, toutes ces irrégularités sont justifiées par le personnage de Flaminia. Le Seigneur fait partie du stratagème de Flaminia, il ne peut donc pas intervenir plus tôt. De plus, les scènes qui ne servent pas l'intrigue en apparence (comme celle de la lettre dictée ou celle des lettres de noblesse) ont en fait un enjeu dramatique car elles flattent Arlequin, ce qui est nécessaire à son inconstance. Lisette et Trivelin échouent, donc Flaminia n'a plus besoin d'eux ; c'est pour cette raison qu'ils ne reviennent plus sur scène.

1.4.3. La mise en abyme théâtrale

La plupart des irrégularités de *La Double Inconstance* est due à la présence de Flaminia. Plus généralement, c'est un personnage central de la pièce, celui qui permet les deux mariages finaux. En outre, Flaminia a un rôle complexe, car elle se fait à la fois metteuse en scène, actrice et autrice. Concernant la première fonction, Jean Rousset explique que c'est elle qui est responsable de la plupart des entrées et sorties des autres personnages. Elle confie également un rôle à Lisette, qu'elle lui fait répéter. De plus, c'est une comédienne : après l'échec de Lisette, elle reprend le rôle avec succès. Marivaux complexifie par ailleurs ce rôle puisqu'elle en vient à aimer Arlequin. Elle doit alors faire « coïncider ses désirs avec ses objectifs stratégiques, à la différence de ses modèles ou émules, Scapin, Dubois des *Fausse Confidences*, le Figaro du *Barbier*¹³⁶ ». Finalement, elle crée de véritables fictions, comme celle

¹³⁵ *Ibid.*, p. 153.

¹³⁶ J. Rousset, « Une dramaturge dans la comédie : la Flaminia de *La Double Inconstance* », dans *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990, p. 207.

« de l'amant mort qui ressemblait à Arlequin¹³⁷ » et celle « de la protection qu'elle promet [à Silvia et Arlequin] à l'insu et contre les intérêts de son employeur¹³⁸ ». Le critique remarque par ailleurs que l'entièreté des actions de l'acte I est préparée par Flaminia. Son stratagème est riche, réfléchi et précis, en témoignent les scènes où on la voit élaborer des plans. Toutes les scènes nécessaires au bon déroulement de son plan ne sont pourtant pas montrées sur scène. Tel est le cas par exemple de la scène où le Seigneur exprime son souhait de se marier avec Flaminia afin de rendre Arlequin jaloux. Marivaux va même plus loin en inversant les rôles de Flaminia et du Prince. En effet, ce dernier « consen[t] » à « bien agir comme [elle] voudr[a] » (I, II, p. 31), dans une scène proche d'une passation de pouvoir. Jean Rousset souligne ici que Marivaux, en « pratiquant une forme de réflexivité indirecte, contemple et exalte son propre travail dans une figure qui cumule sur la scène les principales fonctions du théâtre¹³⁹ ». Le commentateur va même plus loin en définissant un modèle *flaminien*, caractérisé par son omniscience. En effet, on ne peut guère manquer d'évoquer la fameuse prédiction de Flaminia, qui annonce dès le premier acte la fin de la pièce : « Silvia va vous donner son cœur, ensuite sa main ; je l'entends d'ici vous dire : Je vous aime, je vois vos noces, elles se font, Arlequin m'épouse, vous nous honorez de vos bienfaits, et voilà qui est fini » (I, VI, p. 45). Il remarque l'effet produit sur le lecteur, rendu moins attentif à l'intrigue en elle-même qu'au langage et qu'aux moyens de parvenir au dénouement, qu'il connaît déjà.

1.4.4. L'influence de la Comédie-Italienne

L'influence des prédécesseurs de l'auteur et de la comédie classique est donc plus ou moins prononcée. Une autre filiation, cette fois-ci très forte, s'observe : celle de la Comédie-Italienne. Rappelons tout d'abord brièvement quelques éléments d'histoire du Théâtre-Italien. Présents en France depuis la seconde moitié du XVI^e siècle, les comédiens italiens connaissent un grand succès au XVII^e siècle grâce à la grande liberté de leurs pièces, où les « allusions grivoises ou scatologiques et [les] traits satiriques faisaient de ce théâtre l'envers du théâtre classique, l'envers d'un monde ordonné par les règles, la vraisemblance et la bienséance¹⁴⁰ ». Tout s'arrête le 14 mai 1667, quand un ordre du roi leur ordonne de quitter Paris. Le motif n'est pas identifié clairement : l'on a à la fois suspecté une pièce que la troupe italienne s'apprêtait à jouer et qui aurait visé Madame de Maintenon, *La Fausse Prude*, et une forte pression de la part de la Comédie-Française. Après la mort de Louis XIV, le Régent rappelle à la cour la troupe

¹³⁷ *Ibid.*, p. 210.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 207.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 211.

¹⁴⁰ F. Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, op. cit., p. 17.

italienne, alors dirigée par Luigi Riccoboni (connu sous le nom de Lélío). Entre le directeur de troupe et le dramaturge se crée alors une relation forte : c'est pour la troupe de Lélío que Marivaux écrit *La Double Inconstance* et on sait par ailleurs qu'il devient le premier auteur de la Comédie-Italienne à partir de 1725¹⁴¹. Il écrit malgré tout pour la Comédie-Française mais accorde une préférence pour la scène rivale, preuve en sont ces chiffres : vingt-et-une comédies sont destinées au Théâtre-Italien contre treize pour le Théâtre-Français¹⁴². Cette préférence est d'ailleurs confirmée par le goût du public : là où « les spectateurs se pressent pour voir ses pièces au Théâtre-Italien¹⁴³ », « ses œuvres ont rarement bénéficié d'un accueil favorable¹⁴⁴ » sur la scène française. Quelles peuvent être les raisons de cette préférence du dramaturge ? À ce sujet, Françoise Rubellin apporte quelques éléments de réponse. Tout d'abord, de nombreux défauts sont présents dans la manière de jouer des Comédiens-Français : ils sont statiques, manquent de coordination car ils déclament des textes appris par cœur sans tenir compte de leurs compagnons de scène, qu'ils considèrent d'ailleurs souvent comme des rivaux. Au contraire, les Comédiens-Italiens portent une grande attention aux mouvements du corps, tout comme Marivaux. De plus, leur jeu est « obligatoirement attentif à [leurs] partenaires en scène¹⁴⁵ », ce qui est indispensable pour les comédies de Marivaux. En effet, « chaque acteur devait guetter le mot sur lequel il allait rebondir, au risque de saboter l'un des procédés les plus percutants du “marivaudage”¹⁴⁶ ». Pour les mêmes raisons, les pièces du dramaturge étaient particulièrement plaisantes à jouer pour les comédiens, car « la rapidité des dialogues et la rareté de soliloques ou de très nombreuses tirades dramatiques [...] réduis[aient] l'inaction sur scène¹⁴⁷ ».

1.4.5. L'évolution du personnage d'Arlequin

Naturellement, on ne peut guère étudier l'influence du Théâtre-Italien dans *La Double Inconstance* sans évoquer le personnage d'Arlequin. Christine Gérard et Josette Casalino-Vasori retracent son histoire en rappelant d'abord son origine sociale. Au XVI^e siècle, Gênes et Venise connaissent une forte expansion, qui entraîne la ruine du commerce des régions alentours. Pour survivre, des paysans partent en ville proposer leurs services d'homme à tout faire¹⁴⁸. Ce sont

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴² N. Fréry et M. Bermann, *Marivaux. La Dispute. La Fausse Suivante. La Double Inconstance*, op. cit., p. 32.

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ *Id.*

¹⁴⁵ F. Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, op. cit., p. 25.

¹⁴⁶ *Id.*

¹⁴⁷ *Id.*

¹⁴⁸ C. Gérard et J. Casalino-Vasori, *La Double Inconstance. Marivaux*, Paris, Hatier, coll. « Théâtre et Mises en scène », 1985, p. 6.

eux que l'on nomme *zanni*, c'est-à-dire « valets ». Parmi eux, « certains, descendus de la campagne bergamasque, étaient des serviteurs pauvres et “ignorants”, au parler dialectal ; ils étaient vêtus d'une chemise blanche et de larges pantalons blancs¹⁴⁹ ». Autre caractéristique, « ils ne se séparaient jamais de la batte avec laquelle ils avaient l'habitude d'accompagner les vaches¹⁵⁰ ». Ces immigrants servent alors de modèle à deux personnages types de la *commedia dell'arte*, « deux valets qui, à l'origine, étaient des *zanni*, c'est-à-dire ces paysans bergamasques mal dégrossis et ridicules dans un contexte citadin¹⁵¹ ». Puis les deux valets vont se distinguer, chacun ayant alors son caractère propre. François Rubellin explique que l'on oppose le premier *zanni*, Brighella, Mezzetin ou Trivelin, serviteur « débrouillard, intrigant [et] cynique¹⁵² » au second, Arlequin, « naïf et balourd¹⁵³ ». La critique continue en soulignant les caractéristiques du personnage type que l'on retrouve aussi dans *La Double Inconstance*. Elle évoque tout d'abord son costume et ses comportements typiques. Dans la pièce, il n'y a pas d'indication explicite sur la tenue du personnage. Elle note malgré tout certaines allusions discrètes, qui l'étaient sûrement moins à l'époque sur scène, puisqu'elles participent pleinement au comique des scènes. Arlequin déclare par exemple qu'il « rêve à quoi servent ces grands drôles bariolés qui [les] accompagnent partout » (I, VII, p. 45), ce qui ne pouvait que « susciter le rire du public, qui voyait prononcer ces paroles par... un petit drôle également bariolé¹⁵⁴ ». De plus, on peut penser que Trivelin et Arlequin portaient tous deux les mêmes costumes de valet (composés d'habits multicolores et de masques noirs). Cela renforce le comique de situation des scènes où Arlequin frappe Trivelin car on avait « l'impression non seulement de parenté mais de dédoublement¹⁵⁵ ». Arlequin porte également un chapeau, un bâton et un masque. De plus, il effectue des *lazzi*, ces « formes de gestualité ludiques et codifiées¹⁵⁶ » : il saute véritablement lorsque la didascalie indique qu'il « saute d'aise », il pleure en faisant de petits mugissements ou simule une vraie mort (risible) lorsqu'il s'exclame qu'« [il] [s]e meur[t] de joie » (I, VIII, p. 48). Tout cela participe là encore du comique de la pièce. Elle poursuit en énumérant les traits de caractère typiques du personnage, à savoir « son goût pour les plaisirs du corps : la bonne chère, la boisson, le sommeil, l'amour¹⁵⁷ ». On retrouve à la fois son penchant pour les plaisirs de la table, pour la boisson ainsi que pour l'argent dans *La Double Inconstance*. Elle

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² F. Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, op. cit., p. 41.

¹⁵³ *Id.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 56.

remarque cependant qu'Arlequin n'est plus un *zanni* niais dans la pièce. En effet, « sa naïveté n'est que l'étonnement devant un domaine socio-culturel qu'il ne connaît pas¹⁵⁸ » et elle devient « une arme de satire sociale d'autant plus forte que Marivaux insiste sur sa bonté et sur sa franchise¹⁵⁹ ».

Le dramaturge ne se contente donc pas de reprendre le personnage type d'Arlequin mais il le fait évoluer, tant à l'égard de son rôle dans la *commedia dell'arte* qu'au sein de ses différentes pièces. Comme Françoise Rubellin qui qualifie l'Arlequin de *La Double Inconstance* de « dénonciateur d'injustices sociales¹⁶⁰ », Jacques Guilhembet met en avant le rôle fondamental du *zanni* dans la pièce, qui « condamne avec beaucoup de virulence plusieurs travers de l'organisation sociale¹⁶¹ ». Ayant déjà résumé *supra* son raisonnement (1.1.2.), nous n'y reviendrons pas dans cette partie. Rappelons simplement sa conclusion : le personnage présente un « double visage¹⁶² » dans les comédies de Marivaux. Tout en « conserv[ant] les caractéristiques psychologiques et comiques de l'archétype italien¹⁶³ », « il acquiert une identité nouvelle [...] celle d'un personnage à part entière, construisant lui-même son devenir [mais aussi] celle d'un homme, sensible aux injustices sociales et capable de la plus noble humanité¹⁶⁴ ».

1.5. Les investigations stylistiques et linguistiques

« Elles sont, il est vrai, sans action proprement dite, parce que tout s'y passe en discours bien plus qu'en intrigue¹⁶⁵ », écrivait d'Alembert à propos des pièces de Marivaux. Face à un tel constat, on ne s'étonnera pas que de nombreux critiques aient accordé une place importante à l'étude de la langue et du style de Marivaux.

1.5.1. Le marivaudage

Selon le critique qui l'emploie, le marivaudage recouvre plusieurs sens, avec différentes connotations. À ce sujet, la thèse de Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle* fait autorité quand il s'agit d'en donner une définition précise. Il introduit son travail en essayant de déterminer l'origine du terme *marivaudage* et de son verbe analogue,

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵⁹ *Id.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶¹ J. Guilhembet, « Les fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », art. cit., p. 317.

¹⁶² *Ibid.*, p. 318.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 318.

¹⁶⁴ *Id.* Toutefois, nous n'oublions pas que Jacques Guilhembet tire ses conclusions de cinq comédies et non de la seule *Double Inconstance*.

¹⁶⁵ J. d'Alembert, *Éloge de Marivaux*, dans *Théâtre complet*, F. Deloffre et F. Rubellin (éd.), *op. cit.*, p. 2080.

marivauder. Frédéric Deloffre fait l'hypothèse qu'ils ont été créés dans les « cafés fréquentés par les beaux-esprits du temps¹⁶⁶ ». On n'en retrouve que très peu de traces dans les notices ou éloges à propos de l'auteur. Par conséquent, ces termes semblent privilégiés dans les conversations familières et évités dans les écrits sérieux. Par exemple, le mot n'apparaît pas dans *L'Éloge de Marivaux* de d'Alembert. En revanche, son confrère encyclopédiste use à la fois du substantif et du verbe dans sa correspondance avec Sophie Volland. Pour Diderot, le premier désigne « une forme trop raffinée d'analyse morale¹⁶⁷ » et le second, le fait de « dissenter à perte de vue sur de menus problèmes¹⁶⁸ ». Dans un sens plus large, dès le XVIII^e siècle, le *marivaudage* désigne un style, que La Harpe définit comme « le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictions populaires¹⁶⁹ ». Toutes ces définitions contemporaines à l'auteur sont teintées d'une connotation péjorative. Les siècles suivants s'avèrent plus cléments avec le dramaturge. Au XIX^e siècle, Gautier l'emploie positivement dans *Histoire de l'Art dramatique en France*, « si bien que pour les contemporains de Verlaine et des Goncourt le mot de marivaudage résume ce que le XVIII^e siècle a produit de meilleur en fait d'esprit¹⁷⁰ ». Aujourd'hui, les deux termes sont souvent utilisés pour désigner « un badinage spirituel et galant¹⁷¹ », dans les critiques cinématographiques de certaines comédies américaines entre autres. Du reste, Frédéric Deloffre observe que le terme est étroitement lié à l'« histoire de la réputation¹⁷² » de l'auteur. Les adversaires de son temps, les puristes, condamnent un style affecté et néologique. Le critique précise toutefois que ces reproches sont essentiellement adressés à ses *Journaux* et non à ses pièces de théâtre. Certains détracteurs appliquent pourtant injustement les jugements de Voltaire et de d'Alembert à ses comédies. Par la suite, les Romantiques ne s'intéressent guère à Marivaux, le jugeant trop froid. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, bénéficiant d'un regain d'intérêt porté au siècle des Lumières, il est redécouvert par certains écrivains, comme les Goncourt, qui s'inspirent parfois de son style. Aujourd'hui, l'auteur étant essentiellement connu pour ses pièces de théâtre, le *marivaudage* « s'applique à tout dialogue à la fois spirituel et galant, à tout badinage gracieux¹⁷³ ». Frédéric Deloffre montre ainsi que le terme bénéficie d'une multitude d'images, dont aucune n'apparaît foncièrement fautive puisqu'il « est aussi bien

¹⁶⁶ F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 5.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ La Harpe, *Lycée*, cité par F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 7.

¹⁷⁰ F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 7.

¹⁷¹ *Id.*

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 8.

l'auteur de subtiles dissertations morales que le créateur d'un style nouveau et l'inventeur d'un gracieux dialogue d'amour¹⁷⁴ ». Il propose, quant à lui, d'étudier le *marivaudage* avec un angle d'approche linguistique, qui permet de faire le lien entre tous ces aspects. Il conclut alors sa thèse en tentant de donner une définition au terme. « Qui dit de nos jours marivaudage pense à un dialogue¹⁷⁵ » : telle est la phrase que l'on retient généralement pour résumer l'apport nouveau de ses travaux. Frédéric Deloffre est pourtant beaucoup plus précis. Tout d'abord, le marivaudage est « un badinage, non pas libertin, mais grave au fond, comme l'alliance d'une forme de sensibilité et d'une forme d'esprit¹⁷⁶ ». De plus, on ne peut omettre l'influence de « l'affinement du goût auquel les néo-précieux, à la suite des Modernes, ont contribué¹⁷⁷ », ainsi que l'influence des salons, de Madame de Lambert et Madame de Tencin sur l'art de la conversation, qui est également une part importante du marivaudage. Finalement, c'est « encore [...] une forme d'investigation psychologique et morale¹⁷⁸ ».

1.5.2. La phrase

Dans son ouvrage décisif, Frédéric Deloffre consacre une partie importante à l'étude de la phrase et de ses constituants. Il constate d'abord qu'elle n'a pas fait l'objet d'une attention précise pendant longtemps et qu'il a fallu attendre que des critiques modernes (comme Marcel Arland par exemple) « en vantent la souplesse et la ductilité¹⁷⁹ » pour que l'on s'y intéresse. Face à ce regret, Frédéric Deloffre propose de l'étudier, non pas en la séparant selon qu'il se penche sur le théâtre, les romans ou les journaux mais en distinguant trois types de phrase : la phrase parlée, la phrase d'analyse et la phrase rhétorique. Il examine les moyens mis en œuvre par Marivaux pour donner l'illusion d'un langage parlé *naturel*. Citons parmi ces moyens : les appuis du discours (c'est-à-dire des « termes à peu près dépourvus de sens objectif¹⁸⁰ », dont on trouve de nombreux exemples dans *La Double Inconstance*¹⁸¹), le renforcement affectif (on répète la même expression grâce à des synonymes ou des tours équivalents), des faits de syntaxe affective (des constructions asymétriques, des raccourcis d'expression), certaines formes d'inorganisation ou encore des phrases averbales. Concernant la phrase d'analyse, Frédéric Deloffre montre l'originalité de Marivaux, qui « par l'emploi de quelques procédés très simples,

¹⁷⁴ *Id.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 499.

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ *Id.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 500.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 425.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 428.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 428 : « là » (II, v, p. 68) ; « entendez-vous ? » (I, I, p. 28) ; « voyez-vous », (I, II, p. 29).

reprise d'un terme, retouche corrective, apposition, crée une phrase d'une très grande souplesse¹⁸² ». Pour la phrase rhétorique, il s'intéresse essentiellement à quelques procédés (comme l'antithèse, le parallélisme ou les correspondances) et à son rythme. Le critique examine également le matériel grammatical des phrases. Il conclut qu'à quelques exceptions près, « on ne rencontre à peu près aucun trait chez Marivaux qui n'apparaisse également chez les contemporains¹⁸³ ». Cependant, il note certains traits archaïsants qu'il justifie par le fait que la prescription de règles grammaticales fixes n'a été faite que dans la seconde moitié du siècle et que « Marivaux est un écrivain d'instinct, très indépendant à l'égard des règles académiques, et qui ne se fie qu'à la langue qu'il parle et qu'il entend parler¹⁸⁴ ».

Plus récemment, l'analyse du pronom personnel *nous* dans quelques comédies de Marivaux, dont *La Double Inconstance*, a fait l'objet d'un article de Lauriane Mouraret-Maisonneuve¹⁸⁵. La critique met en avant l'hétérogénéité référentielle du pronom et organise son étude selon un « *continuum* qui réduit progressivement la distance entre le “nous” prononcé et le “moi” originel¹⁸⁶ ». Lauriane Mouraret-Maisonneuve repère quatre types d'emploi. Elle commence par l'usage de la quatrième personne dans l'impératif « allons » qui peut traduire soit une « exhortation¹⁸⁷ », soit « un mouvement d'impatience ou d'agacement¹⁸⁸ ». Deuxièmement, le *nous* est également employé au sein d'un énallage de personne, comme *nous* de majesté. On peut le faire commuter avec *je* mais, grâce au *nous*, « la première personne s'étoffe, se complexifie et semble alors en cacher plusieurs autres¹⁸⁹ ». Troisièmement, la critique étudie le *nous* inclusif, selon la distinction de Benveniste¹⁹⁰. Dans les comédies de Marivaux, l'usage du *nous* inclusif « souligne remarquablement à quel point le “je” se construit et se déconstruit au cœur même de l'interlocution¹⁹¹ ». Finalement, elle remarque que le *nous* exclusif est peu fréquent dans les comédies de Marivaux, puisqu'il exprime « la saisie la plus

¹⁸² *Ibid.*, p. 443.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 421.

¹⁸⁴ *Id.*

¹⁸⁵ L. Mouraret, « “Nous” ou le masque de “je” dans les comédies de Marivaux », Université Grenoble Alpes, 23 juillet 2019 [en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02130715>, consulté le 6 mars 2021].

¹⁸⁶ *Id.*

¹⁸⁷ *Id.*

¹⁸⁸ *Id.*

¹⁸⁹ *Id.*

¹⁹⁰ *Id.* : Lauriane Mouraret-Maisonneuve explique la distinction de Benveniste : « En observant les variations entre plusieurs langues indo-européennes, il a établi qu'une “personne” prédomine dans chacun des emplois de “nous” et justifie ainsi les qualifications d’“inclusif” et d’“exclusif”. La distinction tient en fait à la relation établie entre la personne non-subjective et “je”. Dans le “nous” inclusif sont conjointes des personnes entre lesquelles existe une “corrélacion de subjectivité”. Benveniste affirme en outre que “dans ‘nous’ inclusif qui s'oppose à ‘lui, eux’, c'est ‘toi’ qui ressort”. [...] “dans ‘nous’ exclusif qui s'oppose à ‘toi, vous’, c'est ‘moi’ qui est souligné” ». Lauriane Mouraret-Maisonneuve cite E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 233-234.

¹⁹¹ *Id.*

proche d'un "je" » et qu'il est ainsi « susceptible de trahir les véritables sentiments des personnages¹⁹² ».

1.5.3. Le lexique

L'étude du lexique permet également à Frédéric Deloffre de définir le marivaudage. Il consacre une première partie à la langue des différents types de personnages, dont Arlequin (le seul qui nous intéresse véritablement ici, puisqu'on ne trouve ni paysans ni gascons dans *La Double Inconstance*). Il étudie surtout les jurons caractéristiques de ce personnage, comme le traditionnel « par la sambille » (que l'on retrouve dans *La Double Inconstance* à la scène VI de l'acte II). Le langage d'Arlequin est surtout constitué de termes naïfs, tant des appellatifs, que des archaïsmes (même s'ils sont peu nombreux), que des « termes de couleur simplement familière, parfois vaguement rustique¹⁹³ ». Frédéric Deloffre prend, à titre d'illustration, *guignon* et *affriander* dans *La Double Inconstance*. Il élargit ensuite son analyse à l'étude de tous les archaïsmes et de tous les néologismes dans l'œuvre de Marivaux, dramatique ou non. Pour les premiers, il dresse la liste des « faits de vocabulaire sur lesquels l'usage du début du XVIII^e siècle ne coïncide pas avec l'usage moderne¹⁹⁴ ». En ce qui concerne *La Double Inconstance*, nous en relevons une dizaine dont nous ne donnons ici que trois exemples, parmi les plus intéressants. *Bouffon* signifie parfois « gaillard, plaisant, divertissant » (selon la deuxième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*, de 1718) ; *honnête* « signifie aussi civil, courtois, poli » (selon la première édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*, de 1694) ; *faire des affaires* « se dit aussi des querelles, des différends, des brouilleries d'amitié » (d'après le *Dictionnaire universel* de Furetière). Quant aux néologismes, Frédéric Deloffre commence par préciser le sens des mots *néologie* et *néologue* au XVIII^e siècle. Ils s'appliquent à l'époque « autant aux tours de phrases et aux figures qu'à la création de mots nouveaux¹⁹⁵ ». En vérité, Marivaux n'est pas à l'origine de la création de nouveaux mots. Le critique n'en relève qu'une dizaine dans toute son œuvre. Il s'intéresse plutôt aux emplois nouveaux de mots existant déjà, par mécanisme de dérivation impropre, de restriction ou d'extension de sens, de glissement métaphorique, ou encore par l'utilisation de termes abstraits concrétisés ou de termes techniques ou spéciaux. Frédéric Deloffre ne donne pas d'exemples de ces phénomènes dans *La Double Inconstance*. Ils ne sont par ailleurs que peu présents dans les pièces de théâtre et assez rares de manière générale dans son œuvre. Le critique explique qu'en réalité, la

¹⁹² *Id.*

¹⁹³ F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, *op. cit.*, p. 162.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 275.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 295.

nouveauté langagière de Marivaux se situe plutôt dans la combinaison des substantifs, des verbes et des adjectifs, qu'il étudie avec précision. Il dévoile ainsi les « moyens employés par Marivaux pour suppléer à l'insuffisance du vocabulaire de l'époque dans le domaine des adjectifs abstraits, à savoir la création de locutions à l'aide du "complément de caractérisation"¹⁹⁶ ».

Frédéric Deloffre n'est pas le seul à porter de l'intérêt au lexique de Marivaux. Ce dernier fait également l'objet de la thèse de Choukri Dabbah El-Jamal, qui se consacre plus particulièrement au vocabulaire du sentiment. Il se propose surtout de faire une étude statistique servant « de point de départ à l'analyse de la sensibilité dans le théâtre de Marivaux¹⁹⁷ ». Le critique se concentre sur les utilisations propres à l'auteur et s'efforce de définir « la valeur affective des mots dans le système psychologique de cet univers de Marivaux et dans le mouvement général de la sensibilité de la première moitié du XVIII^e siècle¹⁹⁸ ». Cette étude statistique est motivée par le fait de voir, par la grande fréquence de telle ou telle occurrence, « quels sont les sentiments prédominants mobilisés dans chaque pièce pour arriver à faire naître ou reconnaître l'amour¹⁹⁹ ». Nous relevons dans cette partie les résultats pour *La Double Inconstance*. Les statistiques s'organisent de deux manières. La première consiste à présenter sous forme de tableaux les termes les plus fréquents pour chaque pièce. Concernant celle de 1723, ce sont notamment *aimable, amour, cœur, douceur/doux, embarras, ennui/s'ennuyer, honneur, malheur, peine, plaisir, tendresse, triste/tristesse* que l'on retrouve le plus. Des histogrammes indiquent également si ces termes sont très fréquents dans toute l'œuvre dramatique ou si au contraire c'est une spécificité de la pièce. Ainsi, *amour* et *cœur* ne doivent pas forcément être pris en compte car on trouve de très nombreuses occurrences dans toutes les pièces. En revanche, les graphiques nous montrent que c'est dans *La Double Inconstance* que les termes *ambition, amitié, chagrin, content/mécontent, désespoir, désir, douceur, ennui, gêne, heureux, innocence, malheur, peine* et *plaisir* apparaissent le plus, parmi toutes les autres pièces de l'auteur. Choukri Dabbah El-Jamal ne tire pas de conclusion propre à chaque pièce mais travaille plutôt sur les usages et significations de chaque terme.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 317.

¹⁹⁷ C. Dabbah El-Jamal, *Le vocabulaire du sentiment dans le théâtre de Marivaux*, Paris, H. Champion, 1995, p. 22.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 32.

1.5.4. Dialogues, répliques et discours

Genre théâtral oblige, l'étude des répliques, des dialogues, de leur enchaînement ou du discours constitue une part importante de la critique. Là encore, Frédéric Deloffre y consacre un chapitre, dans lequel il lie étroitement les deux notions. La nature du marivaudage est en effet définie de façon efficace et claire si on examine « les répliques qui le composent, la façon dont [le dialogue] progresse, sa fonction dramatique, sa signification par rapport aux idées de Marivaux sur les problèmes de l'expression²⁰⁰ ». Le critique commence par s'intéresser à la longueur des répliques du dramaturge, pour conclure que ce n'est pas là que réside l'originalité. Il observe ensuite leur enchaînement, qui se fait grâce à des reprises. Même si ce n'est pas un procédé nouveau au théâtre, il est plus fréquent chez Marivaux que chez les autres dramaturges. Il se fait selon différentes modalités, que le critique nomme avec précision. Nous ne retenons, encore une fois, que les reprises présentes dans *La Double Inconstance*, c'est-à-dire la reprise d'un même verbe²⁰¹ ou d'un même substantif actualisé dans son deuxième usage par un démonstratif « de ton familier [qui] souligne le caractère oral de la reprise du mot²⁰² ». Toutes ces formes de reprise (nous n'en donnons ici que deux exemples présents dans notre pièce mais Frédéric Deloffre en cite beaucoup plus) confèrent une véritable fonction dramatique au dialogue. Le critique écrit ainsi que « l'action progresse, ou plutôt évolue, par une série d'associations de mots infinitésimales et en apparence fortuites²⁰³ ». Fait caractéristique des pièces de Marivaux, « l'enchaînement des mots ne fait que traduire le cheminement inconscient des sentiments²⁰⁴ ». Et Frédéric Deloffre de conclure que, « alors que, chez d'autres écrivains, les paroles ne sont qu'un des signes visibles de l'action dramatique, elles en sont chez Marivaux la matière, la trame même²⁰⁵ ».

John Kristian Sanaker remarque également l'intérêt de l'observation des dialogues. Il forge la notion de *discours mal apprivoisé* pour désigner les passages où les personnages, victimes de la surprise de l'amour, s'expriment grâce à un « discours non maîtrisé témoign[ant] d'un état psychologique tendu où le langage, par son dynamisme inhérent, acquiert les qualités d'un agent susceptible d'influencer les personnages et l'intrigue²⁰⁶ ». Il s'intéresse notamment

²⁰⁰ F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 195.

²⁰¹ « LISETTE : Quoi qu'il en soit, avant qu'il ne soit quelques jours, nous verrons si j'ai peu de pouvoir.

SILVIA : Oui, nous verrons des balivernes. » (II, VII, p. 73).

²⁰² « FLAMINIA : J'ai trop de plaisir à vous voir.

ARLEQUIN : Je ne vous refuse point ce plaisir-là. » (II, IV, p. 65).

²⁰³ F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 207.

²⁰⁴ *Id.*

²⁰⁵ *Id.*

²⁰⁶ J. K. Sanaker, *Le discours mal apprivoisé : essai sur le dialogue de Marivaux*, Paris, Didier Erudition, 1987, p. 97.

aux cas « où les personnages perdent la maîtrise de la parole (peur devant certains mots, discours retenu ou interrompu dans les situations qui réclament une parole active, ambiguïté volontaire ou involontaire, volubilité excessive)²⁰⁷ » et les cas « où l’expression, et particulièrement les problèmes d’expression sont thématiques dans le dialogue (méta-répliques, dialogue portant sur le discours²⁰⁸ ». *La Double Inconstance* n’apparaît en revanche pas comme le meilleur exemple de ce *discours mal apprivoisé*. Malgré tout, John Kristian Sanaker évoque la pièce en montrant en quoi « l’inconstance est pour [Silvia] l’accompagnement nécessaire de son apprentissage de nouveaux sentiments et d’un nouveau langage qui lui fait parler avec simplicité et conviction de sa propre expérience²⁰⁹ ». Ici, nous avons affaire à un discours formateur : « le personnage marivaudien parle, et en parlant il “se parle”, c’est-à-dire qu’il se donne une identité en verbalisant une matière psychologique latente²¹⁰ ».

Si John Kristian Sanaker n’explicite pas certains passages métalinguistiques de *La Double Inconstance* (il traite de toute l’œuvre dramatique et privilégie à cet égard l’analyse d’autres pièces), Nathalie Fournier se saisit de la pièce pour étudier les rapports de parole, et par conséquent les passages métalinguistiques. Elle appelle *rapport de paroles* « l’acte de discours rapportant les paroles d’autrui²¹¹ ». Elle commence par analyser les cas de paraphrases dont elle définit deux formes typiques : « une paraphrase euphémisante par sous-détermination » et une « paraphrase amplifiante par sur-détermination²¹² ». La première est utilisée quand on tente de ménager la personne à laquelle on s’adresse. Nathalie Fournier donne l’exemple du seigneur s’adressant à Arlequin dans *La Double Inconstance*. La seconde, à l’inverse, vise à persuader en amplifiant le dialogue initial, à l’instar de Silvia, qui relate à Flaminia les propos désobligeants de Lisette. Nathalie Fournier étudie également les répliques à connotation autonymique, comme celles de Flaminia, qui « pique ainsi la vanité de Silvia en lui faisant entendre un échantillon de la raillerie des femmes de la cour avec l’expression blessante *beauté rustique*²¹³ ». Le discours direct, autre type de rapport de paroles, est également très présent dans les comédies de l’auteur. Là encore, la critique oppose le *discours direct littéral* (souvent considéré comme la citation fidèle des paroles d’autres personnages) et le *discours direct non littéral* (« citation et reformulation des propos antérieurs²¹⁴ »). C’est ce

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 5.

²⁰⁸ *Id.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 86.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 97.

²¹¹ N. Fournier, « Dire et redire : formes et fonctions du rapport de paroles dans les comédies de Marivaux », *Littératures classiques*, n° 27, « L’esthétique de la comédie », G. Conesa (dir.), printemps 1996, p. 231.

²¹² *Ibid.*, p. 234.

²¹³ *Id.*

²¹⁴ *Id.*

deuxième type qui intéresse Nathalie Fournier puisqu'il est caractéristique des personnages de Marivaux et notamment d'Arlequin. En somme, Marivaux utilise un grand nombre de discours rapportés. Le même discours peut servir à la fois d'argument et de contre-argument (elle cite un exemple de *La Surprise de l'amour* que nous ne prenons pas la peine de développer ici). Ainsi, le rapport de paroles a tout à la fois des vertus et des limites. Parmi ces dernières se trouve l'impossibilité du rapport des paroles du cœur « qui ne sont ni citables, ni paraphrasables et qui possèdent seules la clarté de l'évidence²¹⁵ ». Nathalie Fournier illustre cette caractéristique par le silence du Prince, incapable de répéter à Flaminia les discours de Silvia²¹⁶.

Pour finir, le dialogue a aussi fait l'objet d'une étude avec les concepts-clés de certains théoriciens de la communication. Dans son article « La coopération conversationnelle dans *La Double Inconstance* », Carole Dornier s'empare du principe de coopération communicationnelle pour l'appliquer à la pièce de 1723. La critique montre un paradoxe de la pièce, « le paradoxe de la civilité [qui] est de témoigner du respect et de dissimuler le manque d'estime²¹⁷ », qu'elle définit véritablement comme un « élément moteur de l'intrigue dans *La Double Inconstance*²¹⁸ ». Carole Dornier s'intéresse tout d'abord aux paroles des deux amants. Pour Silvia, elle remarque que le personnage « transgresse les règles implicites de la conversation [qui sont de] sauver la face²¹⁹ de l'interlocuteur [et de] manifester de l'intérêt pour l'interaction²²⁰ », lorsqu'on cherche à la convaincre de délaisser Arlequin au profit du Prince (essentiellement Trivelin, dans la scène I de l'acte I). Son amant refuse également l'échange, « par des infractions répétées aux normes de comportement dans la conversation²²¹ ». Les deux personnages tentent donc de « sauver la face, de rétablir une forme d'équilibre par leurs résistances affichées aux normes de l'échange²²² ». Pourtant, c'est la conversation – pas n'importe laquelle, celle de Flaminia avec les deux amants – qui va être à l'origine de l'inconstance des deux amants. La servante réussit en effet à mettre en place « les conditions de la coopération nécessaire à la manipulation²²³ ». Pour établir de bonnes dispositions avec

²¹⁵ *Ibid.*, p. 241.

²¹⁶ « FLAMINIA : Mais, Seigneur, oserais-je vous prier de m'en répéter quelque chose ?

LE PRINCE : Cela est impossible, je suis ravi, je suis enchanté, je ne peux pas vous répéter cela autrement. » (III, I, p. 80).

²¹⁷ C. Dornier, « La coopération conversationnelle dans *La Double Inconstance* », dans A. Rivara (dir.), *Masques italiens et comédie moderne : Marivaux. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, Orléans, Paradigme, 1996, p. 177.

²¹⁸ *Id.*

²¹⁹ *Id.* Elle utilise ici la distinction de Brown et de Levinson, entre une face négative, « qui est le besoin de défendre le territoire de son moi », et une face positive, « qui correspond au besoin d'être reconnu et apprécié par autrui ».

²²⁰ *Ibid.*, p. 180.

²²¹ *Ibid.*, p. 181.

²²² *Ibid.*, p. 182.

²²³ *Ibid.*, p. 185.

Silvia, elle la flatte et lui prouve sa supériorité. De même, elle fait en sorte qu'Arlequin soit coopératif avec elle, en se plaçant comme « complice et confidente » et en faisant naître, grâce à la fiction de l'amant mort, « une conversation tendre²²⁴ », prémices d'un amour à venir. Ainsi, le fait de « sauver la *face* [des amants et] de traiter le moi comme objet cérémoniel et sacré » permet à Flaminia d'obtenir la coopération conversationnelle des deux membres du couple, indispensable à la réussite de son entreprise. Carole Dornier conclut avec des considérations plus générales sur la comédie, puisque cette dernière, composée de conversations (que sont les scènes), « rencontre une réflexion critique sur les codes sociaux, la nature paradoxale de la civilité, dissimulant la violence du pouvoir derrière les manifestations de respect mais traduisant aussi le besoin de considération et de reconnaissance des plus humbles²²⁵ ».

1.5.5. La parlure des personnages

Le fait de ne pas respecter les normes conversationnelles caractérise donc les discours d'Arlequin et de Silvia. En outre, Alice Dumas remarque que leur parlure²²⁶ se distingue également de celle des autres personnages, en ce qu'elle fait appel à une « *langue naturelle*²²⁷ ». Cette « *langue naturelle* » présente deux traits principaux : le « pragmatisme » et le « débordement²²⁸ ». D'une part, Arlequin use d'une « rhétorique du pragmatisme²²⁹ » dans ses échanges avec les courtisans du Prince. Alice Dumas précise que cette rhétorique repose à la fois sur l'expression « des besoins naturels et des plaisirs terre à terre²³⁰ » et sur « l'opposition entre l'abstraction du langage mondain et la littérarité de la langue d'Arlequin²³¹ ». Ce « refus de l'abstraction²³² », qui se remarque également dans les paroles de Silvia, est particulièrement visible dans la scène de la rédaction de la lettre au Prince. Arlequin dicte un message à Trivelin afin « d'avertir le Prince qu'[il] [s']ennuie, et de lui demander quand il veut finir avec [Silvia et lui] » (III, II, p. 83). Trivelin, pour sa part, le conseille quant aux formules de politesse à employer. Il lui indique par exemple l'usage de « Votre Grandeur saura » à la place de « vous

²²⁴ *Ibid.*, p. 188.

²²⁵ *Ibid.*, p. 191.

²²⁶ Le terme est emprunté à P. Larthomas, qui l'emprunte lui-même à J. Damourette et à Éd. Pichon Le critique l'emploie dans le même sens que les deux grammairiens, c'est-à-dire comme « l'ensemble des habitudes syntaxiques et vocabulaires qui caractérisent [une classe sociale] entre les autres », J. Damourette et Éd. Pichon, *Essai de grammaire*, I, § 36, cité par P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2016, p. 412.

²²⁷ A. Dumas, « La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstance* et *La Dispute* », dans *Styles, Genres, Auteurs*, n° 18, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018, p. 117.

²²⁸ *Ibid.*, p. 118.

²²⁹ *Ibid.*, p. 119.

²³⁰ *Id.*

²³¹ *Ibid.*, p. 120.

²³² *Id.*

saurez » (*id.*). Arlequin montre alors son incompréhension, n'arrivant pas à percevoir l'expression autrement que dans son sens premier, relatif à la taille. Au-delà du caractère comique de la scène, Alice Dumas attire l'attention sur « la réflexion sur la vacuité des usages et du langage mondain²³³ ». D'autre part, la « *langue naturelle* » est caractérisée par le débordement de l'émotion, que ce soit de la colère (la critique donne l'exemple de la première scène) ou de l'amour (lors des scènes où les deux amants se retrouvent). Alice Dumas conclut son étude en signalant que « la parlure est finalement un sociolecte, c'est-à-dire la représentation d'un discours propre à un groupe social²³⁴ », puisque l'on entend, à travers les paroles des deux villageois, « la voix des petits, une voix crédible et critique²³⁵ ».

²³³ *Ibid.*, p. 122.

²³⁴ *Ibid.*, p. 134.

²³⁵ *Id.*

2. Pour une lecture rhétorique de *La Double Inconstance*

Au regard de cet état de l'art, nous pouvons faire deux constats. D'une part, *La Double Inconstance* n'a fait l'objet d'aucune étude rhétorique, alors que la pièce repose précisément sur une question relevant de cette discipline : *comment persuader les deux amants de se séparer ?* D'autre part, si la galanterie de Marivaux est un aspect bien connu de son esthétique, peu de critiques se sont penchés sur *La Double Inconstance* pour l'étudier. Ces deux lacunes sont pourtant majeures. Parce que les personnages mettent en tension des valeurs et des conceptions différentes de l'amour, l'intrigue de la pièce est semblable à l'illustration d'une question d'amour, pratique salonniers galante par excellence. Toutefois, cette confrontation n'est pas gratuite, c'est sur elle que repose l'avancée de l'intrigue : il s'agit avant tout, pour les serviteurs du Prince, de faire adhérer Silvia et Arlequin à leur système de valeurs, afin que les amants acceptent le mariage de la jeune villageoise avec le Prince. Rhétorique et casuistique amoureuse sont donc étroitement liées.

2.1. Une intrigue galante, fondée sur une question d'amour

2.1.1. La galanterie

Lorsqu'Alain Viala, à la suite des travaux pionniers de Delphine Denis²³⁶, étudie la catégorie culturelle de la galanterie en France, de ses origines à la Révolution²³⁷, il fait un détour par la scène théâtrale et par Marivaux, dont « [l]es pièces attestent la continuité galante²³⁸ ». Certaines de ses petites comédies, comme *La Provinciale*, qui s'inspire des *Précieuses ridicules*, mettent en scène « ceux qui possèdent des belles manières et [ceux] qui les singe[nt]²³⁹ ». D'autres comprennent des « intermèdes et [d]es divertissements, échos de la comédie-ballet²⁴⁰ »²⁴¹. Plus encore, ses pièces majeures, dont *Le Jeu de l'amour et du hasard* et *La Double Inconstance* font partie, sont galantes, par « la matière et la manière²⁴² ». Si le

²³⁶ Voir notamment D. Denis, *La Muse galante : poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, H. Champion, 1997 et *Le Parnasse galant : institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2001.

²³⁷ A. Viala, *La France galante : Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, coll. « Les Littéraires », 2008.

²³⁸ *Ibid.*, p. 409.

²³⁹ *Id.*

²⁴⁰ *Id.*

²⁴¹ Cela fait écho à l'héritage de Molière, et surtout à sa *Princesse d'Élide*, seule comédie « se référ[ant] explicitement à la catégorie [de la galanterie] en s'intitulant "comédie galante" ». Il s'agit d'une « comédie mêlée de musique et d'entrées de ballet ». G. Revaz, « La comédie héroïque et la tragédie : quelle distinction générique ? », *Littératures classiques*, n° 51, « Le théâtre au XVII^e siècle : pratiques du mineur », été 2004, p. 313.

²⁴² A. Viala, *La France galante, op. cit.*, p. 409.

critique évoque Marivaux, auteur du XVIII^e siècle, dans la dernière partie de son ouvrage, s'il écrit que la galanterie persiste et évolue, c'est parce que cette dernière est une catégorie culturelle et littéraire qui connaît son apogée entre les années 1650 et 1670²⁴³. Souvent confondu avec la *préciosité* ou avec les différentes valeurs mondaines que sont « [l']*urbanité*, [la] *civilité*, [la] *politesse*, [l']*honnêteté*, [et la] *tendresse*²⁴⁴ », le terme *galanterie* est équivoque, et cela dès le XVII^e siècle. Depuis les années 1970, de nombreux critiques se sont engagés dans des entreprises définitionnelles. Delphine Denis étudie le couple *préciosité/galanterie* et son histoire dans les discours critiques, « placée sous le signe de la crise de la confusion initiale au dialogue enfin renoué, après un divorce salutaire²⁴⁵ ». Son enquête ne se conclut ni par deux définitions précises, ni par une délimitation nette entre les deux termes, mais par le constat que, « soumise à la question précieuse, la galanterie gagne en relief et en complexité ce qu'elle perd en apparente homogénéité [et que] ses équivoques et ses risques s'éclairent dans ce contraste²⁴⁶ ». Carine Barbafieri, quant à elle, distingue la *civilité*, qualifiant la « sociabilité, [la] courtoisie [et] renvo[yant] à l'observation des règles du savoir-vivre, qui régissent la vie en société²⁴⁷ » ; la *politesse*, qui « désigne au sens concret la qualité de ce qui est rendu lisse, et [qui] renvoie aussi, au sens figuré, à la manière de se conduire correspondant aux usages du monde²⁴⁸ » ; l'*urbanité*, c'est-à-dire « la politesse des mœurs, l'affabilité que donne l'usage du monde, [...] perçue comme un terme technique, plus ou moins synonyme des termes précédents », mais qui « sent son latin²⁴⁹ » ; l'*honnêteté*, qui « unit des valeurs sociales (l'art de se comporter en société) à des qualités proprement littéraires²⁵⁰ » ; et la *tendresse* qui, « si elle désigne le raffinement du cœur, se situe explicitement du côté des relations amoureuses²⁵¹ ». Enfin, après avoir défini tous les termes qui la concurrencent, Carine Barbafieri s'intéresse à la *galanterie* qui, d'un côté, a « indéniablement à voir avec la politesse et [qui] pourrait se définir comme la grâce des manières²⁵² », et qui, de l'autre, « touche aussi au domaine du cœur et de l'amour²⁵³ ». La critique en propose une définition : « la galanterie, nous semble-t-il, est une

²⁴³ J.-M. Pelous, *Amour précieux, amour galant*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 11.

²⁴⁴ C. Barbafieri, *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 28.

²⁴⁵ D. Denis, « Préciosité et galanterie : vers une nouvelle cartographie », dans D. Wetsel et F. Canovas (éd.), *La Culture du Grand Siècle. Actes du 33^e congrès de la North American Society for Seventeenth Century French Literature*, t. II, Tübingen, G. Narr, 2003, p. 19.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁴⁷ C. Barbafieri, *Atrée et Céladon*, *op. cit.*, p. 28.

²⁴⁸ *Id.*

²⁴⁹ *Id.*

²⁵⁰ *Id.*

²⁵¹ *Id.*

²⁵² *Id.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 29.

honnêteté tendue vers la séduction des femmes, que cette séduction relève d'un jeu dont chacun est conscient [...] ou que la séduction soit l'élan sincère d'un cœur amoureux²⁵⁴ ». Cette définition, centrée autour de la notion de séduction, légitime notre vision de *La Double Inconstance* comme d'une comédie à thème galant, et ce d'autant plus si l'on s'intéresse à l'étymologie de *séduction*. Le terme vient du substantif latin *seductio*, lui-même formé sur le supin *seductum* du verbe *seducere*, « emmener à part, à l'écart », « séparer », « diviser », puis « corrompre, séduire²⁵⁵ ». Ces deux sens se trouvent illustrés dans l'entreprise du Prince. D'une part, il enlève la jeune femme, la soustrait à son quotidien, la *met à l'écart* de son village et d'Arlequin. D'autre part, il espère la séduire, tant par l'intermédiaire de ses serviteurs, qui, en lui proposant des parures, des robes, des bijoux, veulent la *corrompre*, c'est-à-dire la « pousser à agir contre son devoir, sa conscience, par des dons, des promesses, la persuasion²⁵⁶ », que par son déguisement d'officier sous lequel il lui tient des propos d'amour de vive voix.

On peut donc faire, à l'instar d'Alain Viala, la constatation que « la galanterie est très présente dans le théâtre de Marivaux²⁵⁷ », et d'autant plus dans *La Double Inconstance*. Pour le critique, c'est surtout parce que la comédie de 1723 consiste en une expérience des passions²⁵⁸ qu'elle a toute sa place dans son étude. En effet, « le langage galant, tout pétri d'images, se prête admirablement à cette mise à l'épreuve²⁵⁹ » et « "l'anatomie des passions" que vantait Saint-Réal s'accomplit alors non comme une description, mais comme une expérimentation²⁶⁰ ». Flaminia se fait « directrice de laboratoire²⁶¹ » et la réaction des deux villageois est souvent observée et décrite par les autres personnages de la cour, comme le prouve une des premières didascalies de l'œuvre : « *Pendant qu'elle sort, LE PRINCE et FLAMINIA entrent d'un autre côté, et la regardent sortir* » (I, 1, p. 28). Toutefois, il ne faut pas trop forcer l'analogie avec l'expérience scientifique, puisque celle que mène Marivaux à travers les personnages de la cour, loin d'être froide et méthodique, possède un « charme particulier [qui]

²⁵⁴ *Id.*

²⁵⁵ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. III : Pr-Z, Paris, Le Robert, 2012, p. 3 439.

²⁵⁶ Article « corrompre », *Trésor de la Langue Française Informatisé*, [en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/corrompre>, consulté le 8 avril 2021].

²⁵⁷ A. Viala, *La France galante, op. cit.*, p. 409.

²⁵⁸ Christophe Martin justifie cette vision de l'intrigue, comme celle d'une expérience, en rappelant le contexte de création de la pièce : « Dans le contexte d'un engouement général pour les expériences scientifiques, le théâtre de Marivaux présente fréquemment des situations de manipulation assez comparables à celles qui se pratiquaient avec ferveur dans les cabinets de physique de l'époque. On pourrait même, en un sens, lire *La Double Inconstance* comme l'étude de deux corps (Arlequin et Silvia) dans un milieu qui n'est pas le leur (la cour), et l'observation des phénomènes de rejet ou d'adaptation à ce nouvel environnement ». C. Martin, « Introduction », dans P. de Marivaux, *La Double Inconstance, op. cit.*, p. 13.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 411.

²⁶⁰ *Id.*

²⁶¹ *Id.*

vient de ce que la directrice de laboratoire Flaminia est à son tour prise au piège des effets de son expérience et devient amoureuse d'Arlequin²⁶² ».

2.1.2. La casuistique amoureuse

Outre cette anatomie précise du cœur, « ce dispositif double qui nous donne à voir simultanément de quoi est fait l'amour et comment il se défait, pour mieux le recomposer²⁶³ », c'est aussi parce que certaines scènes de dialogue se rapprochent des débats de casuistique amoureuse que l'on peut envisager l'intrigue comme une intrigue *galante*. La plupart des gens de cour essayent de convertir les deux villageois à leur vision de l'amour, et, en retour, Arlequin et Silvia exposent la leur, ou commencent à douter peu à peu de leurs sentiments. De fait, la casuistique amoureuse participe de manière forte de l'importation de la galanterie dans le théâtre : telle est l'une des constations de Carine Barbafieri, lorsqu'elle s'intéresse à la catégorie de la tragédie galante au XVII^e siècle. Si ni le genre ni le siècle de son étude ne correspond à celui de Marivaux, Carine Barbafieri définit toutefois un « langage spécifique, véritable rhétorique des agréments, [qui] multiplie compliments et mots d'esprit graves, lettres et questions d'amour, [et] qui unit les deux versants de la galanterie, civilité mais aussi art de parler d'amour aux femmes²⁶⁴ », s'appliquant plus généralement aux caractéristiques galantes de certaines pièces de théâtre. C'est dans cette vogue des questions d'amour, « ces “cas de conscience” que les devisants prennent plaisir à développer²⁶⁵ », que la casuistique amoureuse prend racine²⁶⁶.

Dans les années 1660, ces questions et maximes d'amour font « les délices des salons aussi différents que ceux de la prude Mademoiselle de Scudéry et de la coquette Madame de la Suze²⁶⁷ ». César Rouben fait l'hypothèse que le genre naît dans les réunions de la première, dans un désir de renouveler certains jeux mondains et débats de société. Le terme est attesté, sauf preuve du contraire, dans *Clélie*, « pour la première fois, sous ce nom et sous cette forme²⁶⁸ ». Cependant, ce n'est pas à Madeleine de Scudéry que l'on doit le plus de questions d'amour, mais à Bussy-Rabutin, lieutenant-général à la cour de Louis XIV, écrivain, et, qui plus

²⁶² *Id.*

²⁶³ C. Martin, « Introduction », dans P. de Marivaux, *La Double Inconstance*, *op. cit.*, p. 18.

²⁶⁴ C. Barbafieri, *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, *op. cit.*, p. 349.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 114.

²⁶⁶ M. Maître, « La question d'amour, ou la passion façonnée : l'éthique de l'esthétique précieuse », dans A. Coudreuse et B. Delignon (dir.), *Passions, émotions, pathos*, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997, p. 95.

²⁶⁷ C. Rouben, « Un jeu de société au Grand Siècle : les questions et les maximes d'amour », *XVII^e siècle*, n° 95, 1972, p. 86.

²⁶⁸ *Ibid.*, 89.

est, cousin de Madame de Sévigné²⁶⁹. L'édition définitive de ses *Mémoires* en comporte près de cent cinquante. L'auteur y explicite les règles : « Je lisais d'abord la question, et avant de passer outre, Monsieur et puis ces dames la résolvaient suivant leurs sentiments ; après cela, je lisais la maxime²⁷⁰ ». On cherchait, au cours de ces conversations, à savoir par exemple « si la présence de ce qu'on aime cause plus de joie que les marques de son indifférence ne donnent de peine », « s'il est plus doux d'aimer une personne dont le cœur est préoccupé qu'une autre dont le cœur est insensible » ou encore « si le mérite d'être aimé doit récompenser le chagrin de ne l'être pas²⁷¹ ». Bien que remportant un franc succès dans les salons, cette mode ne dure guère plus d'une décennie²⁷². Pourtant, « l'engouement pour la discussion des questions galantes ne peut s'éteindre brusquement ; celles-ci alimenteront, pendant quelque temps encore, les conversations des réunions mondaines²⁷³ ». Par voie de conséquence, il y a tout à parier qu'elle perdure encore dans certains salons du XVIII^e, que fréquentait assidûment Marivaux. En particulier, le dramaturge faisait partie, aux côtés de Fontenelle, des « sept sages » de Madame de Tencin²⁷⁴, et il se rendait également dans les salons de Madame de Lambert et de Madame de Geoffrin²⁷⁵. *La Double Inconstance* se présente donc comme l'illustration de plusieurs questions d'amour, que l'on pourrait formuler ainsi : « Faut-il rester fidèle à son premier amour, même quand les sentiments ne sont plus là, ou faut-il suivre les élans de son cœur ? Les richesses et les honneurs sont-ils supérieurs à l'amour ? ». On pourrait également

²⁶⁹ Bussy-Rabutin répondait aux questions d'amour par des maximes d'amour, qu'il lisait dans la chambre de Monsieur, en compagnie de Madame de Montespan. À ce sujet, voir D. Plaisance, « Bussy Rabutin et les Maximes », *Littératures*, n° 24, printemps 1991, p. 7-12.

On estime également que la mode des questions et maximes d'amour peut aussi être à l'origine de certaines *Maximes* de La Rochefoucauld. Selon Bérengère Parmentier, les *Maximes* sont issues d'une « procédure d'écriture collective » et, « réunies en recueil, elles ont d'abord connu une circulation manuscrite ; puis elles ont fait l'objet d'une publication imprimée, sans pour autant atteindre d'emblée leur état définitif, puis leur auteur les a remaniées pendant près de quinze ans ». Cette écriture collective avait lieu dans les salons, précisément dans ceux de Mademoiselle de Montpensier et de Mademoiselle de Sablé, où les maximes correspondaient alors à des « pensées singulières et personnelles, qui ne visaient pas à la prescription, mais à la description, à l'analyse raffinée des phénomènes psychologiques et moraux ». B. Parmentier, *Le siècle des moralistes*, Paris, Points, coll. « Essais », 2000, p. 49, 50 et 61.

²⁷⁰ R. de Bussy-Rabutin, *Mémoires*, t. II, Paris, Charpentier, 1857, p. 161. Cité par C. Rouben, « Un jeu de société au Grand Siècle : les questions et les maximes d'amour », art. cit., p. 90.

²⁷¹ C. Puzin, *Littérature : XVII^e siècle*, Paris, Nathan, coll. « Henri Mitterand », 1987, p. 61.

²⁷² À la fin du siècle, La Bruyère les critiquait déjà dans ses *Caractères* : « Il a régné pendant quelque temps une sorte de conversation fade et puérile, qui roulait toute sur des questions frivoles qui avaient relation au cœur, et à ce qu'on appelle passion ou tendresse ; la lecture de quelques romans les avait introduites parmi les plus honnêtes gens de la Ville et de la Cour ; ils s'en sont défaits, et la bourgeoisie les a reçues avec les pointes et les équivoques ». J. de La Bruyère, « De la Société et de la Conversation », 68, *Les Caractères*, E. Bury (éd.), Paris, Librairie Générale de France, coll. « Le Livre de Poche », 1995, p. 250-251. Cité par C. Rouben, « Un jeu de société au Grand Siècle : les questions et les maximes d'amour », art. cit., p. 102.

²⁷³ C. Rouben, « Un jeu de société au Grand Siècle : les questions et les maximes d'amour », art. cit., p. 94.

²⁷⁴ B. Craveri, *L'Âge de la conversation*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002, p. 422.

²⁷⁵ À propos des salons du XVIII^e siècle de Madame de Tencin, Madame de Lambert et Madame de Geoffrin, voir B. Craveri, *L'Âge de la conversation*, op. cit., p. 388-448.

emprunter certaines questions d'amour que propose Bussy-Rabutin, comme : « savoir si c'est une nécessité qu'il faille aimer une fois dans sa vie » ou « savoir en quel endroit on aime le mieux, à la Cour, à la Ville ou à la Campagne²⁷⁶ ».

2.2. Les formes polémiques de la casuistique amoureuse

2.2.1. La parole, une alternative à la violence

L'intrigue de *La Double Inconstance* constitue donc l'illustration d'une question d'amour. Toutefois, il ne faudrait pas simplement voir en la pièce une conversation entre devisants, comme celles auxquelles Marivaux avait pu participer dans les salons qu'il fréquentait. Le ton des échanges entre les personnages de la comédie est bien loin des conversations galantes, « où règne "l'esprit de joie"²⁷⁷ », « où le plaisir, le divertissement de tous sont la seule fin²⁷⁸ » et dans lesquelles il ne s'agit non pas de persuader, mais de plaire²⁷⁹. Dans *La Double Inconstance*, la parole est investie d'un enjeu tout autre : elle est *fondamentalement* persuasive. Dans la toute première scène, Trivelin fait l'expérience de la colère et de l'entêtement de Silvia, alors qu'il tente de la persuader d'accepter l'union. Dans la scène suivante, il fait part au Prince de la difficulté, voire de l'impossibilité, d'amener les deux amants à se séparer. Il propose par conséquent de « réduire » Arlequin, c'est-à-dire de le « contraindre », de le « forcer²⁸⁰ ». La violence physique est, selon le serviteur du Prince, la seule solution. Le Prince objecte alors qu'une loi « [lui] défend d'user de violence contre qui que ce soit » (I, II, p. 30). L'impossibilité de recourir à la violence, qui induit un nécessaire usage de la parole, est à l'origine de *La Double Inconstance*, tout comme elle est à l'origine de la rhétorique. Au V^e siècle avant Jésus-Christ, Gélon et Hiéron, deux tyrans, s'emparent de la Sicile, exproprient et déportent les habitants de l'île. Après qu'un mouvement démocratique a réussi à les renverser, on cherche à redistribuer les terres à leurs propriétaires, équitablement et

²⁷⁶ R. de Bussy-Rabutin, *Mémoires*, t. II, Paris, Charpentier, 1857, p. 156-218. Cité par M. Maître, « La question d'amour, ou la passion façonnée : l'éthique de l'esthétique précieuse », dans A. Coudreuse et B. Delignon (dir.), *Passions, émotions, pathos, op. cit.*, p. 98.

²⁷⁷ D. Denis, « Réflexions sur le style galant : une théorisation floue », *Littératures classiques*, n° 28, « Le style au XVII^e siècle », G. Molinié (dir.), automne 1996, p. 148.

²⁷⁸ *Id.*

²⁷⁹ *Id.*

²⁸⁰ Article « réduire », *Dictionnaire de l'Académie française* [1718], [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>, consulté le 8 février 2022].

sans violence. On crée alors des jurys populaires, devant lesquels on plaide. La parole apparaît par conséquent comme une alternative aux armes dans ces conflits judiciaires²⁸¹.

Ainsi, la situation initiale décrite par le Prince légitime notre volonté de poser un *regard rhétorique*²⁸² sur la pièce, inscrivant ainsi notre mémoire dans le sillage des travaux critiques de réhabilitation de cette discipline du XX^e siècle²⁸³, et plus précisément dans le sillage de l'ouvrage d'Áron Kibédi Varga, qui est le premier à établir un lien fort entre rhétorique et littérature. Dans son ouvrage *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, le critique entend démontrer la nécessité d'une lecture rhétorique lors de l'analyse de textes classiques. Pour cause, les auteurs de cette période sont pétris d'enseignement oratoire, qui consiste tant en l'étude de discours antiques qu'en de *progymnasmata*, des exercices préparatoires dans lesquels on demande aux élèves de composer des textes dont la forme est imitée des Anciens, tels la fable, la maxime ou encore le blâme. Dès lors, la rhétorique contribue non seulement « à mieux définir les formes et à éclairer la structure des œuvres²⁸⁴ » mais, de surcroît, à mieux cerner l'esprit de l'esthétique classique, lié de manière forte à la l'esprit de la rhétorique, puisque cette dernière « ne saurait exclure, à l'époque classique, toute considération d'ordre moral et psychologique²⁸⁵ ». De fait, cet esprit peut être en partie celui de Marivaux qui, bien que n'ayant pas étudié dans un collège jésuite, a tout de même reçu une solide éducation, d'abord au collège des Oratoriens de Riom, puis à l'École de droit de Paris²⁸⁶.

L'ouvrage de Kibédi Varga se compose d'abord d'une partie sur la rhétorique en tant que telle, où le critique s'emploie, en se fondant sur des traités de rhétorique, à définir les trois

²⁸¹ J. Gardes Tamine, *La Rhétorique*, Paris, A. Colin, coll. « Coursus lettres », 2010, p. 20. Voir aussi O. Reboul, « Les origines de la rhétorique en Grèce », dans *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1991, p. 13-16.

²⁸² F. Goyet, *Le Regard rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

²⁸³ En effet, la rhétorique subit de vives attaques au XIX^e siècle. Le Romantisme critique les techniques de l'art oratoire, jugées superficielles, privilégiant plutôt les sentiments et une sincérité affichés plus nettement. De plus, les réformes des programmes scolaires font passer l'enseignement des lettres d'un art de l'oral à un art de l'écrit, au point de supprimer la matière de l'enseignement en 1880. La réhabilitation de la rhétorique débute dans les années 30 et 40. D'abord, Paul Valéry applique, dans sa série des *Variétés*, des grilles de lecture rhétorique. Puis Jean Paulhan revalorise la rhétorique comme art de lire dans *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*. Dans les années 60, Roland Barthes donne un séminaire sur « L'ancienne rhétorique » à l'École Pratique des Hautes Études. Enfin, dans les années 70 paraît l'ouvrage fondateur d'Áron Kibédi Varga.

²⁸⁴ Á. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques* [1970], Paris, Klincksieck, coll. « Série littérature », 2002, p. 14.

²⁸⁵ *Id.*

²⁸⁶ E. Doudet, *Marivaux, op. cit.*, p. 31.

genres rhétoriques²⁸⁷, les cinq parties de la rhétorique²⁸⁸, les différents lieux²⁸⁹ et les quatre parties de la *dispositio*²⁹⁰. Si la rhétorique permet de mieux cerner l'esprit des auteurs classiques, c'est avant tout la structure des œuvres qu'elle éclaire. Pour chacun des trois genres rhétoriques, Kibédi Varga donne l'exemple de quelques situations en littératures. Parce que notre corpus d'étude appartient au genre dramatique, nous ne citerons ici que ses exemples tirés de tragédie, mais il montre également combien la structure de la poésie lyrique, des fables, des *Lettres portugaises* ou encore de certains *Caractères* s'explique grâce à la rhétorique. Dans le genre tragique, lorsque deux personnages plaident devant un troisième, qui tranche, la situation interne²⁹¹ est semblable à une situation judiciaire²⁹². Lorsque deux personnages se contentent de plaider, sans qu'un autre décide, laissant le spectateur choisir qui obtient gain de cause, c'est la situation externe qui y est analogue²⁹³. Plus fréquemment, lorsqu'un personnage entend persuader un autre, en lui donnant des conseils²⁹⁴ par exemple, la situation interne relève du genre délibératif. La littérature classique souhaitait plaire et instruire, « or, pour instruire, il faut persuader, c'est-à-dire employer les arguments rationnels et les arguments émotifs²⁹⁵ ». La situation externe y est donc, là encore, comparable, puisqu'« en principe, c'est donc ce genre qui définit le mieux la situation externe de toute littérature d'inspiration classique²⁹⁶ ». Le genre démonstratif est, quant à lui, le genre par excellence « de la parole ornée, embellie, et de l'éloge²⁹⁷ ». Il se remarque lorsqu'un personnage expose des faits pour les rendre connus ou décrit un objet ou une personne. Par voie de conséquence, les situations relatives au genre

²⁸⁷ Un discours judiciaire vise à accuser ou défendre un fait passé ; un discours délibératif vise à persuader ou dissuader de prendre une décision future ; un discours démonstratif vise à louer ou blâmer un objet ou une personne du temps présent. Pour plus de précisions, voir Á. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques, op. cit.*, p. 24-28.

²⁸⁸ Traditionnellement, la rhétorique se compose de cinq parties : l'*inventio* (la recherche des arguments), la *dispositio* (l'élaboration d'un plan), l'*elocutio* (la rédaction et la recherche d'un style adapté à l'enjeu rhétorique), la *memoria* (l'apprentissage du discours) et l'*actio* (la mise en action du discours). *Ibid.*, p. 32-33.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 39-69.

²⁹⁰ On admet communément les quatre parties suivantes : l'exorde, la narration, la confirmation et la péroraison.

²⁹¹ Áron Kibédi Varga définit une des grandes différences entre la rhétorique et la littérature. Dans la première, la situation est unique : un orateur s'adresse à des auditeurs. Dans la seconde, l'on trouve à la fois une situation interne, un personnage s'adresse à un autre, et une situation externe, l'œuvre s'adresse à un public.

²⁹² Nombreux sont les exemples dans les tragédies classiques. Kibédi Varga choisit celui d'*Andromaque*, où la situation est encore plus complexe, étant donné que le même personnage revêt plusieurs rôles : « Hermione et Pyrrhus sont en même temps arbitres et plaideurs ; Hermione est arbitre par rapport à Oreste et plaideuse par rapport à Pyrrhus, Pyrrhus est arbitre par rapport à Hermione et plaideur par rapport à Andromaque. » *Ibid.*, p. 86.

²⁹³ Le critique donne l'exemple d'*Horace*, acte III, scène IV. Sabine et Camille tentent toutes deux de montrer que leur douleur est supérieure à celle de l'autre. Le spectateur est laissé à son libre-arbitre pour trancher le débat.

²⁹⁴ Ceux d'*Enone* pour Phèdre par exemple.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 92.

²⁹⁶ *Id.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 93.

démonstratif sont bien souvent externes, puisqu'elles sont majoritairement destinées aux spectateurs²⁹⁸.

L'analyse rhétorique est donc parfaitement adaptée au genre tragique de l'âge classique : « le théâtre est “éloquent” et la pièce de théâtre est en effet, dans une large mesure, “un discours fait pour toucher l'auditeur”²⁹⁹ ». Àron Kibédi Varga entend également, à une échelle microstructurale, « se demander si les préceptes de la disposition et de l'invention rhétoriques se trouvent appliqués dans tel fragment dramatique³⁰⁰ ». Pour cela, il prend plusieurs exemples, tirés tant de tragédies de Racine que de celles de Robert Garnier. Il procède en deux temps : d'abord, il repère dans la pièce qu'il étudie tous les discours rhétoriques, qu'il classe dans un tableau ; ensuite, il se concentre sur un discours précis, qu'il séquence selon les quatre parties de la *dispositio*.

Tentons donc, malgré le fait que l'on a affaire non pas à une tragédie mais à une comédie, d'appliquer sa méthode. Sur le modèle du critique, on peut établir le tableau suivant, puisque les trois genres oratoires sont représentés dans la pièce :

Le genre judiciaire		
REPERAGE DU PASSAGE	PERSONNAGES EN PRESENCE	EXPLICATIONS
II, III, p. 59 « SILVIA : [...] Arlequin est venu le premier, voilà ce qui vous nuit ; si j'avais deviné que vous viendriez après lui, en bonne foi je vous aurais attendu. »	Silvia, Le Prince (déguisé en officier)	Silvia retrouve l'Officier (le Prince déguisé). Elle le trouve charmant et avoue qu'elle pourrait l'aimer. Elle se défend alors d'avoir juré fidélité à Arlequin.
II, v, p. 65-70	Arlequin, Le Seigneur	Le Seigneur vient s'excuser d'un fait passé (avoir médit à propos d'Arlequin). Il tente de se défendre d'avoir voulu causer du tort au villageois.
II, VII, p. 72-74	Lisette, Silvia	Lisette vient s'excuser d'un fait passé (avoir manqué de respect à Silvia). À nouveau, le personnage cherche à se défendre.

²⁹⁸ Kibédi Varga donne, à titre d'exemple, le fameux récit de Thémène dans *Phèdre*. Incontestablement, l'importance de la scène ne réside pas tant dans la réaction de Thésée que dans « la beauté majestueuse et surhumaine de ce qui est décrit ». *Ibid.*, p. 94.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 111.

³⁰⁰ *Id.*

<p>II, VIII, p. 75 « FLAMINIA : Vous voulez que je vous dise ? [...] SILVIA : mais j'ai toujours vu qu'il était enclin au vin et à la gourmandise. »</p>	<p>Flaminia, Silvia</p>	<p>Flaminia reproche à Silvia d'aimer Arlequin. Cette dernière s'en justifie.</p>
<p>III, VI, p. 95-96 « ARLEQUIN : Vraiment, oui ; est-ce ma faute à moi ? [...] vous aurez vous plus de tort que moi. »</p>	<p>Flaminia, Arlequin</p>	<p>Arlequin découvre qu'il aime Flaminia. Il se justifie de son inconstance.</p>
<p>III, VII, p. 97 « SILVIA : Quand ce serait un malheur, qu'y ferais-je ? [...] je ne crois pas être blâmable. »</p>	<p>Flaminia, Silvia</p>	<p>Silvia avoue explicitement ses sentiments au Prince. Elle se défend de son inconstance.</p>

Le genre délibératif		
<p>I, I, p. 26-28</p>	<p>Trivelin, Silvia</p>	<p>Trivelin cherche à persuader Silvia d'épouser le Prince.</p>
<p>I, III, p. 33-34 « LISETTE : Mais le pauvre garçon, si je ne l'aime pas, je le tromperai. [...] Adieu, tu n'as qu'à m'avertir quand il sera temps de commencer. »</p>	<p>Flaminia, Lisette</p>	<p>Flaminia doit persuader sa sœur Lisette de séduire Arlequin.</p>
<p>I, IV, p. 34-40</p>	<p>Trivelin, Arlequin</p>	<p>Trivelin entend persuader Arlequin de laisser Silvia épouser le Prince.</p>
<p>I, VIII, p. 49-51 « SILVIA, <i>d'un air plaintif</i>: Eh bien, mon cher Arlequin ? [...] ARLEQUIN <i>la prenant sous le bras</i> : Marchons, ma petite. »</p>	<p>Silvia, Arlequin</p>	<p>Les deux amants se retrouvent pour la première fois depuis qu'ils ont été séparés. Ils s'interrogent sur leur avenir. Ils prennent la décision de toujours s'aimer, en dépit de l'avis des gens de la cour.</p>
<p>II, I, p. 53-56</p>	<p>Silvia, Flaminia</p>	<p>Silvia rapporte à Flaminia les paroles des gens de la cour, qui l'exhortent à épouser le Prince. Flaminia, quant à elle, continue de paraître amicale aux yeux de Silvia, tout en essayant, elle aussi, de persuader la jeune femme de quitter Arlequin.</p>

II, iv, p. 64-65 « ARLEQUIN : Ma mie, vous me gagnez le cœur, conseillez-moi dans ma peine [...] je crois que je me retirerais avec elle. »	Arlequin, Flaminia	Arlequin, déchiré entre son amour pour Silvia et son amitié (ou ce qu'il croit encore n'être que de l'amitié) pour Flaminia, se demande quoi faire, en présence de la courtisane, à qui il demande conseil.
II, viii, p. 74-76	Silvia, Flaminia	Silvia, déchirée entre son amour pour Arlequin et sa tendresse pour l'Officier, ne sait que faire.
II, ix, p. 76-79	Silvia, Le Prince	Silvia doute, là encore. Elle conclut qu'elle pourrait sans doute pencher en faveur de l'Officier
III, v, p. 1-93 « ARLEQUIN <i>tristement</i> : Puisque vous n'avez pas de rancune contre moi [...]. LE PRINCE : [...] adieu Arlequin, je t'aime malgré tes refus. »	Arlequin, Le Prince	Arlequin essaye de persuader le Prince de renoncer à Silvia.
III, v, p. 94 « ARLEQUIN : [...] Mais moi, que ferais-je à cette heure ? [...], et il ne dira mot. »	Arlequin, resté seul après que le Prince est parti	Arlequin a réussi à persuader le Prince de lui laisser Silvia. Lorsque le souverain décide de prendre congé de lui, le villageois se rétracte et laisse entendre qu'il pourrait accepter le mariage, à condition qu'il devienne son favori. Lorsque le Prince part, le villageois réfléchit au comportement à suivre.
III, vi, p. 94-96	Arlequin, Flaminia	Arlequin découvre la <i>surprise de l'amour</i> : il aime Flaminia. Il délibère avec cette dernière ; tous deux décident de se marier.
III, viii, p. 98-100	Silvia, Le Prince	Silvia demande conseil au Prince (qui porte toujours le masque de l'Officier). Il la persuade de suivre son cœur et d'accepter le mariage.

Le genre démonstratif		
I, i, p. 27 « TRIVELIN : Voyez depuis deux jours comment il vous traite [...] et profitez de ses faveurs. »	Trivelin, Silvia	Éloge du Prince par Trivelin.
I, iii, p. 32-33 « FLAMINIA : Écoute-moi : point d'air coquet d'abord [...] voilà pourquoi ils deviennent ridicules. »	Flaminia, Lisette	Blâme des manières de la coquette Lisette par Flaminia.

<p>I, v, p. 43 « ARLEQUIN : Comment est-ce que les garçons à la cour peuvent souffrir ces manières-là dans leurs maîtresses [...] et voilà ce qui s'appelle une fille, mais vous ne ressemblez point à Silvia. »</p>	<p>Arlequin, Lisette</p>	<p>Blâme des coquettes de la cour par Arlequin, dont Lisette est la grande représentante, et éloge de Silvia.</p>
<p>I, VIII, p. 48 « FLAMINIA <i>en les regardant tous les deux</i> : Vous me ravissez [...] et je vous plains. »</p>	<p>Flaminia, Silvia, Arlequin</p>	<p>Éloge de Silvia et d'Arlequin par Flaminia.</p>
<p>II, I, p. 55-56 « FLAMINIA : Des impertinences, elles se moquent de vous [...] j'étais dans une colère. »</p>	<p>Flaminia, Silvia</p>	<p>Blâme de Silvia par les gens de la cour, rapporté par Flaminia.</p>
<p>II, v, p. 67 « LE SEIGNEUR : Ce n'est pas là tout : Arlequin, m'a-t-il répondu, est un garçon d'honneur [...] et je suis au désespoir que le mien m'y force. »</p>	<p>Le Seigneur, Arlequin</p>	<p>Éloge d'Arlequin par le Prince, rapporté par le Seigneur.</p>

Ces tableaux nous permettent d'établir plusieurs constats. Tout d'abord, ils légitiment notre approche rhétorique de la pièce. La plupart des scènes présentent des passages relatifs à des discours rhétoriques. Ce sont eux qui, souvent, font avancer l'action dramatique. Cependant, on ne peut que constater la difficile délimitation de ces séquences. Nous nous trouvons confrontée au même problème³⁰¹ que pointe Francis Goyet dans son article « Le problème de la typologie des discours ». Le spécialiste de la rhétorique cite Crevier³⁰², qui remarquait déjà que « les différents genres se confondent souvent dans un seul et même discours, [que, par exemple,] le Prédicateur qui loue un Saint, nous exhorte à l'imiter³⁰³ ». Dans

³⁰¹ À ceci près que Francis Goyet évoque le problème de reconnaissance des « types », c'est-à-dire des sous-catégories de chacun des trois genres oratoires, telles l'exhortation, la pétition ou l'admonestation, qui appartiennent au genre délibératif.

³⁰² Jean-Baptiste Crevier (1693-1765) était un professeur de rhétorique au collège de Beauvais. On lui doit le manuel *Rhétorique française*.

³⁰³ J.-B. Crevier, *Rhétorique française*, Paris, Saillant et Desaint, 1767, p. 21. Cité par F. Goyet, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique*, n° 1, 2013, p. 8. [en ligne : <https://journals.openedition.org/rhetorique/122>, consulté le 10/02/2022]

le dernier acte, Arlequin et Silvia se sont rendus compte qu'ils aimaient respectivement Flaminia et le Prince. Ils se défendent alors de leur inconstance dans un passage relatif à un discours judiciaire, tout en s'interrogeant sur la conduite à adopter, dans une scène plus largement délibérative. De même, pour persuader les amants d'accepter les présents du Prince, il convient aux gens de cour de louer les qualités du souverain et celles des faveurs dont ce dernier pourrait les gratifier. On remarque que les genres démonstratif et judiciaire servent le genre délibératif : dans la pièce, tout est affaire de persuasion.

Revenons-en à l'article de Francis Goyet, qui propose d'entraîner notre regard à la reconnaissance des types de discours, selon la typologie des manuels de rhétorique, tels ceux de Crevier ou de Vossius³⁰⁴. À première vue, *La Double Inconstance* semble être un terrain fertile à ce genre d'analyse. On trouve en effet la mention d'un certain nombre de verbes se rapportant à des types de discours précis :

<i>Blâmer</i>	III, v, p. 92 : « LE Prince : [...] tout le monde te blâme . » III, VIII, p. 97 : « SILVIA : [...] je ne crois pas être blâmable . »
<i>Louer</i>	II, I, p. 55 : « FLAMINIA : [...] Croyez-moi, ne louez pas tant les femmes d'ici, car elles ne vous louent guère. » III, VIII, p. 97 : « FLAMINIA : [...] et que vous n'êtes que louable ? »
<i>Conseiller</i>	I, XI, p. 52 : « FLAMINIA : [...] mais je vous conseille de les laisser ensemble. » II, I, p. 53 : « SILVIA : [...] Mademoiselle, croyez-moi je vous conseille d'abandonner Arlequin, et d'épouser le Prince. Mais ils me conseillent cela tout naturellement [...] » II, IV, p. 64 : « ARLEQUIN : [...] conseillez -moi dans ma peine. » III, VII, p. 96 : « FLAMINIA : Fort bien ; j'allais vous le conseiller . » III, VIII, p. 99 : « SILVIA : [...] conseillez -moi dans la bonne foi. »
<i>Exhorter</i>	II, I, p. 53 : « SILVIA : [...] Mais ils me conseillent cela tout naturellement, sans avoir honte, non plus que s'ils m' exhortaient à quelque bonne action [...] » III, v, p. 92 : « LE Prince : [...] tout le monde t'y exhorte . »
<i>Reprocher</i>	III, v, p. 93 : « LE PRINCE : [...] je me reproche l'action que j'ai faite. » III, VII, p. 96 : « ARLEQUIN : [...] Ne nous reprochons rien. »
<i>Avertir</i>	III, VII, p. 96 : « ARLEQUIN : Vraiment oui ; est-ce ma faute à moi ? Pourquoi ne m' avertissiez -vous pas que vous m'attraperez et que vous seriez ma maîtresse ? » III, VII, p. 96 : « FLAMINIA : M'avez -vous avertie que vous deviendriez mon amant ? »

Tout d'abord, on se prémunira de toute critique qui pourrait nous accuser, à force d'étudier la rhétorique, « de tout entrevoir à travers ce prisme particulier au point de s'en exagérer l'importance, de façon consciente ou inconsciente³⁰⁵ ». Certes, *blâmer*, *louer*,

³⁰⁴ Vossius, *Rhétorique abrégée*.

³⁰⁵ S. Macé, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique*, n° 4, 2014, p. 1.

reprocher et *avertir* ont des acceptions précises dans le domaine de la rhétorique, mais ils sont employés dans la pièce dans leur sens plus général et ne renvoient à aucun discours que l'on pourrait étudier. De plus, alors que les rhétoriciens établissent des distinctions fines entre les différents types de discours, on remarque qu'une telle différenciation n'est pas à l'œuvre dans la pièce. Lorsque Silvia utilise les verbes *conseiller* et *exhorter*, elle les emploie comme s'ils étaient synonymes (« Mais ils me conseillent cela tout naturellement, sans avoir honte, non plus que s'ils m'exhortaient à quelque bonne action »). Ce relevé s'avère donc décevant : on ne peut guère exploiter ces termes, puisqu'ils ne correspondent jamais aux types de discours rhétoriques du même nom.

Par conséquent, la rhétorique est omniprésente dans la pièce, sans qu'il nous soit pour autant possible de délimiter des discours correspondants aux types définis dans les manuels théoriques. Que faire alors de cette matière rhétorique ? D'une part, il convient de réduire notre corpus. Nous ne nous intéresserons pas ici à tous les discours ayant trait à la rhétorique, mais seulement à ceux qui mettent en tension des valeurs différentes, c'est-à-dire les discours délibératifs, qui opposent un des personnages de la cour à l'un des deux amants. On en revient ici à la casuistique amoureuse, qui conduit à la confrontation de valeurs, ces dernières apparaissant « comme des “objets d'accord”, ou encore comme “moyens de persuasion³⁰⁶ ». S'intéressant au genre de la lettre, Jürgen Siess se demande si « l'on peut considérer l'épistolaire comme un laboratoire où des valeurs sont mises à l'épreuve » et « dans quelle mesure la lettre [...] est un lieu où elles se “négocient” et se débattent³⁰⁷ ». Nous voudrions interroger *La Double Inconstance* de la même façon, puisque, si l'on peut y voir un *laboratoire des cœurs*, il s'agit également d'un *laboratoire des valeurs* : plusieurs d'entre elles sont en jeu (l'amour, la fidélité, la richesse, les honneurs), et on cherche à savoir lesquelles prévalent sur les autres. Jürgen Siess rapporte que « Perelman et Olbrechts-Tyteca déjà ont soutenu que les valeurs “interviennent, à un moment donné, dans toutes les argumentations” [et que,] selon eux, elles font partie des prémisses sur lesquelles se fondent les discours qui tentent de persuader l'auditoire³⁰⁸ ». Plus précisément, « on ne peut entraîner l'adhésion sans s'appuyer sur des valeurs que le destinataire est supposé connaître³⁰⁹ ». L'auteur évoque un cas limite de conflits de valeurs, celui dans lequel « on reste dans la confrontation³¹⁰ ». De fait, « la confrontation des

³⁰⁶ J. Siess, « Introduction », *Argumentation et Analyse du discours*, n° 5, « La lettre, laboratoire de valeurs ? », J. Siess (dir.), 2010 [en ligne : <https://journals.openedition.org/aad/1001>, consulté le 13/04/2021], § 5.

³⁰⁷ *Ibid.*, § 1.

³⁰⁸ *Ibid.*, § 9.

³⁰⁹ *Id.*

³¹⁰ *Ibid.*, § 10.

points de vue opposés met alors aux prises des valeurs, [...] qui restent fondamentalement divergent[es] et qui [...] ne permettent pas la conciliation³¹¹ ». Cette opposition d'univers de croyance a été mise en lumière par Philippe Jousset, qui, à propos de *La Double Inconstance*, donne la formule suivante : « la rhétorique a ses limites, qui ne parvient pas toujours à persuader³¹² », sans la démontrer outre mesure, se contentant seulement de pointer une des stratégies d'Arlequin, à savoir qu'il réfute les éléments de son adversaire, en les reformulant de manière prosaïque³¹³. Nous souhaitons étudier de manière systématique les moments où Silvia et Arlequin *résistent aux prémisses*, et plus généralement les discours rhétoriques persuasifs où se trouvent mis en tension différents systèmes de valeurs, retirant ainsi de notre corpus tout discours qui ne serait pas délibératif et tout discours dans lequel on ne trouverait pas la confrontation de valeurs ou de points de vue différents³¹⁴. Notre corpus se compose donc de cinq scènes :

I, I Trivelin essaye de persuader Silvia d'épouser le Prince.

I, IV Trivelin essaye de persuader Arlequin de laisser Silvia épouser le Prince.

II, I Flaminia essaye de persuader Silvia d'épouser le Prince.

II, VIII Flaminia essaye de persuader Silvia d'épouser le Prince.

III, V Arlequin essaye de persuader le Prince de renoncer à Silvia.

³¹¹ *Id.*

³¹² P. Jousset, « Marivaux : tissu/sagesse », *Poétique*, vol. 186, n° 2, 2019, p. 272.

³¹³ *Id.*

³¹⁴ Plus précisément, parmi notre relevé de passages délibératifs, nous enlevons de notre corpus les scènes où ne se trouve pas au moins un des deux amants (I, III, p. 33-34). Nous excluons également les passages où Silvia et Arlequin délibèrent quant à la conduite à tenir, mais sans que quelqu'un essaye de les persuader de céder au marché du Prince (I, VIII, p. 74-76 ; II, IX, p. 76-79 ; III, V, p. 94). De plus, nous évinçons les deux scènes dans lesquelles Flaminia tente de persuader Arlequin, puisqu'elles relèvent plus de la séduction que de la rhétorique à proprement dite, et que, par ailleurs, aucune valeur ne s'oppose (II, IV, p. 64-65 ; III, VI, p. 94-96). Enfin, nous enlevons une dernière scène (III, VIII, p. 98-100), celle dans laquelle Silvia demande conseil au Prince. D'une part, Silvia demande conseil sur la conduite à tenir à l'homme qui l'aime. Le choix de son conseiller n'est pas anodin, elle sait très bien ce qu'il va lui répondre, on peut donc penser qu'elle a fait son choix avant même que le Prince ne dise mot (après une seule réplique du Prince, elle répond : « c'est mon avis, j'ai décidé de même »). D'autre part, le conseil est rapide (il tient en une réplique) et aucune valeur n'est mise en tension.

Une fois la délimitation des séquences rhétoriques faite à l'échelle de la pièce, l'on peut passer à la seconde partie de la méthode d'Áron Kibédi Varga. Le critique étudie, pour chaque discours, la *dispositio* des discours des personnages. Ici s'arrête la possibilité d'appliquer la méthode du critique à notre pièce. En effet, il semble difficile de chercher à délimiter des parties de la *dispositio*. Les pièces de Marivaux sont des comédies et, si la part rhétorique a été explicitée, l'auteur privilégie tout de même le naturel de la conversation³¹⁵ à tout monologue savamment agencé. Plus encore, il est impossible aux personnages de la cour de prononcer un discours rhétorique dans les règles de l'art, puisqu'ils sont sans arrêt coupés par les deux amants. Dans *La Double Inconstance*, la parole persuasive est incessamment interrompue par celle de Silvia et d'Arlequin, qui refusent et réfutent les arguments au fur et à mesure qu'ils les entendent, sur un ton polémique.

2.2.2. La parole comme arme

Parce qu'il ne peut pas recourir à la violence, le Prince charge ses serviteurs (Lisette, Flaminia, Trivelin) de persuader les deux amants de se quitter. La parole apparaît donc, dans cette situation originelle, comme imminemment rhétorique, mais également *polémique*. Le Prince refuse l'usage de la violence, à une exception près : il a enlevé la jeune femme de son petit village, où elle filait le parfait amour avec Arlequin. Par conséquent, la parole est le seul moyen que les deux amants ont de combattre la volonté du Prince. Là encore, un retour aux origines, ici du terme *polémique*, s'avère révélateur. Cet adjectif vient du grec *polemikos*, qui signifie « qui concerne la guerre », « disposé à la guerre », « batailleur, belliqueux³¹⁶ ». Il est attesté pour la première fois en français à la fin du XVI^e siècle dans *chanson polémique*, où il signifie, au sens propre, « guerrier³¹⁷ ». Par évolution métaphorique, il désigne bientôt « la violence verbale d'une dispute, d'un débat³¹⁸ ». On le trouve ensuite substantivé au XVII^e, sous la plume d'Agrippa d'Aubigné³¹⁹, en pleine guerre de religion, où la parole apparaît comme

³¹⁵ « Ce n'est pas moi que j'ai voulu copier, c'est la nature, c'est le ton de la conversation en général que j'ai tâché de prendre ; ce ton-là a plus extrêmement et plaît encore dans les autres pièces, comme singulier, je crois ; mais mon dessein était qu'il plût comme naturel, et c'est peut-être parce qu'il l'est effectivement qu'on le croit singulier. » P. de Marivaux, « Avertissement » des *Serments indiscrets*, dans *Théâtre complet*, éd. cit., p. 817.

³¹⁶ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. II : Fo-Pr, *op. cit.*, p. 2 814.

³¹⁷ *Id.*

³¹⁸ É. Gavoille et F. Guillaumont (dir.), *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives littéraires », 2015, p. 20.

³¹⁹ « J'ai encore par-devers moi deux livres d'*Epigrammes français*, deux de *latins*, que je vous promets à la première commodité ; et puis des *Polémiques* en diverses langues. » A. d'Aubigné, *Les Tragiques*, F. Lestringant (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1995, p. 58.

l'un des moyens de lutte³²⁰ des partisans du catholicisme et du protestantisme. Si l'on s'intéresse aux formes littéraires et fictionnelles de la parole polémique, on constate, à nouveau, des ressemblances avec la situation initiale de la comédie de 1723. Cristina Pepe propose « de découvrir dans *L'Illiade* le premier exemple littéraire de la polémique “en action”³²¹ ». Le chant I s'ouvre avec la querelle entre Agamemnon et Achille. L'objet de l'affrontement n'est pas anodin et rappelle de manière singulière celui de *La Double Inconstance* : une femme. Dans le cas du poème grec, il s'agit de Briséis, jeune esclave offerte à Achille que le roi des Achéens souhaite posséder. Alors qu'Achille entend *réduire* Agamemnon au moyen de son épée, la déesse Athéna l'en empêche, lui conseillant plutôt de laisser son arme dans son fourreau et de « frapper l'adversaire par des mots, y compris des mots les plus insultants³²² ». De fait, nombreuses sont les insultes dans notre pièce. À titre d'exemples, on peut donner quelques-unes des manières dont Arlequin désigne les serviteurs du Prince : ce sont des « canailles », des « marauds », des « coquins » (I, VII). Ces dénominations, visant bien à marquer l'irrespect de l'amant envers les personnages qui retiennent la femme qu'il aime, ne semblent pourtant pas être la manière la plus efficace de persuader ces derniers de relâcher Silvia³²³. Il est donc intéressant de questionner les rapports que peuvent entretenir la polémique et la rhétorique.

2.2.3. Polémique et rhétorique

Cette interrogation est au cœur de l'ouvrage *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*. En effet, la parole polémique se présente, pour certains, comme « le lieu de toutes les bassesses, de tous les excès, un *no man's land* sans règle ni loi où la rhétorique, la *vraie*, ne saurait avoir nul empire³²⁴ ». Cette parole serait donc déréglée, à la différence de la rhétorique. Elle se singulariserait par la sauvagerie, le non-respect des « convention sociales ordinaires » et un aveuglement, entraînée par ses « débordements³²⁵ ». De prime abord, ces trois caractéristiques constituent bien des traits distinctifs de la parlure de Silvia et Arlequin³²⁶. De plus, les échanges polémiques pourraient être qualifiés de *dialogue de sourds*. Cette expression,

³²⁰ Comme le soulignent Élisabeth Gavoille et François Guillaumont, « les luttes religieuses entre catholiques et protestants suscitent la floraison de multiples écrits : pamphlets, libelles diffamatoires, chansons satiriques, pièces de théâtre, pasquins etc., composés pour influencer sur l'opinion publique ». *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, *op. cit.*, p. 20.

³²¹ C. Pepe, « Pour une archéologie de la polémique dans la rhétorique de l'Antiquité », dans L. Albert et L. Nicolas (dir.), *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Paris, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques », 2010, p. 53.

³²² *Id.*

³²³ Bien évidemment, elles font partie du caractère du *zanni* et participent du comique de la pièce.

³²⁴ L. Albert et L. Nicolas, « Le “pacte” polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat », dans *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 20.

³²⁵ *Id.*

³²⁶ Voir *supra* 1.5.5.

forgée par Dominique Maingueneau, postule « une incompréhension radicale, un refus généralisé de voir en l'autre un interlocuteur respectable³²⁷ ». Ainsi, la polémique ne serait pas un véritable dialogue mais plutôt la « confrontation de deux *monologues*, dont les positions sont figées, fermées de toute altérité³²⁸ ». La rencontre entre Silvia et Trivelin paraît, à première vue, illustrer cette notion : la pièce s'ouvre sur le serviteur, qui demande à la jeune femme de l'écouter (« TRIVELIN : « Mais, Madame, écoutez-moi », I, I, p. 25). Cependant, il ne serait pas exact de considérer que Silvia est *sourde* aux propos de Trivelin. Certes, elle s'oppose systématiquement au serviteur, ce qui l'amène parfois à des déclarations paradoxales³²⁹, mais on ne saurait dire qu'il n'y a aucun dialogue. Au contraire, ses répliques consistent souvent en des reformulations dépréciatives de celles de Trivelin. Ainsi, tout comme Luce Albert et Loïc Nicolas, nous refusons de voir dans les échanges polémiques un *dialogue de sourds*. Bien au contraire, nous accorderons une attention toute particulière à la manière dont les amants reprennent et réfutent les arguments des serviteurs de la cour. De plus, les attaques et contre-attaques caractéristiques de la parole polémique n'ont de sens que parce qu'elles sont motivées par un « désir de victoire et d'efficacité³³⁰ ». Les ressources violentes de cette parole n'ont d'autre but que celui d'« accroître ou [d']emporter l'adhésion de l'auditoire sur le problème qui fait l'objet du combat³³¹ ». Polémique et rhétorique fonctionnent donc de conserve.

2.2.4. Classement du corpus

Afin d'étudier les différentes formes que prennent les échanges polémiques, nous choisissons de classer notre corpus selon un *continuum* qui va de l'échange le plus au moins véhément³³². Pour cela, nous empruntons différentes catégories définies dans *Conflits et polémique dans l'épistolaire*. Si notre texte n'appartient pas à ce genre, les auteurs précisent dès l'introduction que la lettre, « pour les Anciens, est apparentée au dialogue, à la conversation

³²⁷ L. Albert et L. Nicolas, « Le "pacte" polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat », dans *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 32.

³²⁸ S. Felman, « Le discours polémique (propositions préliminaires pour une théorie de la polémique) », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 31, n° 1, 1979, p. 191. Citée par *id.*

³²⁹ Nous aurons l'occasion d'y revenir. À titre d'illustration, on peut donner la réplique suivante de Silvia, qui, furieuse, rétorque à Trivelin qu'elle « hai[t] la santé, et qu'[elle est] bien aise d'être malade » (I, I, p. 25).

³³⁰ Citée par L. Albert et L. Nicolas, « Le "pacte" polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat », dans *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 32.

³³¹ *Id.*

³³² La véhémence désigne « le caractère impétueux, passionné et violent de l'éloquence ». O. Millet, « La véhémence, entre force éloquente et violence pamphlétaire », *Littératures classiques*, n° 96, 2018/2, p. 103.

(*colloquium sermo*) dont elle imite le ton et l'allure de manière plus ou moins prononcée³³³ ». Nous retenons les termes d'*altercatio*, de *contentio*, de *controversia* et de *disputatio*.

L'*altercatio*, « formé[e] sur *alter* ("l'un" ou "l'autre" de deux)³³⁴ » renvoie à un « échange vif et rapide d'attaques et de ripostes entre les parties adverses³³⁵ ». Dans notre corpus, nous utilisons ce terme pour qualifier les purs affrontements des deux amants avec Trivelin, dans lesquels la colère règne et où aucune valeur n'est partagée entre les participants de l'échange. Cela correspond à ce que Patrick Charaudeau nomme la « dispute³³⁶ », c'est-à-dire un échange qui « n'aboutit *a priori* ni à un accord, ni à un consensus, ni à un changement d'opinion³³⁷ ». C'est le « lieu discursif d'*indécidabilité*³³⁸ ».

La *contentio* est définie par Laurent Gavaille comme une « rivalité [...] entre deux personnes seulement³³⁹ », une « confrontation entre deux adversaires ». Nous souhaitons cependant employer ce terme dans une acception un peu différente que celle que propose le critique, qui considère que « le terme latin *contentio* correspond assez bien à notre concept de polémique³⁴⁰ ». Laurent Gavaille questionne le rapport de la *contentio* avec le genre épistolaire et conclut que la polémique épistolaire ne relève pas absolument de cette catégorie, car « les deux opposants ne s'oppos[ent] ni dans le même temps ni dans le même lieu³⁴¹ ». Ainsi, « l'affrontement, doublement différé, risque de s'éterniser et de ne pas avoir vraiment lieu³⁴² ». L'épistolaire empêche un affrontement direct, affrontement qui, au théâtre, a bien lieu dans le même cadre spatio-temporel. Parce que « la véritable *contentio* suppose une rivalité qui a lieu en co-présence³⁴³ », elle semble particulièrement adaptée à la confrontation entre le Prince et Arlequin (III, v). Cependant, on pourrait objecter que cet affrontement direct n'est pas propre à cette scène, mais à toute la pièce. Pourquoi, dans ce cas, choisir de mettre à part cette scène ?

³³³ É. Gavaille et F. Guillaumont (dir.), *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, op. cit., p. 14.

³³⁴ *Ibid.*, p. 19.

³³⁵ *Id.*

³³⁶ P. Charaudeau, « La situation de communication comme fondatrice d'un genre : la controverse », dans M. Monte et G. Philippe (dir.), *Genres et textes. Détermination, évolutions, confrontations*, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 53. Dans son article, Patrick Charaudeau définit d'autres terminologies des échanges polarisés, qui peuvent, dans une certaine mesure, se recouper avec celles que nous adoptons dans ce mémoire. Toutefois, nous privilégions la terminologie de Laurent Gavaille, Élisabeth Gavaille et François Guillaumont, qui nous semble mieux convenir, à de nombreux égards. Par exemple, Patrick Charaudeau définit, à la suite de Dominique Maingueneau, la dispute comme un « dialogue de sourds ». Comme nous l'avons expliqué *supra*, il s'agit plutôt d'une « mise en scène de la surdité ». L. Albert et L. Nicolas, « Le "pacte" polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat », dans *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 34.

³³⁷ P. Charaudeau, « La situation de communication comme fondatrice d'un genre : la controverse », art. cit., p. 53.

³³⁸ *Id.*

³³⁹ L. Gavaille, « *Contentio* et les noms latins de la polémique dans l'épistolaire », dans É. Gavaille et F. Guillaumont (dir.), *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, op. cit., p. 42.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

³⁴² *Ibid.*, p. 49.

³⁴³ *Id.*

Laurent Gavoille indique que, dans la *contentio*, on cherche « à remporter une victoire définitive sur l'autre³⁴⁴ », dans un « face à face direct d'où l'un des deux adversaires ne peut sortir que vainqueur ou vaincu³⁴⁵ ». Comme il s'agit de la fin de la pièce, la tension est autre, on touche au dénouement, à la *victoire définitive* de l'un sur l'autre. De plus, il s'agit bien du *face à face direct* entre les deux prétendants de Silvia, alors que dans les scènes précédentes, Trivelin ou Flaminia servaient d'intermédiaires à la volonté du Prince.

La *controversia*, « bâti[e] sur *contro-* (doublet de *contra-* pour “en face”)³⁴⁶ », désigne, en rhétorique, « la dispute portée devant une autorité qui tranchera³⁴⁷ ». Pour Patrick Charaudeau, il s'agit d'un « échange polarisé, une confrontation de points de vue sur une scène triangulaire, [...] qui se développe au regard d'un *tiers évaluateur*³⁴⁸ ». Une scène de notre corpus semble convenir à cette définition : la scène I de l'acte II. Silvia rapporte, dans ses paroles, les propos des personnages de la cour, qui essayent de la persuader d'épouser le Prince. Deux points de vue se trouvent donc mis en tension, même si c'est au sein de la même parole. L'on a donc bien deux pensées radicalement opposées. Cependant, cela ne suffit pas à dire qu'il s'agit d'une scène relative à la *controversia*. Ce qui nous conduit à une telle analyse, c'est que Silvia voit en Flaminia une figure de juge, de Tiers, qui tranchera la question. Elle ne sait pas, bien sûr, que Flaminia fait semblant d'être de son côté et qu'elle fait tout pour la pousser, elle aussi, dans les bras du Prince. Enfin, Patrick Charaudeau signale que la controverse peut « laisser en suspens la vérité³⁴⁹ » ; c'est ainsi que se conclut la scène.

La *disputatio*, la « discussion³⁵⁰ », vient du verbe latin *disputare*, c'est-à-dire « discuter une question, en examinant le pour et le contre³⁵¹ ». Il s'agit d'une « confrontation de points de vue différents [...] mais non antagoniste[s]³⁵² ». La *disputatio* implique « que les interlocuteurs aient en partage un terrain commun³⁵³ », qui permet « des possibilités d'accord, y compris de changement d'opinion³⁵⁴ ». Cela correspond, dans notre corpus, à la scène où Flaminia et Silvia s'interrogent sur la manière dont la villageoise doit se comporter. Nous serions tentée de traiter les deux scènes qui présentent Flaminia et Silvia de façon similaire, selon la même forme de parole polémique. Pourtant, il semble bien qu'il y ait une différence entre la scène II, I, dans

³⁴⁴ *Id.*

³⁴⁵ *Id.*

³⁴⁶ É. Gavoille et F. Guillaumont (dir.), *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, *op. cit.*, p. 18.

³⁴⁷ *Id.*

³⁴⁸ P. Charaudeau, « La situation de communication comme fondatrice d'un genre : la controverse », *art. cit.*, p. 54.

³⁴⁹ *Id.*

³⁵⁰ É. Gavoille et F. Guillaumont (dir.), *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, *op. cit.*, p. 18.

³⁵¹ *Id.*

³⁵² P. Charaudeau, « La situation de communication comme fondatrice d'un genre : la controverse », *art. cit.*, p. 53.

³⁵³ *Id.*

³⁵⁴ *Id.*

laquelle Silvia s'oppose frontalement aux arguments des serviteurs du Prince tout en se justifiant auprès de Flaminia, et cette scène-ci, dans laquelle la position des personnages de la cour, qui considèrent que la manière raisonnable de se comporter est d'accepter l'union avec le Prince, n'est pas représentée. Certes, Flaminia présente un point de vue différent de Silvia, mais les deux femmes partagent le même système de valeur, la même conception de l'amour.³⁵⁵

³⁵⁵ Flaminia dit d'ailleurs qu'elle « a aimé de même » (II, 1, p. 55).

2.2.4.1. Échanges sur le mode de l'*altercatio*

Acte I, scène I, p. 25-28.

Silvia paraît sortir comme fâchée.

TRIVELIN : Mais, Madame, écoutez-moi.

SILVIA : Vous m'ennuyez.

TRIVELIN : Ne faut-il pas être raisonnable ?

SILVIA, *impatiente* : Non, il ne faut pas l'être, et je ne le serai point.

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 : que ferez-vous là ?

TRIVELIN : Vous avez soupé hier si légèrement, que vous serez malade, si vous ne prenez rien ce matin.

SILVIA : Et moi, je hais la santé, et je suis bien aise d'être malade ; ainsi, vous n'avez qu'à renvoyer tout ce qu'on m'apporte, car je ne veux aujourd'hui ni déjeuner, ni dîner, ni souper ; demain la même chose. Je ne veux qu'être fâchée, vous haïr tous tant que vous êtes, jusqu'à tant que j'aie vu Arlequin, dont on m'a séparée : voilà mes petites résolutions, et si vous voulez que je devienne folle, vous n'avez qu'à me prêcher d'être plus raisonnable, cela sera bientôt fait.

TRIVELIN : Ma foi, je ne m'y jouerai pas, je vois bien que vous me tiendriez parole ; si j'osais cependant...

SILVIA, *plus en colère* : Eh bien ne voilà-t-il pas encore un cependant ?

TRIVELIN : En vérité, je vous demande pardon, celui-là m'est échappé, mais je n'en dirai plus, je me corrigerai. Je vous prierai seulement de considérer...

SILVIA : Oh vous ne vous corrigez pas, voilà des considérations qui ne me conviennent point non plus.

TRIVELIN, *continuant* : Que c'est votre souverain qui vous aime.

SILVIA : Je ne l'empêche pas, il est le maître : mais faut-il que je l'aime, moi ? Non, et il ne le faut pas, parce que je ne le puis pas, cela va tout seul, un enfant le verrait, et vous ne le voyez pas.

TRIVELIN : Songez que c'est sur vous qu'il fait tomber le choix qu'il doit faire d'une épouse entre ses sujettes.

SILVIA : Qui est-ce qui lui a dit de me choisir ? M'a-t-il demandé mon avis ? S'il m'avait dit : Me voulez-vous, Silvia ? je lui aurais répondu : Non, seigneur, il faut qu'une honnête femme aime son mari, et je ne pourrais pas vous aimer. Voilà la pure raison, cela : mais point du tout, il m'aime, crac, il m'enlève, sans me demander si je le trouverai bon.

TRIVELIN : Il ne vous enlève que pour vous donner la main.

SILVIA : Eh que veut-il que je fasse de cette main, si je n'ai pas envie d'avancer la mienne pour la prendre ? Force-t-on les gens à recevoir des présents malgré eux ?

TRIVELIN : Voyez, depuis deux jours que vous êtes ici, comment il vous

traite ; n'êtes-vous pas déjà servie comme si vous étiez sa femme ? Voyez les honneurs qu'il vous fait rendre, le nombre de femmes qui sont à votre suite, les amusements qu'on tâche de vous procurer par ses ordres. Qu'est-ce qu'Arlequin au prix d'un prince plein d'égards, qui ne veut pas même se montrer qu'on ne vous ait disposée à le voir ? d'un prince jeune, aimable et rempli d'amour, car vous le trouverez tel. Eh ! Madame, ouvrez les yeux, voyez votre fortune, et profitez de ses faveurs.

SILVIA : Dites-moi, vous et toutes celles qui me parlent, vous a-t-on mis avec moi, vous a-t-on payés pour m'impatiser, pour me tenir des discours qui n'ont pas le sens commun, qui me font pitié ?

TRIVELIN : Oh parbleu je n'en sais pas davantage, voilà tout l'esprit que j'ai.

SILVIA : Sur ce pied-là, vous seriez tout aussi avancé de n'en point avoir du tout.

TRIVELIN : Mais encore, daignez, s'il vous plaît, me dire en quoi je me trompe.

SILVIA, *en se tournant vivement de son côté* : Oui, je vais vous dire, en quoi, oui...

TRIVELIN : Eh ! Doucement, Madame, mon dessein n'est pas de vous fâcher.

SILVIA : Vous êtes donc bien maladroit.

TRIVELIN : Je suis votre serviteur.

SILVIA : Eh bien mon serviteur, qui me vantez tant les honneurs que j'ai ici, qu'ai-je affaire de ces quatre ou cinq fainéantes qui m'espionnent toujours ? On m'ôte mon amant, et on me rend des femmes à la place ; ne voilà-t-il pas un beau dédommagement ? Et on veut que je sois heureuse avec cela. Que m'importe toute cette musique, ces concerts et cette danse dont on croit me régaler ? Arlequin chantait mieux que tout cela, et j'aime mieux danser moi-même que de voir danser les autres, entendez-vous ? Une bourgeoise contente dans un petit village vaut mieux qu'une princesse qui pleure dans un bel appartement. Si le Prince est si tendre, ce n'est pas ma faute, je n'ai pas été le chercher ; pourquoi m'a-t-il vue ? S'il est jeune et aimable, tant mieux pour lui, j'en suis bien aise : qu'il garde tout cela pour ses pareils, et qu'il me laisse mon pauvre Arlequin, qui n'est pas plus gros monsieur que je suis grosse dame, pas plus riche que moi, pas plus glorieux que moi, pas mieux logé, qui m'aime sans façon, que j'aime de même, et que je mourrai de chagrin de ne pas voir. Hélas, le pauvre enfant ! qu'en aura-t-on fait ? qu'est-il devenu ? Il se désespère quelque part, j'en suis sûre, car il a le cœur si bon ! peut-être aussi qu'on le maltraite. (*Elle se dérange de sa place.*) Je suis outrée ; tenez, voulez-vous me faire un plaisir ? Otez-vous de là, je ne puis vous souffrir, laissez-moi m'affliger en repos.

TRIVELIN : Le compliment est court, mais il est net. Tranquillisez-vous pourtant, Madame.

SILVIA : Sortez sans me répondre, cela vaudra mieux.

Situation pragmatique : Il s'agit de la première scène de la pièce. Silvia est au Palais depuis deux jours. Elle refuse de manger et d'écouter les serveurs du Prince.

Enjeu rhétorique : Trivelin veut la persuader de considérer les sentiments du Prince à son égard, ainsi que tous les avantages dont elle pourrait bénéficier si elle acceptait l'union.

Acte I, scène IV, p. 35-40

Arlequin regarde Trivelin et tout l'appartement avec étonnement.

TRIVELIN : Eh bien, seigneur Arlequin, comment vous trouvez-vous ici ? (*Arlequin ne dit mot.*) N'est-il pas vrai que voilà une belle maison ?

ARLEQUIN : Que diantre, qu'est-ce que cette maison-là et moi avons affaire ensemble ? Qu'est-ce que c'est que vous ? Que me voulez-vous ? Où allons-nous ?

TRIVELIN : Je suis un honnête homme, à présent votre domestique : je ne veux que vous servir, et nous n'allons pas plus loin.

ARLEQUIN : Honnête homme ou fripon, je n'ai que faire de vous, je vous donne votre congé, et je m'en retourne !

TRIVELIN, l'arrêtant : Doucement.

ARLEQUIN : Parlez donc, eh ! Vous êtes bien impertinent d'arrêter votre maître ?

TRIVELIN : C'est un plus grand maître que vous qui vous a fait le mien.

ARLEQUIN : Qui est donc cet original-là, qui me donne des valets malgré moi ?

TRIVELIN : Quand vous le connaîtrez, vous parlerez autrement. Expliquons-nous à présent.

ARLEQUIN : Est-ce que nous avons quelque chose à nous dire ?

TRIVELIN : Oui, sur Silvia.

ARLEQUIN, *charmé, et vivement* : Ah ! Silvia ! Hélas, je vous demande pardon, voyez ce que c'est, je ne savais pas que j'avais à vous parler.

TRIVELIN : Vous l'avez perdue depuis deux jours ?

ARLEQUIN : Oui, des voleurs me l'ont dérobée.

TRIVELIN : Ce ne sont pas des voleurs.

ARLEQUIN : Enfin, si ce ne sont pas des voleurs, ce sont toujours des fripons.

TRIVELIN : Je sais où elle est !

ARLEQUIN, *charmé et le caressant* : Vous savez où elle est, mon ami, mon valet, mon maître, mon tout ce qu'il vous plaira ? Que je suis fâché de n'être pas riche, je vous donnerais tous mes revenus pour gages. Dites, l'honnête homme, de quel côté faut-il tourner ? Est-ce à droite, à gauche, ou tout devant moi ?

TRIVELIN : Vous la verrez ici !

ARLEQUIN, *charmé et d'un air doux* : Mais quand j'y songe, il faut que vous soyez bien bon, bien obligeant pour m'amener ici comme vous faites ? Ô Silvia ! Chère enfant de mon âme, ma mie, je pleure de joie.

TRIVELIN, *à part les premiers mots* : De la façon dont ce drôle-là prélude, il ne nous promet rien de bon. Écoutez, j'ai bien autre chose à vous dire !

ARLEQUIN, *le pressant* : Allons d'abord voir Silvia, prenez pitié de mon impatience.

TRIVELIN : Je vous dis que vous la verrez ; mais il faut que je vous entretienne auparavant. Vous souvenez-vous d'un certain cavalier, qui a rendu cinq ou six visites à Silvia, et que vous avez vu avec elle ?

ARLEQUIN, *triste* : Oui, il avait la mine d'un hypocrite.

TRIVELIN : Cet homme-là a trouvé votre maîtresse fort aimable.

ARLEQUIN : Pardi, il n'a rien trouvé de nouveau.

TRIVELIN : Et il en a fait au Prince un récit qui l'a enchanté.

ARLEQUIN : Le babillard !

TRIVELIN : Le Prince a voulu la voir, et a donné ordre qu'on l'amenât ici.

ARLEQUIN : Mais il me la rendra, comme cela est juste.

TRIVELIN : Hum, il y a une petite difficulté : il en est devenu amoureux, et souhaiterait d'en être aimé à son tour.

ARLEQUIN : Son tour ne peut pas venir, c'est moi qu'elle aime.

TRIVELIN : Vous n'allez point au fait, écoutez jusqu'au bout.

ARLEQUIN, *haussant le ton* : Mais le voilà, le bout, est-ce qu'on veut me chicaner mon bon droit ?

TRIVELIN : Vous savez que le Prince doit se choisir une femme dans ses États ?

ARLEQUIN, *brusquement* : Je ne sais point cela : cela m'est inutile.

TRIVELIN : Je vous l'apprends.

ARLEQUIN, *brusquement* : Je ne me soucie pas de nouvelles.

TRIVELIN : Silvia plaît donc au Prince, et il voudrait lui plaire avant que de l'épouser ; l'amour qu'elle a pour vous fait obstacle à celui qu'il tâche de lui donner pour lui.

ARLEQUIN : Qu'il fasse donc l'amour ailleurs ; car il n'aurait que la femme, moi, j'aurais le cœur, il nous manquerait quelque chose à l'un et à l'autre, et nous serions tous trois mal à notre aise.

TRIVELIN : Vous avez raison : mais ne voyez-vous pas que si vous épousez Silvia, le Prince resterait malheureux ?

ARLEQUIN, *après avoir rêvé* : À la vérité il sera d'abord un peu triste, mais il aura fait le devoir d'un brave homme, et cela console ; au lieu que s'il l'épouse, il fera pleurer ce pauvre enfant, je pleurerai aussi, moi, il n'y aura que lui qui rira, et il n'y a pas de plaisir à rire tout seul.

TRIVELIN : Seigneur Arlequin, croyez-moi, faites quelque chose pour votre maître ; il ne peut se résoudre à quitter Silvia, je vous dirai même qu'on lui a prédit l'aventure qui la lui a fait connaître, et qu'elle doit être sa femme ; il faut que cela arrive, cela est écrit là-haut.

ARLEQUIN : Là-haut on n'écrit pas de telles impertinences : pour marque de cela, si on avait prédit que je dois vous assommer, vous tuer par derrière, trouveriez-vous bon que j'accomplisse la prédiction ?

TRIVELIN : Non vraiment, il ne faut jamais faire de mal à personne.

ARLEQUIN : Eh bien, c'est ma mort qu'on a prédite ; ainsi c'est prédire rien qui vaille, et dans tout cela il n'y a que l'astrologue à pendre.

TRIVELIN : Eh morbleu on ne prétend pas vous faire du mal ; nous avons ici d'aimables filles, épousez-en une, vous y trouverez votre avantage.

ARLEQUIN : Oui-da, que je me marie à une autre, afin de mettre Silvia en colère et qu'elle porte son amitié ailleurs. Oh, oh, mon mignon, combien vous a-t-on donné pour m'attraper ? Allez, mon fils, vous n'êtes qu'un butor, gardez vos filles, nous ne nous accommoderons pas, vous êtes trop cher.

TRIVELIN : Savez-vous bien que le mariage que je vous propose vous acquerra l'amitié du Prince ?

ARLEQUIN : Bon, mon ami ne serait pas seulement mon camarade.

TRIVELIN : Mais les richesses que vous promet cette amitié ?

ARLEQUIN : On n'a que faire de toutes ces babioles-là, quand on se porte bien, qu'on a bon appétit et de quoi vivre.

TRIVELIN : Vous ignorez le prix de ce que vous refusez.

ARLEQUIN, *d'un air négligent* : C'est à cause de cela que je n'y perds rien.

TRIVELIN : Maison à la ville, maison à la campagne.

ARLEQUIN : Ah, que cela est beau ! il n'y a qu'une chose qui m'embarrasse ; qui est-ce qui habitera ma maison de ville, quand je serai à ma maison de campagne ?

TRIVELIN : Parbleu, vos valets.

ARLEQUIN : Mes valets ! qu'ai-je besoin de faire fortune pour ces canailles-là ? je ne pourrai donc pas les habiter toutes à la fois ?

TRIVELIN, *riant* : Non, que je pense ; vous ne serez pas en deux endroits en même temps.

ARLEQUIN : Eh bien, innocent que vous êtes, si je n'ai pas ce secret-là, il est inutile d'avoir deux maisons.

TRIVELIN : Quand il vous plaira, vous irez de l'une à l'autre.

ARLEQUIN : À ce compte je donnerai donc ma maîtresse pour avoir le plaisir de déménager souvent ?

TRIVELIN : Mais rien ne vous touche, vous êtes bien étrange ; cependant tout le monde est charmé d'avoir de grands appartements, nombre de domestiques.

ARLEQUIN : Il ne me faut qu'une chambre, je n'aime point à nourrir des fainéants, et je ne trouverai point de valet plus fidèle, plus affectionné à mon service que moi.

TRIVELIN : Je conviens que vous ne serez point en danger de mettre ce domestique-là dehors ; mais ne seriez-vous pas sensible au plaisir d'avoir un bon équipage, un bon carrosse, sans parler de l'agrément d'être meublé superbement ?

ARLEQUIN : Vous êtes un grand nigaud, mon ami, de faire entrer Silvia en comparaison avec des meubles, un carrosse et des chevaux qui le traînent ; dites-moi, fait-on autre chose dans sa maison que s'asseoir, prendre ses repas et se coucher ? Eh bien, avec un bon lit, une bonne table, une douzaine de chaises de paille, ne suis-je pas bien meublé ? n'ai-je pas toutes mes commodités ? Oh mais je n'ai pas de carrosse ? Eh bien (*en montrant ses jambes*) je ne verserai point. Ne voilà-t-il pas un équipage que ma mère m'a donné ? n'est-ce pas là de bonnes jambes ? Eh morbleu, il n'y a pas de raison à vous d'avoir une autre voiture que la mienne. Alerte, alerte, paresseux, laissez vos chevaux à tant d'honnêtes laboureurs qui n'en ont point, cela nous fera du pain ; vous marcherez, et vous n'aurez pas les gouttes.

TRIVELIN : Têtu bleu vous êtes vif, si l'on vous en croyait, on ne pourrait fournir les hommes de souliers !

ARLEQUIN, *brusquement* : Ils porteraient des sabots. Mais je commence à m'ennuyer de tous vos comptes. Vous m'avez promis de me montrer Silvia, et un honnête homme n'a que sa parole.

TRIVELIN : Un moment ; vous ne vous souciez ni d'honneurs, ni de richesses, ni de belles maisons, ni de magnificence, ni de crédit, ni d'équipages...

ARLEQUIN : Il n'y a pas là pour un sol de bonne marchandise.

TRIVELIN : La bonne chère vous tenterait-elle ? une cave remplie de vin exquis vous plairait-elle ? seriez-vous bien aise d'avoir un cuisinier qui vous apprêtât délicatement à manger, et en abondance ? Imaginez-vous ce qu'il y a de meilleur, de plus friand en viande et en poisson : vous l'aurez, et pour toute votre vie. (*Arlequin met quelque temps à répondre.*) Vous ne répondez rien.

ARLEQUIN : Ce que vous dites là serait plus de mon goût que tout le reste ; car je suis gourmand, je l'avoue ; mais j'ai encore plus d'amour que de gourmandise.

TRIVELIN : Allons, seigneur Arlequin, faites-vous un sort heureux ; il ne s'agira seulement que de quitter une fille pour en prendre une autre.

ARLEQUIN : Non, non, je m'en tiens au bœuf, et au vin de mon cru.

TRIVELIN : Que vous auriez bu de bon vin ! Que vous auriez mangé de bons morceaux !

ARLEQUIN : J'en suis fâché, mais il n'y a rien à faire ; le cœur de Silvia est un morceau encore plus friand que tout cela : voulez-vous me la montrer, ou ne le voulez-vous pas ?

Situation pragmatique : il s'agit de la première apparition d'Arlequin. Il a été emmené au Palais, sans savoir pourquoi. Trivelin est chargé de lui exposer la situation.

Enjeu rhétorique : Trivelin doit persuader Arlequin qu'il aurait plus intérêt à laisser Silvia et à profiter de la bonté du Prince, plutôt que de s'entêter à refuser toute négociation.

2.2.4.2. Échange sur le mode de la *contentio*

Acte III, scène v, p. 91-94.

LE PRINCE : Eh bien prends un esprit plus doux, connais-moi, puisqu'il le faut, c'est ton Prince lui-même qui te parle, et non pas un officier du palais, comme tu l'as cru jusqu'ici aussi bien que Silvia.

ARLEQUIN : Votre foi ?

LE PRINCE : Tu dois m'en croire.

ARLEQUIN, *humblement* : Excusez, Monseigneur, c'est donc moi qui suis un sot d'avoir été impertinent avec vous ?

LE PRINCE : Je te pardonne volontiers.

ARLEQUIN, *tristement* : Puisque vous n'avez pas de rancune contre moi, ne permettez que j'en aie contre vous ; je ne suis pas digne d'être fâché contre un prince, je suis trop petit pour cela : si vous m'affligez, je pleurerai de toute ma force, et puis c'est tout ; cela doit faire compassion à votre puissance, vous ne voudriez pas avoir une principauté pour le contentement de vous tout seul.

LE PRINCE : Tu te plains donc bien de moi, Arlequin ?

ARLEQUIN : Que voulez-vous, Monseigneur ? j'ai une fille qui m'aime, vous, vous en avez plein votre maison, et nonobstant vous m'ôtez la mienne ; prenez que je suis pauvre, et que tout mon bien est un liard ; vous qui êtes riche de plus de mille écus, vous vous jetez sur ma pauvreté et vous m'arrachez mon liard, cela n'est-il pas bien triste ?

LE PRINCE, *à part* : Il a raison, et ses plaintes me touchent.

ARLEQUIN : Je sais bien que vous êtes un bon prince, tout le monde le dit dans le pays, il n'y aura que moi qui n'aurai pas le plaisir de le dire comme les autres.

LE PRINCE : Je te prive de Silvia, il est vrai : mais demande-moi ce que tu voudras, je t'offre tous les biens que tu pourras souhaiter, et laisse-moi cette seule personne que j'aime.

ARLEQUIN : Ne parlons point de ce marché-là, vous gagneriez trop sur moi ; disons en conscience, si un autre que vous me l'avait prise, est-ce que vous ne me la feriez pas remettre ? Eh bien personne ne me l'a prise que vous, voyez la belle occasion de montrer que la justice est pour tout le monde.

LE PRINCE *à part* : Que lui répondre ?

ARLEQUIN : Allons, Monseigneur, dites-vous comme cela : Faut-il que je retienne le bonheur de ce petit homme parce que j'ai le pouvoir de le garder ? N'est-ce pas à moi à être son protecteur, puisque je suis son maître ? S'en ira-t-il sans avoir justice ? n'en aurais-je pas du regret ? Qui est-ce qui fera mon office de prince, si je ne le fais pas ? J'ordonne donc que je lui rendrai Silvia.

LE PRINCE : Ne changeras-tu jamais de langage ? Regarde comme j'en agis avec toi, je pourrais te renvoyer, et garder Silvia sans t'écouter ; cependant, malgré l'inclination que j'ai pour elle, malgré ton obstination et le peu de respect que tu me montres, je m'intéresse à ta douleur, je cherche à la calmer par mes faveurs, je descends jusqu'à te prier de me céder Silvia de bonne volonté ; tout le monde t'y exhorte, tout le monde te blâme, et te donne un exemple de l'ardeur qu'on a de me plaire, tu es le seul qui résiste ; tu dis que je suis ton prince : marque-le-moi donc par un peu de docilité.

ARLEQUIN, *toujours triste* : Eh, Monseigneur, ne vous fiez pas à ces gens qui vous disent que vous avez raison avec moi, car ils vous trompent ; vous prenez cela pour argent comptant, et puis vous avez beau être bon, vous avez beau être brave homme, c'est autant de perdu, cela ne vous fait point de profit ; sans ces gens-là, vous ne me chercheriez point chicane, vous ne diriez pas que je vous manque de respect parce que je vous représente mon bon droit : allez, vous êtes mon prince, et je vous aime bien ; mais je suis votre sujet, et cela mérite quelque chose.

LE PRINCE : Va, tu me désespères.

ARLEQUIN : Que je suis à plaindre !

LE PRINCE : Faudra-t-il donc que je renonce à Silvia ! le moyen d'en être jamais aimé, si tu ne veux pas m'aider ? Arlequin, je t'ai causé du chagrin : mais celui que tu me laisses est plus cruel que le tien.

ARLEQUIN : Prenez quelque consolation, Monseigneur, promenez-vous, voyagez quelque part, votre douleur se passera dans les chemins.

LE PRINCE : Non, mon enfant, j'espérais quelque chose de ton cœur pour moi, je t'aurais eu plus d'obligation que je n'en aurai jamais à personne : mais tu me fais tout le mal qu'on peut me faire ; va, n'importe, mes bienfaits t'étaient réservés, et ta dureté n'empêchera pas que tu n'en jouisses.

ARLEQUIN : Ah, qu'on a de mal dans la vie !

LE PRINCE : Il est vrai que j'ai tort à ton égard ; je me reproche l'action que j'ai faite, c'est une injustice : mais tu n'en es que trop vengé.

ARLEQUIN : Il faut que je m'en aille, vous êtes trop fâché d'avoir tort, j'aurais peur de vous donner raison.

LE PRINCE : Non, il est juste que tu sois content ; tu souhaites que je te rende justice, sois heureux aux dépens de tout mon repos.

Situation pragmatique : C'est la première fois que le Prince et Arlequin se rencontrent. Le Prince avoue à Arlequin qu'il n'est pas un simple Officier, mais le souverain. Arlequin s'excuse alors de l'agressivité avec laquelle il a reçu son interlocuteur.

Enjeu rhétorique : Bien qu'il ait conscience du respect qu'il doit à son souverain, Arlequin cherche tout de même à le persuader de renoncer au mariage.

2.2.4.3. Échange sur le mode de la *controversia*

Acte II, scène I, p. 53-56.

SILVIA : C'est quelque chose d'épouvantable que ce pays-ci ; je n'ai jamais vu de femmes si civiles, des hommes si honnêtes, ce sont des manières si douces, tant de révérences, tant de compliments, tant de signes d'amitié : vous diriez que ce sont les meilleures gens du monde, qu'ils sont pleins de cœur et de conscience ; point du tout, de tous ces gens-là, il n'y en a pas un qui ne vienne me dire d'un air prudent : Mademoiselle, croyez-moi, je vous conseille d'abandonner Arlequin, et d'épouser le Prince : mais ils me conseillent cela tout naturellement, sans avoir honte, non plus que s'ils m'exhortaient à quelque bonne action. Mais, leur dis-je, j'ai promis à Arlequin ; où est la fidélité, la probité, la bonne foi ? Ils ne m'entendent pas ; ils ne savent ce que c'est que tout cela, c'est tout comme si je leur parlais grec ; ils me rient au nez, me disent que je fais l'enfant, qu'une grande fille doit avoir de la raison : eh cela n'est-il pas joli ? Ne valoir rien, tromper son prochain, lui manquer de parole, être fourbe et mensonger, voilà le devoir des grandes personnes de ce maudit endroit-ci. Qu'est-ce que c'est que ces gens-là ? D'où sortent-ils ? De quelle pâte sont-ils ?

FLAMINIA : De la pâte des autres hommes, ma chère Silvia ; que cela ne vous étonne pas, ils s'imaginent que ce serait votre bonheur que le mariage du Prince.

SILVIA : Mais ne suis-je pas obligée d'être fidèle ? N'est-ce pas mon devoir d'honnête fille ? Et quand on ne fait pas son devoir, est-on heureuse ? Pardessus le marché, cette fidélité n'est-elle pas mon charme ? Et on a le courage de me dire : Là, fais un mauvais tour, qui ne te rapportera que du mal, perds ton plaisir et ta bonne foi. Et parce que je ne veux pas, moi, on me trouve dégoûtée.

FLAMINIA : Que voulez-vous ? ces gens-là pensent à leur façon, et souhaiteraient que le Prince fût content.

SILVIA : Mais ce Prince, que ne prend-il une fille qui se rende à lui de bonne volonté ? Quelle fantaisie d'en vouloir une qui ne veut pas de lui ? Quel goût trouve-t-il à cela ? Car c'est un abus que tout ce qu'il fait, tous ces concerts, ces comédies, ces grands repas qui ressemblent à des noces, ces bijoux qu'il m'envoie ; tout cela lui coûte un argent infini, c'est un abîme, il se ruine ; demandez-moi ce qu'il y gagne ? Quand il me donnerait toute la boutique d'un mercier, cela ne me ferait pas tant de plaisir qu'un petit peloton qu'Arlequin m'a donné.

FLAMINIA : Je n'en doute pas, voilà ce que c'est que l'amour ; j'ai aimé de même, et je me reconnais au petit peloton.

SILVIA : Tenez, si j'avais eu à changer Arlequin contre un autre, ç'aurait été contre un officier du palais, qui m'a vue cinq ou six fois, et qui est d'aussi bonne façon qu'on puisse être : il y a bien à tirer si le Prince le vaut ; c'est dommage que je n'aie pu l'aimer dans le fond, et je le plains plus que le Prince.

FLAMINIA, *souriant en cachette* : Oh Silvia, je vous assure que vous plaindrez le Prince autant que lui quand vous le connaîtrez.

SILVIA : Eh bien, qu'il tâche de m'oublier, qu'il me renvoie, qu'il voie d'autres filles ; il y en a ici qui ont leur amant tout comme moi : mais cela ne les empêche pas d'aimer tout le monde, j'ai bien vu que cela ne leur coûte rien : mais pour moi, cela m'est impossible.

FLAMINIA : Eh ma chère enfant, avons-nous rien ici qui vous vaille, rien qui approche de vous ?

SILVIA, *d'un air modeste* : Oh que si, il y en a de plus jolies que moi ; et quand elles seraient la moitié moins jolies, cela leur fait plus de profit qu'à

moi d'être tout à fait belle : j'en vois ici de laides qui font si bien aller leur visage, qu'on y est trompé.

FLAMINIA : Oui, mais le vôtre va tout seul, et cela est charmant.

SILVIA : Bon, moi, je ne parais rien, je suis toute d'une pièce auprès d'elles, je demeure là, je ne vais ni ne viens ; au lieu qu'elles, elles sont d'une humeur joyeuse, elles ont des yeux qui caressent tout le monde, elles ont une mine hardie, une beauté libre qui ne se gêne point, qui est sans façon ; cela plaît davantage que non pas une honteuse comme moi, qui n'ose regarder les gens et qui est confuse qu'on la trouve belle.

FLAMINIA : Eh ! Voilà justement ce qui touche le Prince, voilà ce qu'il estime ; c'est cette ingénuité, cette beauté simple, ce sont ces grâces naturelles : Eh ! Croyez-moi, ne louez pas tant les femmes d'ici, car elles ne vous louent guère.

SILVIA : Qu'est-ce donc qu'elles disent ?

FLAMINIA : Des impertinences ; elles se moquent de vous, raillent le Prince, lui demandent comment se porte sa beauté rustique. Y a-t-il de visage plus commun disaient l'autre jour ces jalouses entre elles ; de taille plus gauche ? Là-dessus l'une vous prenait par les yeux, l'autre par la bouche ; il n'y avait pas jusqu'aux hommes qui ne vous trouvaient pas trop jolie ; j'étais dans une colère !...

SILVIA, *fâchée* : Pardi, voilà de vilains hommes, de trahir comme cela leur pensée pour plaire à ces sottes-là.

FLAMINIA : Sans difficulté.

SILVIA : Que je les hais, ces femmes-là ! Mais puisque je suis si peu agréable à leur compte, pourquoi donc est-ce que le Prince m'aime et qu'il les laisse là ?

FLAMINIA : Oh ! Elles sont persuadées qu'il ne vous aimera pas longtemps, que c'est un caprice qui lui passera, et qu'il en rira tout le premier !

SILVIA, *piquée, et après avoir un peu regardé Flaminia* : Hum ! Elles sont bien heureuses que j'aime Arlequin, sans cela j'aurais grand plaisir à les faire mentir, ces babillardes-là.

FLAMINIA : Ah ! Qu'elles mériteraient bien d'être punies ! Je leur ai dit : Vous faites ce que vous pouvez pour faire renvoyer Silvia et pour plaire au Prince ; et si elle voulait, il ne daignerait pas vous regarder.

SILVIA : Pardi, vous voyez bien ce qu'il en est, il ne tient qu'à moi de les confondre.

FLAMINIA : Voilà de la compagnie qui vous vient.

SILVIA : Eh ! Je crois que c'est cet officier dont je vous ai parlé, c'est lui-même. Voyez la belle physionomie d'homme !

Situation pragmatique : Après une première entrevue, Arlequin et Silvia sont de nouveau séparés. La jeune femme décide de se confier à Flaminia, après que cette dernière a mis en place un *ethos* amical et bienveillant.

Enjeu rhétorique : Silvia rapporte les paroles des gens de la cour, qui ont essayé, sans succès, de la persuader.

2.2.4.4. Échanges sur le mode de la *disputatio*

Acte II, scène VIII, p. 74-76.

FLAMINIA : Qu'avez-vous, Silvia ? vous êtes bien émue !

SILVIA : J'ai que je suis en colère ; cette impertinente femme de tantôt est venue pour me demander pardon, et sans faire semblant de rien, voyez la méchanceté, elle m'a encore fâchée, m'a dit que c'était à ma laideur qu'on se rendait, qu'elle était plus agréable, plus adroite que moi, qu'elle ferait bien passer l'amour du Prince, qu'elle allait travailler pour cela, que je verrais, pati, pata ; que sais-je moi tout ce qu'elle a mis en avant contre mon visage ? Est-ce que je n'ai pas raison d'être piquée ?

FLAMINIA *d'un air vif et d'intérêt* : Écoutez, si vous ne faites taire tous ces gens-là, il faut vous cacher pour toute votre vie.

SILVIA : Je ne manque pas de bonne volonté : mais c'est Arlequin qui m'embarrasse.

FLAMINIA : Eh je vous entends ; voilà un amour aussi mal placé, qui se rencontre là aussi mal à propos qu'on le puisse.

SILVIA : Oh j'ai toujours eu du guignon dans les rencontres.

FLAMINIA : Mais si Arlequin vous voit sortir de la cour et méprisée, pensez-vous que cela le réjouisse ?

SILVIA : Il ne m'aimera pas tant, voulez-vous dire ?

FLAMINIA : Il y a tout à craindre.

SILVIA : Vous me faites rêver à une chose, ne trouvez-vous pas qu'il est un peu négligent depuis que nous sommes ici, Arlequin ? Il m'a quittée tantôt pour aller goûter, voilà une belle excuse.

FLAMINIA : Je l'ai remarqué comme vous. Mais ne me trahissez pas au moins ; nous nous parlons de fille à fille ; dites-moi, après tout, l'aimez-vous tant, ce garçon ?

SILVIA, *d'un air indifférent* : Mais vraiment oui, je l'aime, il le faut bien.

FLAMINIA : Voulez-vous que je vous dise ? Vous me paraissez mal assortis ensemble. Vous avez du goût, de l'esprit, l'air fin et distingué ; lui il a l'air pesant, les manières grossières ; cela ne cadre point, et je ne comprends pas comment vous l'avez aimé ; je vous dirai même que cela vous fait tort.

SILVIA : Mettez-vous à ma place ; c'était le garçon le plus passable de nos cantons, il demeurait dans mon village, il était mon voisin ; il est assez facétieux, je suis de bonne humeur, il me faisait quelquefois rire, il me suivait partout, il m'aimait, j'avais coutume de le voir, et de coutume en coutume je l'ai aimé aussi, faute de mieux : mais j'ai toujours bien vu qu'il était enclin au vin et à la gourmandise.

FLAMINIA : Voilà de jolies vertus, surtout dans l'amant de

l'aimable et tendre Silvia ! Mais à quoi vous déterminez-vous donc ?

SILVIA : Je ne puis que dire ; il me passe tant de oui et de non par la tête, que je ne sais auquel entendre. D'un côté, Arlequin est un petit négligent qui ne songe ici qu'à manger ; d'un autre côté, si on me renvoie, ces glorieuses de femmes feront accroire partout qu'on m'aura dit : Va-t'en, tu n'es pas assez jolie. D'un autre côté, ce monsieur que j'ai retrouvé ici...

FLAMINIA : Quoi ?

SILVIA : Je vous le dis en secret ; je ne sais ce qu'il m'a fait depuis que je l'ai revu ; mais il m'a toujours paru si doux, il m'a dit des choses si tendres, m'a conté son amour d'un air si poli, si humble, que j'en ai une véritable pitié, et cette pitié-là m'empêche encore d'être la maîtresse de moi.

FLAMINIA : L'aimez-vous ?

SILVIA : Je ne crois pas ; car je dois aimer Arlequin.

FLAMINIA : C'est un homme aimable.

SILVIA : Je le sens bien.

FLAMINIA : Si vous négligiez de vous venger pour l'épouser, je vous le pardonnerais, voilà la vérité.

SILVIA : Si Arlequin se mariait à une autre fille que moi, à la bonne heure ; je serais en droit de lui dire : Tu m'as quittée, je te quitte, je prends ma revanche : mais il n'y a rien à faire ; qui est-ce qui voudrait d'Arlequin ici, rude et bourru comme il est ?

FLAMINIA : Il n'y a pas presse, entre nous : pour moi, j'ai toujours eu dessein de passer ma vie aux champs ; Arlequin est grossier, je ne l'aime point, mais je ne le hais pas ; et dans les sentiments où je suis, s'il voulait, je vous en débarrasserais volontiers pour vous faire plaisir.

SILVIA : Mais mon plaisir, où est-il ? il n'est ni là, ni là ; je le cherche.

FLAMINIA : Vous verrez le Prince aujourd'hui ; voici ce cavalier qui vous plaît, tâchez de prendre votre parti. Adieu, vous nous retrouverons tantôt.

Situation pragmatique : dans cet acte, Silvia rencontre à nouveau (elle l'avait déjà rencontré plusieurs fois dans son village) le Prince, déguisé en officier. Elle lui a avoué qu'elle aurait pu l'aimer, si elle n'avait pas déjà promis amour et fidélité à Arlequin.

Enjeu rhétorique : Silvia hésite réellement cette fois-ci. Elle ne sait quelle conduite adopter, et oscille entre son amour premier pour Arlequin et l'amour, plus fort, pour l'Officier.

Chapitre 1. *Altercatio*

Paradoxalement, si une loi défend au Prince d’user de la force envers ses sujets, la pièce trouve son origine dans un acte de violence. Alors qu’ils vivaient paisiblement dans leur petit village, les deux amants voient leur amour contrarié lorsque la jeune femme est amenée au Palais du Prince. Peu de temps après, Arlequin y est conduit à son tour. Cet enlèvement a lieu hors de la scène, deux jours avant le début du premier acte. C’est cet événement qui permet à Silvia se trouver en présence des serviteurs du Prince, qui multiplie, à son encontre comme à celle d’Arlequin, les tentatives de persuasion. Face à cette situation, les deux personnages ne peuvent qu’être indignés de la manière dont on les traite. C’est ainsi que découlent ces deux scènes d’*altercatio*. Trivelin est le premier à tenter de persuader les deux amants, par conséquent il est également le premier à essuyer la colère de Silvia et l’indignation d’Arlequin. Cet acte originel conduit à analyser les deux scènes comme étant des « affrontement[s]³⁵⁶ », voire des « entrechoc[s] » entre les personnages.

1. La stratégie persuasive de Trivelin

Avant d’être des scènes de confrontation, les deux scènes (I, I et I, IV) sont avant tout des moments durant lesquelles un personnage essaye de persuader un autre. Pour ce faire, le discours de Trivelin mobilise tous les moyens répertoriés traditionnellement par la rhétorique : les preuves éthiques, pathétiques et logiques.

1.1. Les preuves éthiques

La preuve éthique « constitue sinon la plus “efficace”, du moins la plus puissante des trois preuves techniques, celle qui est capable d’emporter l’adhésion du public avec le plus de force et d’assurance³⁵⁷ ». Pour Aristote, l’*ethos* correspond à « l’image de soi que projette l’orateur désireux d’agir par la parole³⁵⁸ », image qui est « produite par le discours³⁵⁹ ». Plusieurs procédés stylistiques participent de cette construction discursive : les formes verbales, les pronoms ou encore les « subjectivèmes, ou substantifs, adjectifs, verbes et adverbes qui

³⁵⁶ P. Charaudeau, « La situation de communication comme fondatrice d’un genre : la controverse », art. cit., p. 53.

³⁵⁷ L. Albert et L. Nicolas, « Le “pacte” polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat », dans *Polémique et rhétorique de l’Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 42.

³⁵⁸ R. Amossy, *L’Argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin, coll. « ICOM », 2016, p. 83.

³⁵⁹ *Id.*

portent la marque de la subjectivité du “je”³⁶⁰ ». De façon encore plus manifeste, un orateur peut expliciter les liens qu’il entretient avec son auditoire et construire une image particulière de lui grâce à une construction attributive à la première personne, « qui exprime une caractéristique (propriété, état ou catégorisation) du sujet³⁶¹ ». C’est bien ce que l’on trouve dans les deux scènes. Trivelin se met au service de Silvia : « Je suis votre serviteur », lui déclare-t-il. Le verbe copule *être* met en lien le valet, représenté par le pronom personnel de première personne, et l’amante d’Arlequin, qui est la référente du déterminant possessif de deuxième personne. La relation de pouvoir est peu ou prou posée : Silvia est placée en position de maîtresse. Quant à Trivelin, c’est un serviteur, c’est-à-dire à la fois la personne qui « sert en qualité de domestique³⁶² » mais aussi celui qui est « affectionné à rendre de bons offices³⁶³ ». Toutefois, cette réplique intervient à la toute fin de la scène I, c’est l’avant-dernière réplique du personnage, et il l’énonce à la suite de son argumentation. Après avoir défendu avec tant de vigueur la volonté du Prince, Trivelin peine à faire entendre à Silvia qu’il agit en son intérêt. Un énoncé semblable apparaît dans l’échange entre le serviteur et Arlequin : « Je suis un honnête homme, à présent votre domestique : je ne veux que vous servir. » Toutefois, l’on peut remarquer plusieurs différences. Cette réplique intervient au début de la scène, c’est la deuxième fois que Trivelin prend la parole, moment sans doute plus appropriée pour conférer à son *ethos* une réelle force persuasive. De plus, on constate que la réplique destinée à Arlequin est plus développée. Trivelin établit, certes, un lien similaire en se présentant comme le domestique du jeune homme, fonction comparable à celle de *serviteur*³⁶⁴, mais il se présente avant tout chose comme un « honnête homme ». L’adjectif qualificatif n’est pas sans rappeler l’un des trois aspects de l’*ethos* définis par Aristote, à savoir « l’*areté* ou honnêteté, sincérité (la vertu)³⁶⁵ »³⁶⁶. En effet, « l’orateur qui montre dans son discours un *caractère honnête* paraîtra plus crédible aux yeux de son auditoire³⁶⁷ ». Cependant, l’adjectif se situe dans le

³⁶⁰ R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 109.

³⁶¹ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2018, p. 419.

³⁶² Académie Française, *Le Dictionnaire de l’Académie Française* (1^e édition), Paris, 1694, s. v. « serviteur ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>, consulté le 17/03/22]

³⁶³ *Id.*

³⁶⁴ Le substantif *domestique* « se prend substantivement pour les serviteurs de la maison ». Académie Française, *Le Dictionnaire de l’Académie Française, op. cit.*, s. v. « domestique ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>, consulté le 17/03/22]

³⁶⁵ R. Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L’interrogation philosophique », 2010, p. 20.

³⁶⁶ À cet aspect s’ajoutent « la *phronésis* ou prudence, sagesse, compétence » et « l’*eúnoia* ou bienveillance ». *Id.*

³⁶⁷ R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos, op. cit.*, p. 31.

syntagme nominal « un honnête homme », qui, à l'âge classique, désigne de manière plus évidente encore, quelqu'un qui possède « toutes les qualités agréables qu'un homme peut avoir dans la vie civile³⁶⁸ ». Enfin, la troisième proposition pourrait sembler tautologique : c'est un domestique qui « ne veu[t] que [le] servir ». D'une part, la négation exceptive *ne ... que*, qui « permet de nier les éléments complémentaires du paradigme du constituant qu'il introduit³⁶⁹ » – ici le verbe –, laisse entendre que le valet n'a d'autre dessein que celui de servir les intérêts d'Arlequin. La syntaxe masque ainsi la réalité : il obéit avant tout aux désirs du Prince. D'autre part, l'essentiel de la proposition réside dans l'emploi du verbe de volonté *veux*, qui engage directement Trivelin dans son propos et qui marque, qu'elle soit feinte ou non, la bienveillance du personnage à l'égard du villageois.

Quoi qu'il en soit, que les amants adhèrent ou non aux paroles du serviteur, que ces dernières soient sincères ou affectées, il n'en reste pas moins que Trivelin se place, par ses propos, comme une figure de conseiller³⁷⁰ auprès des deux amants, qui chercherait leur bien. Dans la première scène, il se préoccupe de la santé de Silvia, qui refuse de manger depuis qu'elle est arrivée au Palais : « Vous avez soupé hier si légèrement, que vous serez malade, si vous ne prenez rien ce matin ». L'abondance et la variété des compléments circonstanciels³⁷¹ témoignent du caractère péremptoire de la parole de Trivelin, qui apparaît comme un personnage ayant une vue précise des événements à venir. Ce fait est encore plus marqué dans sa conversation avec Arlequin. Le villageois est conduit au Palais, sans qu'on ne lui en explique la raison. Trivelin est donc chargé de lui exposer la situation. La première réplique d'Arlequin est constituée de quatre interrogations partielles, auxquelles Trivelin prend soin de répondre dans l'ordre et dans la quasi-intégralité (il ne répond cependant pas à la première question) :

³⁶⁸ Académie Française, *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, *op. cit.*, s. v. « honneste ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>, consulté le 17/03/22]

³⁶⁹ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 711.

³⁷⁰ Sur cette figure topique au théâtre, voir notamment K. Nagamori, « Confidents et conseillers du roi dans la tragédie du XVII^e siècle » et D. Amstutz, « Favoris et conseillers sur la scène tragique du premier XVII^e siècle », dans X. Bonnier et A. Ferry, « Dramaturgies du conseil et de la délibération », Rouen, *Publications numériques du CÉRÉDI*, Actes de colloque n° 16, 2016 [en ligne : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=168>]. Les conseillers cherchent à « influencer les héros ». Ils agissent « par ambition personnelle » ou parce qu'ils « se préoccupent du sort de la Cité » (D. Amstutz, « Favoris et conseillers sur la scène tragique du premier XVII^e siècle », dans X. Bonnier et A. Ferry, « Dramaturgies du conseil et de la délibération », *op. cit.*, p. 2 [en ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/nagamori.pdf>]). C'est bien ce que fait ici Trivelin : il fait mine de vouloir le bien d'Arlequin, afin d'obtenir la satisfaction du Prince, qui, en échange, le récompensera. Le souverain déclare en effet à Flaminia et Trivelin : « Si vous m'acquérez le cœur de Silvia, il n'est rien que vous ne deviez attendre de moi » (I, II, p. 31).

³⁷¹ On peut compter deux compléments circonstanciels de temps « hier » et « ce matin », une subordonnée corrélatrice consécutive « si ... que vous serez malade, si vous ne prenez rien ce matin », un adverbe de manière « légèrement » et une subordonnée hypothétique « si vous ne prenez rien ce matin ».

ARLEQUIN : Que diantre, qu'est-ce que cette maison-là et moi avons affaire ensemble ? Qu'est-ce que c'est que vous ? Que me voulez-vous ? Où allons-nous ?

TRIVELIN : Je suis un honnête homme, à présent votre domestique : je ne veux que vous servir et nous n'allons pas plus loin.

De même,

ARLEQUIN : Est-ce que nous avons quelque chose à nous dire ?

TRIVELIN : Oui, sur Silvia.

À la mention du prénom de son amante, Arlequin change radicalement d'attitude vis-à-vis du serviteur, en témoignent les didascalies (« *charmé, et vivement* », « *charmé et le caressant* », « *charmé et d'un air doux* ») et la gradation d'appellatifs affectifs (« mon ami, mon valet, mon maître, mon tout ce qu'il vous plaira »). Trivelin expose ensuite la situation à Arlequin, en commençant par lui poser des questions. Il se place ainsi dans la posture d'un maître qui interroge, tout en connaissant par avance les réponses :

TRIVELIN : Vous l'avez perdue depuis deux jours ?

[...] Vous souvenez-vous d'un certain cavalier, qui a rendu cinq ou six visites à Silvia, et que vous avez vu avec elle ?

[...] Vous savez que le Prince doit se choisir une femme dans ses États ?

Tout en questionnant le villageois, le valet narre la rencontre du Prince et de Silvia, en usant du passé composé :

TRIVELIN : Cet homme-là **a trouvé** votre maîtresse fort aimable.

[...] Et il en **a fait** au Prince un récit qui l'a enchanté.

[...] Le Prince **a voulu** la voir, et **a donné** ordre qu'on l'amènât ici.

[...] Il en **est devenu** amoureux, et souhaiterait d'en être aimé à son tour.

Ce tiroir verbal se justifie, d'un côté par le fait que « c'est le temps normal de la narration sur le mode du discours³⁷² », de l'autre, par le souci du respect de la règle des vingt-quatre heures³⁷³.

Trivelin est également sujet de verbes liés à la connaissance :

TRIVELIN : Je **sais** où elle est !

[...] Je vous l'**apprends**.

Enfin, il utilise de nombreux futurs simples :

TRIVELIN : Quand vous le **connaîtrez**, vous **parlerez** autrement.

[...] Vous la **verrez** ici.

[...] Je vous dis que vous la **verrez**.

[...] Épousez-en une, vous y **trouverez** votre avantage.

[...] Quand il vous **plaira**, vous **irez** de l'une à l'autre.

³⁷² N. Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1998, p. 406.

³⁷³ La règle des vingt-quatre heures a été édictée par l'Académie française à l'occasion de ses *Sentiments sur le Cid*, afin de régler définitivement l'usage des passé composé et passé simple. On emploie désormais l'un ou l'autre, conformément à « un principe purement référentiel, celui de la "nuit entre deux", selon lequel les événements au-delà de la nuit sont exprimés au passé simple et ceux en deçà au passé composé ». *Ibid.*, p. 398.

Il s'agit là de futurs catégoriques, valeur de base de ce tiroir verbal, qui fait entrer « le fait évoqué dans l'univers de croyance de l'énonciateur³⁷⁴ » et qui, « posant l'avenir à partir du présent, réduit le coefficient d'incertitude qui s'attache normalement à cette représentation³⁷⁵ ». Pour renforcer le degré de certitude, la proposition au futur simple est aussi complétée par une subordonnée circonstancielle temporelle introduite par la conjonction de subordination *quand*. Les deux autres subordonnées sont, elles aussi, au futur simple, à valeur catégorique. Là encore, cela renforce l'impression que Trivelin a une connaissance fine des événements à venir.

À ces procédés verbaux de la mise en scène de l'*ethos* s'ajoutent également les marques discursives de la subjectivité, dont font partie les modalités d'énoncé, qui « renvoient au sujet de l'énonciation en marquant son attitude vis-à-vis du contenu de l'énoncé³⁷⁶ ». Plus précisément, elles « expriment la manière dont l'énonciateur apprécie le contenu de l'énoncé³⁷⁷ ». Parmi elles se trouve la modalité déontique, qui indique ce que l'énonciateur « juge *obligatoire/interdit/permis/facultatif* de faire, en référence à une norme implicite³⁷⁸ ». Elle se remarque par trois fois dans nos deux scènes, par l'usage de la tournure impersonnelle *il faut* : « ne **faut-il** pas être raisonnable ? » ; « **il faut** que cela arrive » ; « **il ne faut** jamais faire de mal à personne ».

Se présentant donc comme un serviteur des amants et ayant une bonne connaissance de la situation (face à deux personnages isolés dans un milieu qu'ils ne connaissent pas), Trivelin se place en figure de conseiller. De ce fait, il utilise de nombreux impératifs :

À *Silvia* :

« Mais, Madame, **écoutez-moi**. »

« **Songez** que c'est sur vous qu'il fait tomber le choix qu'il doit faire d'une épouse entre ses sujettes. »

« **Voyez**, depuis deux jours, comment il vous traite [...] **Voyez** les honneurs qu'il vous fait rendre [...] »

« Eh ! Madame, **ouvrez** les yeux, **voyez** votre fortune, et **profitez** de ces faveurs. »

« Mais encore, **daignez**, s'il vous plaît, me dire en quoi je me trompe. »

« **Tranquillisez**-vous pourtant, Madame. »

À *Arlequin* :

« **Expliquons**-nous à présent. »

³⁷⁴ D. Denis et A. Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Paris, Librairie Générale de France, coll. « Le Livre de Poche », 1994, p. 268.

³⁷⁵ *Id.*

³⁷⁶ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 975.

³⁷⁷ *Id.*

³⁷⁸ C. Fromilhague et A. Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres sup. », 2004, p. 80.

« **Écoutez**, j'ai bien autre chose à vous dire ! »
 « Vous n'allez point au fait, **écoutez** jusqu'au bout. »
 « Seigneur Arlequin, **croyez-moi, faites** quelque chose pour votre maître. »
 « Nous avons ici d'aimables filles, **épousez-en** une, vous trouverez votre avantage. »
 « **Imaginez**-vous ce qu'il y a de meilleur, de plus friand en viande et en poisson. »
 « Allons, Seigneur Arlequin, **faites**-vous un sort heureux. »

Le choix de ce mode verbal est significatif, puisque ce dernier a une « valeur fondamentalement directive³⁷⁹ ». Visant à « orienter la conduite » du destinataire, il peut exprimer, selon le cadre énonciatif, « un ordre, une exhortation, un conseil, une suggestion ou une prière³⁸⁰ ». Ici, ce mode invite tantôt à une attitude psychologique particulière (« Tranquillisez-vous »), tantôt à la prise de conscience des avantages qui s'offrent aux amants (« songez » ; « voyez » ; « ouvrez » ; « imaginez »), tantôt à un passage à l'acte (« faites » ; « épousez » ; « profitez »), tantôt à la bonne conduite du discours (« écoutez » ; « daignez » ; « expliquons »).

Enfin, dans l'occurrence « épousez-en une », la proposition à l'impératif correspond à une subordonnée hypothétique (cette proposition entretient une relation logique avec la proposition suivante, au futur ; dans un tel cas de figure, « la proposition à l'impératif correspond à une subordonnée hypothétique introduite par *si*³⁸¹ »)

Ces marques discursives permettent à Trivelin de bénéficier d'un *ethos* d'autorité³⁸², qui se définit comme « l'image que l'on a d'un orateur dont on a toutes les raisons de penser qu'il est vertueux, qu'il défend honnêtement, qu'il est entièrement désintéressé dans la cause et, finalement, qu'il doit avoir raison³⁸³ ». Cependant, l'*ethos* ne dépend pas toujours uniquement de son discours. L'auditoire peut se faire une idée à propos de la personne de l'orateur avant même que ce dernier prenne la parole : c'est ce que l'on nomme l'*ethos* préalable ou prédiscursif³⁸⁴. Pour Silvia, Trivelin n'est qu'un individu parmi tous les gens de la cour, qui l'impatientent, lui tiennent des discours qui n'ont pas le sens commun, lui font pitié³⁸⁵. Elle le considère donc comme son ennemi et n'est pas dupe de ses véritables intentions. Quant à l'*ethos*

³⁷⁹ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 577.

³⁸⁰ *Id.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 578.

³⁸² L'autorité confère « le droit de commander » et de « se faire obéir ». J. Le Brun, « Autorité et raison dans la *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte* de Bossuet », dans M. Chauney-Bouillot (éd.), *Bossuet en son temps*, Dijon, Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, 2005, p. 172. Pour une étude plus précise de la notion d'autorité, de ses origines étymologiques latines à ses définitions contemporaines, voir A. Régent-Susini, *Bossuet et la rhétorique de l'autorité*, Paris, H. Champion, 2011, p. 11-31.

³⁸³ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale de France, coll. « Le Livre de Poche », 1992, p. 68

³⁸⁴ R. Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op. cit., p. 94.

³⁸⁵ « SILVIA : Dites-moi, vous et toutes celles qui me parlent, vous a-t-on mis avec moi, vous a-t-on payés pour m'impatiser, pour me tenir des discours qui n'ont pas le sens commun, qui me font pitié ? » (I, I, p. 27, à Trivelin).

préalable que revêt Trivelin face à Arlequin, il semble être beaucoup moins marqué, voire complètement inexistant. Dans le début de la scène, alors que c'est la première fois que le villageois rencontre Trivelin, il lui pose une série de questions qui indique qu'il ne connaît pas le serviteur : « qu'est-ce que c'est que vous ? que me voulez-vous ? » Quand Trivelin lui répond qu'il est un honnête homme à son service, le villageois refuse alors l'échange, quel que soit le caractère de son interlocuteur : « honnête homme ou fripon, je n'ai que faire de vous. » Cet *ethos* préalable défavorable se remarque dans l'attitude des amants à l'égard de Trivelin. Silvia est en colère, elle refuse catégoriquement de l'écouter (« *Silvia paraît sortir comme fâchée* », « *impatiente* », « *avec colère* », « *plus en colère* »). Quant à Arlequin, une fois passée l'euphorie d'avoir des nouvelles de Silvia, il adopte un ton plus véhément également (« *le pressant* », « *haussant le ton* », « *brusquement* » répété trois fois). Le couple réagit vivement aux discours de Trivelin, bien que ce ne soit pas tout à fait les émotions que voulait susciter le valet.

1.2. Les preuves pathétiques

En effet, pour persuader, un orateur peut chercher à susciter diverses émotions chez son auditoire. Pour Trivelin, l'enjeu est d'arriver à faire naître le désir d'une condition plus élevée chez les deux amants. Cela passe d'abord par un discours fortement marqué en termes subjectifs laudatifs. On oppose généralement *discours objectif*, « qui s'efforce de gommer toute trace de l'existence d'un énonciateur³⁸⁶ » et *discours subjectif*, « dans lequel l'énonciateur s'avoue explicitement ou se pose comme la source évaluative de l'assertion³⁸⁷ »³⁸⁸. Il s'agit néanmoins d'une fausse opposition ; en réalité, « l'axe d'opposition objectif/subjectif n'est pas dichotomique, mais graduel³⁸⁹ ». Quoiqu'il en soit, on a incontestablement affaire à un discours subjectif de Trivelin. Un tel discours peut être affectif, dans la mesure où il « concerne toute expression d'un sentiment du locuteur³⁹⁰ » ou évaluatif : il « correspond [alors] à un jugement ou évaluation du locuteur : appréciations en termes de bon/mauvais (axiologique, en rapport avec les valeurs) ou modalisations selon le vrai, le faux ou l'incertain (épistémique, c'est-à-dire

³⁸⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, coll. « Linguistique », 1980, p. 71.

³⁸⁷ *Id.*

³⁸⁸ Nous aurions pu également relever tous les subjectivèmes employés par Trivelin dans notre 1.1. *Ethos*, puisqu'il s'agit d'abord de la subjectivité de l'orateur. Toutefois, pour le valet, tous ces termes laudatifs ont avant tout pour fonction d'éveiller l'envie des amants, et non pas simplement d'exposer le système de valeurs auquel il adhère.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 72.

³⁹⁰ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 976.

concernant le savoir)³⁹¹ ». Enfin, une dernière distinction : une connotation axiologique peut marquer un « jugement valorisant – *laudatif* –, ou dévalorisant – *péjoratif*³⁹² ». Chez Trivelin, on trouve tout à la fois des termes affectifs, témoignant de l’amour du Prince et du bonheur dont pourraient jouir les amants et des termes évaluatifs axiologiques laudatifs, caractérisant les faveurs du Prince. Le serviteur utilise donc des adjectifs (ou des syntagmes adjectivaux) affectifs :

« Qu’est-ce qu’Arlequin au prix d’un prince **plein d’égards**, qui ne veut pas même se montrer qu’on ne vous ait disposée à le voir ? d’un prince jeune, **aimable** et **rempli d’amour**, car vous le trouverez tel. »

« Nous avons ici d’**aimables** filles. »

« Faites-vous un sort **heureux** »

Et axiologiques laudatifs :

« N’est-il pas vrai que voilà une **belle** maison ? »

« Je suis un **honnête** homme »

« mais ne seriez-vous pas sensible au plaisir d’avoir un **bon** équipage, un **bon** carrosse, sans parler de l’agrément d’être meublé superbement ? »

« La **bonne** chère vous tenterait-elle ? une cave remplie de vin **exquis** vous plairait-elle ? seriez-vous bien **aise** d’avoir un cuisinier qui vous apprêtât délicatement à manger, et en abondance ? Imaginez-vous ce qu’il y a de **meilleur**, de plus **friand** en viande et en poisson. »

« Que vous auriez bu de **bons** vins ! Que vous auriez mangé de **bons** morceaux ! »

Des substantifs axiologiques laudatifs :

« Voyez les **honneurs** qu’il vous fait rendre, le nombre de femmes qui sont à votre suite, les **amusements** qu’on tâche de vous procurer par ses ordres. Qu’est-ce qu’Arlequin au prix d’un prince plein d’égards, qui ne veut pas même se montrer qu’on ne vous ait disposée à le voir ? d’un prince jeune, aimable et rempli d’amour, car vous le trouverez tel. Eh ! Madame, ouvrez les yeux, voyez votre **fortune**, et profitez de ses **faveurs**. »

« Vous ignorez le **prix** de ce que vous refusez. »

« un moment ; vous ne vous souciez ni d’**honneurs**, ni de **richesses**, ni de belles maisons, ni de **magnificence**, ni de **crédit**, ni d’équipages ».

« vous y trouverez votre **avantage** »

« Mais les **richesses** que vous promet cette amitié ? »

« mais ne seriez-vous pas sensible au **plaisir** d’avoir un bon équipage, un bon carrosse, sans parler de l’agrément d’être meublé superbement ? »

« La bonne chère vous tenterait-elle ? une cave remplie de vin exquis vous plairait-elle ? seriez-vous bien aise d’avoir un cuisinier qui vous apprêtât délicatement à manger, et en **abondance** ? Imaginez-vous ce qu’il y a de meilleur, de plus friand en viande et en poisson. »

Un verbe laudatif :

« **Profitez** de ses faveurs. »

Et des adverbes, ayant la même valeur :

³⁹¹ *Id.*

³⁹² C. Fromilhague et A. Sancier-Chateau, *Introduction à l’analyse stylistique*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres sup. », 2004, p. 81.

« mais ne seriez-vous pas sensible au plaisir d'avoir un bon équipage, un bon carrosse, sans parler de l'agrément d'être meublé **superbement** ? »
« Seriez-vous bien aise d'avoir un cuisinier qui vous apprêtât **délicatement** à manger, et en abondance ? »

En plus de ces marqueurs subjectifs, Trivelin se sert abondamment de la modalité interrogative pour éveiller l'envie des deux villageois. Il use d'abord, avec Silvia, d'une question oratoire, aussi appelée *interrogation* par Fontanier. Cette figure « consiste à prendre le tour interrogatif, non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre³⁹³ ». Ainsi, le valet demande à Silvia : « Qu'est-ce qu'Arlequin au prix d'un prince plein d'égards, qui ne veut pas même se montrer qu'on ne vous ait disposée à le voir ? » Il se sert également de questions orientées, qui « sollicitent *de préférence* une réponse positive ou négative³⁹⁴ ». En d'autres termes, « se fondant sur son jugement – qui peut aller de la simple présomption à une quasi-certitude – [le locuteur] se propose, selon le degré de sa conviction, de faire confirmer ou de faire admettre son point de vue par la personne à qui il s'adresse³⁹⁵ ». Cette orientation peut « infléchir la réponse soit vers une *confirmation positive*, soit vers une *confirmation négative*³⁹⁶ ». Grâce à l'interro-négative « n'êtes-vous pas déjà servie comme si vous étiez sa femme », Trivelin entend guider la réponse de Silvia vers l'affirmative et projeter la villageoise dans sa future qualité de femme de Prince, statut qui lui confère déjà de nombreux avantages.

On relève également des questions orientées dans la scène qui oppose Arlequin à Trivelin. Là encore, ce sont deux interro-négatives : « N'est-il pas vrai que voilà une belle maison ? » ; « Mais ne voyez-vous pas que si vous épousez Silvia, le Prince resterait malheureux ? ». Elles servent respectivement à faire admettre à Arlequin la richesse du Palais et à lui faire reconnaître qu'il pourrait être responsable du malheur d'un autre homme. À mesure que l'échange progresse et qu'Arlequin résiste aux tentatives de Trivelin, les questions de ce dernier recouvrent de plus en plus leur valeur interrogative. En effet, bien que les questions orientées « se présentent formellement comme des structures interrogatives³⁹⁷ », leur contenu « est

³⁹³ P. Fontanier, *Le Figures du discours*, G. Genette (éd.), Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 1977, p. 368.

³⁹⁴ C. Kerbrat-Orecchioni, *La Question*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 100.

³⁹⁵ A. Borillo, « La négation et l'orientation de la demande de confirmation », *Langue française*, n° 44, « Grammaire de phrase et grammaire de discours », 1979, p. 27.

³⁹⁶ *Id.*

³⁹⁷ C. Kerbrat-Orecchioni, *La Question*, *op. cit.*, p. 99.

néanmoins partiellement asserté³⁹⁸ ». Catherine Kerbrat-Orecchioni propose donc d'établir un *continuum*, qui va de « la “vraie” question, qui ne préjuge en rien de la nature de la réponse³⁹⁹ » à la question oratoire, en passant par la question orientée. Dans notre scène, les questions de Trivelin vont de la question orientée aux véritables questions⁴⁰⁰. Entre ces deux catégories se trouvent deux questions (« Savez-vous bien que le mariage que je vous propose vous acquerra l'amitié du Prince ? » et « Mais ne seriez-vous pas sensible au plaisir d'avoir un bon équipage, un bon carrosse, sans parler de l'agrément d'être meublé superbement ? ») qui nécessitent quelques commentaires. Celles-ci invitent Arlequin à répondre par l'affirmative. Pourtant, Trivelin commence ici à s'interroger quant aux véritables désirs du jeune homme. La première sert à informer le villageois que le mariage lui acquerra l'amitié du Prince, tout en l'invitant à reconnaître qu'il est dans une position avantageuse. La seconde l'incite à répondre positivement, tout en ayant néanmoins une véritable valeur de question – Arlequin ayant prouvé, par les répliques qui précèdent⁴⁰¹, qu'il n'était justement pas sensible à ces richesses. On définit néanmoins ces deux questions comme des questions orientées⁴⁰², tout en admettant que, sur le *continuum* de Catherine Kerbrat-Orecchioni (vraie question-question orientée-question oratoire), elles iraient à gauche des premières questions orientées que nous avons évoquées qui, elles, correspondent à de vraies demandes de confirmation.

Enfin, voyant qu'il ne parvient pas à susciter le désir d'une condition plus aisée chez Arlequin, Trivelin tente, en dernier recours, de faire naître des regrets. Pour cela, il utilise la modalité exclamative : « Que vous auriez bu de bons vins ! Que vous auriez mangé de bons morceaux ! » Ces exclamations sont particulièrement fortes, puisqu'elles sont renforcées par l'adverbe exclamatif *que*, qui permet à l'énoncé exclamatif d'« exprim[er] “un haut degré dans l'ordre de la quantité ou de la qualité”⁴⁰³ ». Quant aux verbes, ils sont au conditionnel passé de

³⁹⁸ *Id.*

³⁹⁹ *Id.*

⁴⁰⁰ « La bonne chère vous tenterait-elle ? une cave remplie de vin exquis vous plairait-elle ? seriez-vous bien aise d'avoir un cuisinier qui vous apprêtât délicatement à manger, et en abondance ? ».

⁴⁰¹ « ARLEQUIN : On n'a que faire de toutes ces babioles-là, quand on se porte bien, qu'on a bon appétit et de quoi vivre.

[...] À ce compte, je donnerai donc ma maîtresse pour avoir le plaisir de déménager souvent ?

[...] Il ne me faut qu'une chambre, je n'aime point à nourrir des fainéants, et je ne trouverai point de valet plus fidèle, plus affectionné à mon service que moi. »

⁴⁰² Elles correspondent à la définition pragmatique des questions orientées, qui « accomplissent des actes intermédiaires, où cohabitent dans les propositions variables une demande, et un apport d'information ». C. Kerbrat-Orecchioni, *La Question, op. cit.*, p. 102.

⁴⁰³ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français, op. cit.*, p. 687.

première forme. Ce tiroir verbal exprime « l'irréel du passé⁴⁰⁴ » : après les avoir décrites comme accessibles à Arlequin, Trivelin soustrait ces actions du champ du possible.

1.3. Les preuves logiques

Lorsque l'on cherche à persuader au moyen de preuves logiques, l'on peut faire appel à des arguments quasi logiques, comparables à des raisonnements formels (ce sont les arguments fondés sur les relations associatives et dissociatives ainsi que les arguments fondés sur la logique formelle)⁴⁰⁵, à des arguments empiriques, reposant sur l'expérience (ce sont les arguments fondés sur la causalité et la succession, les arguments fondés sur une confrontation, les argumentatifs inductifs et l'analogie)⁴⁰⁶ et à des arguments contraignants ou de mauvaise foi, employés dans des situations dans lesquelles « les interlocuteurs ne sont pas à égalité⁴⁰⁷ ». Ce sont à ces derniers que Trivelin fait appel. Les arguments contraignants sont utilisés par quiconque « cherche à persuader, non par des voies rationnelles, mais en forçant l'interlocuteur ou l'auditoire sur le terrain des valeurs qu'il est censé avoir intégrées, ou en profitant de son inexpérience dialectique⁴⁰⁸ ». Quant à la catégorie des arguments de mauvaise foi, elle est « plus pernicieuse » et « joue sur la ruse, aux sens intellectuel et affectif, et même sur certaines formes de violence.⁴⁰⁹ » Parmi eux se trouve l'argument *ad baculum*, qui constitue le fil rouge de l'argumentation de Trivelin. Il consiste à « argumenter en position de force » et à « pro-mettre une gratification ou des représailles à un interlocuteur, pour autant qu'il soit réellement soumis ou en état d'infériorité⁴¹⁰ ». Point de représailles pour les deux amants, mais bien une gratification : celle d'être couverts de richesses et d'honneurs. Il s'agit là d'un argument jouant sur le *pathos*, à la frontière de l'argumentation, « puisque l'interlocuteur est privé de sa liberté⁴¹¹ ».

À mesure que les deux scènes avancent, Trivelin se heurte aux refus des deux personnages. Le serviteur, adhérant à un système de valeurs qui place les richesses matérielles au-dessus des sentiments, ne peut comprendre la résistance des amants. Il entreprend donc d'*amplifier* les faveurs que pourrait leur accorder le souverain. L'amplification, bien que

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 559.

⁴⁰⁵ J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Paris, A. Colin, coll. « Cursus », 2015, p. 152.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁰⁹ *Id.*

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 255

⁴¹¹ *Id.*

« devenu[e] un équivalent de la *copia* ou de la *dilatatio*⁴¹² », entend en réalité « rétabli[r] dans leur juste grandeur des choses véritablement grandes, mais qui ont été faussement perçues comme petites⁴¹³ ». Cette figure a pour fonction principale de « *souligner l'importance* de quelque chose⁴¹⁴ », dans notre cas, des avantages que l'on peut tirer de l'amitié d'un prince. Le valet se sert de procédés emphatiques, et plus précisément de phrases clivées, dans lesquelles « un constituant est extrait de la phrase et placé au début de celle-ci, encadré par *c'est* et par le pronom relatif *qui* ou *que*⁴¹⁵ ». Le constituant encadré est « appelé *focus* ou *foyer*, ce qui amène à traiter l'extraction comme une opération de *focalisation* d'un constituant⁴¹⁶ ». On relève les deux phrases suivantes :

TRIVELIN : [...] **c'est** votre souverain **qui** vous aime.

[...] **c'est** sur vous **qu'**il fait tomber le choix qu'il doit faire d'une épouse entre ses sujettes.

Dans la première phrase, l'élément extrait est le sujet du verbe « aime », « votre souverain », ce qui met en avant sa condition sociale : ce n'est pas un homme comme un autre qui l'aime, mais bien l'homme qui gouverne le pays. Dans la seconde phrase, l'extraction du syntagme prépositionnel « sur vous » vise à flatter l'amour-propre de Silvia, en l'opposant aux restes des « sujettes ». Un orateur a recours aux procédés de l'amplification pour faire « contrepoids⁴¹⁷ », lorsque « l'auditoire ou l'interlocuteur ont minimisé l'importance d'un fait⁴¹⁸ ». Pour Trivelin, il s'agit donc d'amener Silvia à *considérer* toutes les faveurs du Prince, faveurs dont la jeune femme n'aurait peut-être pas compris la grandeur. Pour cela, il utilise l'isotopie de la *considération*, au double sens de « regarder attentivement, soit des yeux du corps, soit des yeux de l'esprit⁴¹⁹ » :

TRIVELIN : [...] Je vous prierai seulement de **considérer** [...] que c'est votre souverain qui vous aime.

[...] **Songez**⁴²⁰ que c'est sur vous qu'il fait tomber le choix qu'il doit faire d'une épouse entre ses sujettes.

⁴¹² S. Macé, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique*, n° 4, « Sur l'amplification », 2014, §3. [en ligne : <https://journals.openedition.org/rhetorique/364>]

⁴¹³ *Ibid.*, §10.

⁴¹⁴ *Id.*

⁴¹⁵ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 725.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 726.

⁴¹⁷ S. Macé, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *art. cit.*, §12.

⁴¹⁸ *Id.*

⁴¹⁹ Académie Française, *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, *op. cit.*, s. v. « considérer ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>, consulté le 20/03/22]

⁴²⁰ *Songer* « signifie aussi Penser, considérer ». Académie Française, *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, *op. cit.*, s. v. « songer ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>, consulté le 20/03/22]

[...] **Voyez**⁴²¹, depuis deux jours, comment il vous traite [...] **Voyez** les honneurs qu'il vous fait rendre, le nombre de femmes qui sont à votre suite, les amusements qu'on tâche de vous procurer par ses ordres. [...] Eh ! Madame, **ouvrez les yeux, voyez** votre fortune, et profitez de ses faveurs.

Enfin, Trivelin rétablit la grandeur des bienfaits du Prince grâce aux énumérations et aux rythmes ternaires, qui ponctuent son discours. On compte trois compléments d'objet directs de « voyez », à savoir trois syntagmes nominaux qui portent des marques de l'abondance (ils sont soit au pluriel, ici un pluriel de concrétisation métonymiques, soit complétés par le déterminant composé « le nombre de » qui rend compte d'une grande quantité) :

TRIVELIN : [...] Voyez les honneurs qu'il vous fait rendre, le nombre de femmes qui sont à votre suite, les amusements qu'on tâche de vous procurer par ses ordres.

Trois adjectifs (dont un syntagme adjectival) qui qualifient le prince :

TRIVELIN : [...] d'un prince jeune, aimable et rempli d'amour, car vous le trouverez tel.

Et trois impératifs, qui progressent selon une logique cause-conséquence (le deuxième est la conséquence du premier et la cause du troisième) :

TRIVELIN : [...] Eh ! Madame, ouvrez les yeux, voyez votre fortune, et profitez de ses faveurs.

De la même façon, Trivelin énumère les richesses matérielles dont pourrait bénéficier Arlequin. Il commence par l'évocation de biens immobiliers : « Maison à la ville, maison à la campagne »⁴²². Notons ici l'utilisation de l'article zéro qui, à la différence des cas d'absence d'article⁴²³, « peut être rétabli en structure profonde⁴²⁴ ». Il s'agit ici d'un article zéro en emploi référentiel, dans une série énumérative. D'abord, l'emploi d'un article zéro confère « un caractère plus vif⁴²⁵ » aux substantifs. De surcroît, « l'énumération avec article zéro est immédiatement plus concrète⁴²⁶ ». Dans la question orientée « mais ne seriez-vous pas sensible au plaisir d'avoir un bon équipage, un bon carrosse, sans parler de l'agrément d'être meublé

⁴²¹ Voir signifie « Regarder, considérer avec attention ». Académie Française, *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, op. cit., s. v. « voir ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>, consulté le 20/03/22]

⁴²² La réplique est donnée dans son intégralité.

⁴²³ On parle d'*absence d'article* quand « les données de la situation d'énonciation permettent une référence immédiate à l'être considéré ». D. Denis et A. Sancier-Chateau distinguent trois cas : le substantif est en apostrophe, est un nom propre ou est en emploi métalinguistique. D. Denis et A. Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, op. cit., p. 59-60.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁴²⁵ Wartburg et Zumthor, *Précis de syntaxe du français contemporain*, Francke, Berne, 1958, p. 295. Cité par M.-C. Anscombre, « L'article zéro en français : un imparfait du substantif ? », *Langue française*, n° 72, « Déterminants et détermination », 1986, p. 5.

⁴²⁶ S. Macé, « Les *Fables* de La Fontaine et l'emploi de l'article zéro : de la grammaire à l'esthétique », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de la Fontaine*, n° 23, « Études sur le premier recueil des Fables (1668) », 2012, p. 88.

superbement ? », l'asyndète⁴²⁷ entre les deux compléments d'objet directs « renforce l'effet cumulatif⁴²⁸ ». Trivelin utilise également une prétérition « sans parler de l'agrément d'être meublé superbement », qui permet, en feignant de taire un propos, « de mieux en faire sentir son importance⁴²⁹ »

Le valet fait ensuite remarquer à Arlequin qu'il ne se soucie « ni d'honneurs, ni de richesses, ni de belles maisons, ni de magnificence, ni de crédit, ni d'équipages... » L'énumération vise, encore une fois, à rendre compte de l'abondance de richesses. De plus, Trivelin met sur le même plan tant des valeurs abstraits (magnificence, crédit⁴³⁰) que concrètes (richesses, belles maisons, équipages, honneurs⁴³¹), tant des hyperonymes (richesses, magnificence) que des hyponymes (belles maisons, équipages). Tout cela confère une dimension totalisante à ce que décrit le serviteur.

Enfin, Trivelin tente de proposer un dernier exemple de ce dont Arlequin pourrait profiter : une alimentation délicieuse. Il demande, à la fin de la scène :

TRIVELIN : La bonne chère vous tenterait-elle ? une cave remplie de vin exquis vous plairait-elle ? seriez-vous bien aise d'avoir un cuisinier qui vous apprêtât délicatement à manger, et en abondance ? Imaginez-vous ce qu'il y a de meilleur, de plus friand en viande et en poisson : vous l'aurez, et pour toute votre vie.

Une fois de plus, Trivelin donne une dimension totale à son propos. Il commence par énoncer l'hyperonyme « bonne chère », puis continue en développant les deux constituants de cette dernière : le boire et le manger, dont il pourra profiter en quantité comme en qualité. Pour la boisson, la quantité est signifiée par le substantif *cave*, qualifié par le participe passé adjectivité, lui-même caractérisé par un syntagme prépositionnel complément de l'adjectif, qui renchérit cette profusion de vins. La qualité est signifiée par l'adjectif qualificatif « exquis ». Quant à la nourriture, l'adverbe « délicatement » rend compte de sa grande qualité, et l'hyperbate « et en abondance », de sa grande quantité. La figure d'hyperbate est « une figure d'extension finale de la phrase⁴³² », qui « désigne l'adjonction d'un mot ou d'un syntagme à une phrase ou à une

⁴²⁷ L'asyndète est « une figure de grammaire et de construction [...] de l'absence de liens de coordination et de subordination. On peut même élargir la notion à l'absence de tous les outils de liaison, y compris les adverbes. Les éléments de la phrase sont alors juxtaposés ». J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 131.

⁴²⁸ J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 132.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴³⁰ *Crédit* « signifie figurément réputation, bonne estime qui donne créance et considération auprès de quelqu'un. » Académie Française, *Le Dictionnaire de l'Académie Française, op. cit.*, s. v. « crédit ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>, consulté le 20/03/22]

⁴³¹ Il s'agit, au départ, d'un nom abstrait, mais il y a ici un pluriel de concrétisation métonymique.

⁴³² J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 138.

proposition qui paraît terminée⁴³³ ». Ici, cela permet à Trivelin de renforcer cette impression de profusion : même quand on croit que c'est terminé, cela ne l'est pas. Par ailleurs, on trouve une seconde hyperbate dans le passage : « vous l'aurez, **et pour toute votre vie** ». Là encore, l'effet est le même : on annonce des avantages qui n'en finissent pas.

D'autres arguments participent également de cet argument principal. Le lieu de la qualité, « qui sert de base à l'argumentation sur le meilleur, l'unique, l'original ou l'extraordinaire⁴³⁴ », est sollicité dans la comparaison « Qu'est-ce qu'Arlequin au prix d'un Prince plein d'égards ? », qui met en avant tant la condition sociale élevée du Prince que l'amour et l'attention qu'il porte à Silvia. À ce lieu s'ajoute traditionnellement le lieu de la quantité, « qui fait appel au plus grand nombre⁴³⁵ ». Avec cet argument, « il s'agit d'inciter l'auditoire à rejoindre la majorité⁴³⁶ ». De fait, Trivelin fait remarquer à Arlequin, que, ordinairement, « tout le monde est charmé d'avoir de grands appartements, nombre de domestiques ». Le lieu de la quantité est notamment marqué par le déterminant secondaire *tout*, « qui ajout[e] l'indication quantitative de la totalité à la saisie d'ensemble opérée par le défini⁴³⁷ » et le substantif collectif *monde*, qui désigne l'ensemble de la société de cour. Ces deux lieux comptent parmi la catégorie des arguments contraignants, « moins dangereuse⁴³⁸ » que celle des arguments de mauvaise foi.

C'est à cette seconde catégorie que Trivelin recourt le plus. Il utilise une pétition de principe, en demandant à Silvia : « ne faut-il pas être raisonnable ? ». Il s'agit « [d']une faute de rhétorique plutôt que de raisonnement car elle est motivée par la recherche de l'adhésion de l'auditoire, plutôt que de celle de la vérité.⁴³⁹ » Lorsqu'on utilise ce paralogisme, on « postul[e] ce qu'on devrait précisément prouver, autrement dit, [on] énonc[e] dans les prémisses du raisonnement une proposition que l'auditoire est censé avoir admise, mais dont il n'a pas la preuve⁴⁴⁰ ». C'est précisément ce qui se joue dans cette réplique de Trivelin. En réalité, la question n'est pas de savoir ici s'il faut être raisonnable (il semble difficile de le nier, bien que Silvia conteste cette affirmation avec vigueur) mais bien de savoir ce qui est raisonnable, entre quitter l'homme que l'on aime en l'échange de richesses ou d'honneurs ou bien rester avec lui

⁴³³ *Id.*

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 211.

⁴³⁶ *Id.*

⁴³⁷ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 291.

⁴³⁸ J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 206.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁴⁰ *Id.*

dans une condition plus modeste. Face à Arlequin, Trivelin ne se contente plus d’user de parallogisme, il a également recours à un sophisme, c’est-à-dire à un « raisonnement volontairement faux⁴⁴¹ » (à la différence du parallogisme qui « désign[e] toute forme de raisonnement erroné⁴⁴² »). Il invente une fausse prédiction : « Je vous dirai même qu’on lui a prédit l’aventure qui la lui a fait connaître, et qu’elle doit être sa femme ; il faut que cela arrive, cela est écrit là-haut ». Enfin, il utilise un dernier argument, qui joue, comme l’argument *ad baculum*, sur le *pathos* : l’argument *ad misericordiam*, qui est « manipulateur dans le sens où il esquive les questions de fond en faisant larmoyer⁴⁴³ ». Il cherche à susciter la pitié d’Arlequin pour le Prince, par la question orientée suivante : « mais ne voyez-vous pas que si vous épousez Silvia, le Prince resterait malheureux ? »

2. La réponse des deux amants

Malgré la variété des procédés rhétoriques employés, l’entreprise de Trivelin est un échec. Ne partageant pas les mêmes valeurs que les amants, le valet ne peut les persuader en s’évertuant à montrer les nombreux avantages dont ils pourraient tirer parti. Loin de rester silencieux et d’écouter passivement, Silvia et Arlequin répondent, interrogent, provoquent et surtout *réfutent*.

2.1. La stratégie réfutative de Silvia

La réfutation est un acte illocutoire⁴⁴⁴, qui fait entrer une proposition réfutative en contradiction avec une proposition assertive, en justifiant cette opposition au moyen d’arguments⁴⁴⁵. Jacques Moeschler définit cinq sortes de marqueurs de la réfutation. Le

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁴² *Id.*

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁴⁴ L’expression *acte de langage* (en anglais « *speech act* ») a été forgée par J. L. Austin dans *How to do Things with Words*. Comme l’indique le titre (en français, *Quand dire c’est faire*), l’auteur part du constat que « “dire”, c’est sans doute transmettre à autrui certaines informations sur l’objet dont on parle, mais c’est aussi “faire”, c’est-à-dire tenter d’agir sur son interlocuteur, voire sur le monde environnant » (P. Charaudeau et D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d’analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 16, s. v. « Acte de langage »). Plus précisément, tout acte de langage se divise en trois parties : l’acte locutoire, l’acte illocutoire et l’acte perlocutoire. L’acte locutoire correspond à « l’acte de “dire quelque chose” » (J. L. Austin, *Quand dire, c’est faire*, G. Lane (trad.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 109). L’acte illocutoire est « un acte effectué *en* disant quelque chose, par opposition à l’acte *de* dire quelque chose » (*ibid.*, p. 113). Enfin, l’acte perlocutoire désigne l’acte qui « provoqu[e] certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l’auditoire, ou de celui qui parle, ou d’autres personnes encore » (*ibid.*, p. 114).

⁴⁴⁵ Plus précisément, cet acte illocutoire remplit quatre conditions. Premièrement, « le contenu de l’acte de réfutation est une proposition (p) » (J. Moeschler, *Dire et contredire. Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berne, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 1982, p. 70), qui est

principal indicateur est la négation, même si la présence de cette dernière n'est pas une « condition suffisante pour l'interprétation réfutative d'un énoncé⁴⁴⁶ », puisque toutes les négations ne peuvent pas remplir la fonction d'indice de réfutation. Dans la grande opposition entre *négation descriptive* et *négation polémique*⁴⁴⁷, c'est la seconde qui convient à cet acte illocutoire, car elle « correspond à un acte de parole de négation et se présente donc comme une réfutation de l'énoncé positif correspondant⁴⁴⁸ ». Quant aux autres marqueurs, ils sont au nombre de quatre : le « marqueur dénominatif de réfutation, c'est-à-dire la présence du verbe performatif *réfuter*⁴⁴⁹ » ; l'« ensemble de locutions métalinguistiques du type *ce n'est pas vrai, c'est faux*⁴⁵⁰ » ; les lexèmes (« par exemple le substantif *erreur*, qui peut apparaître isolément ou dans un énoncé plein du type *vous faites erreur*⁴⁵¹ ») ; et les « connecteurs qui indiquent ou confirment la valeur réfutative de l'acte illocutoire⁴⁵² ». La réfutation des deux amants est principalement marquée par la négation polémique et la présence de connecteurs. Nous relevons les actes réfutatoires par couples *assertion-réfutation*, que nous regroupons parfois lorsque les échanges concernent le même argument. Nous soulignons les négations polémiques et encadrons les connecteurs. Puisque « la réfutation suppose sinon une reprise mot pour mot du discours à réfuter, du moins une connexion avec ce discours, “mis en scène” dans le discours réfuteur⁴⁵³ », nous mettons également en couleurs les éléments repris aux répliques de Trivelin.

TRIVELIN : Je vous prierai seulement de considérer ...
[...] que c'est votre **souverain** qui vous aime.

« dans une relation de contradictoire avec une proposition q d'un acte d'assertion préalable » (*id.*). La réfutation est donc un acte réactif. C'est la « condition de contenu propositionnel » (*id.*). Deuxièmement, la « condition d'argumentativité met l'énonciateur de la réfutation dans l'obligation (virtuelle, donc actualisable) de justifier, c'est-à-dire donner les arguments en faveur de la réfutation » (*ibid.*, p. 73). Troisièmement, « la condition de sincérité réflexive impose à l'énonciateur de croire que l'énonciateur croit en la fausseté de la proposition (niée) objet de la réfutation » (*id.*). Enfin, « la condition interactionnelle impose à l'énonciateur de statuer sur l'appropriété de l'acte illocutoire de réfutation, c'est-à-dire de l'évaluer » (*id.*). La réfutation est réussie si l'énonciateur l'approuve ; elle n'est qu'effective si « l'interlocuteur [la] désapprouve ou refuse de [l']évaluer » (*id.*).

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁴⁷ Pour résumer, la négation descriptive « porte seulement sur le contenu de l'énoncé » alors que la négation polémique « s'oppose à une affirmation d'autrui » (M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 716-717). Toutefois, cette distinction se fait surtout en fonction du contexte de l'énoncé ; aucun test ne permet « de décider en toute occasion à quel type de négation on a affaire » (P. Attal, « Deux niveaux de négation », *Langue française*, n° 62, « La négation », 1984, p. 5), ce qui questionne certains critiques sur la pertinence de cette différenciation.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁵¹ *Id.*

⁴⁵² *Id.*

⁴⁵³ P. Charaudeau et D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 493, s. v. « Réfutation ».

SILVIA : Je ne l'empêche pas, il est le maître : mais faut-il que je l'aime, moi ? Non, et il ne le fait pas, parce que je ne le puis pas, cela va tout seul, un enfant le verrait, et vous ne le voyez pas.

Silvia ne réfute pas directement les propos de Trivelin, mais plutôt ce qu'ils impliquent. Elle ne peut nier le fait que le Prince l'aime, certes, en revanche, elle nie l'implicite de l'énoncé (à savoir qu'être aimée d'un prince est une marque d'honneur, que l'on ne peut refuser). Elle utilise dans ce but la figure de la subjection, qui « subordonne et soumet en quelque sorte, à une proposition, le plus souvent interrogative, une autre proposition le plus souvent positive, qui lui sert de réponse, d'explication, ou de conséquence⁴⁵⁴ ». De cette manière, la jeune femme conteste toute obligation dans le domaine des sentiments. Pour justifier cela, elle emploie un argument empirique (introduit par la locution conjonctive *parce que*), qui repose sur le constat qu'elle ne peut pas faire naître des sentiments pour un homme qu'elle n'aime pas, car elle n'en a pas la capacité. Elle fait ensuite appel au bon sens⁴⁵⁵ de Trivelin, grâce à l'expression « cela va tout seul ». Pour finir, elle pointe un paradoxe, qui repose sur un argument *a fortiori*⁴⁵⁶. Un enfant possède la faculté de voir que l'on ne peut choisir d'aimer quelqu'un, Trivelin est plus expérimenté qu'un enfant, il est donc censé avoir plus de bon sens et pourtant, il ne parvient pas à cette réflexion.

TRIVELIN : Songez que c'est sur vous qu'il fait tomber le choix qu'il doit faire d'une épouse entre ses sujettes.

SILVIA : Qui est-ce qui lui a dit de me choisir ? M'a-t-il demandé mon avis ? S'il m'avait dit : Me voulez-vous, Silvia ? je lui aurais répondu : Non, seigneur, il faut qu'une honnête femme aime son mari, et je ne pourrais pas vous aimer. Voilà la pure raison, cela : mais point du tout, il m'aime, crac, il m'enlève, sans me demander si je le trouverai bon.

Dans cette réplique, Silvia utilise de nouveau une subjection, ici au sein d'une structure hypothétique, qui exprime l'irréel du passé. Cela lui permet d'énoncer son principal argument : un mari et sa femme doivent s'aimer réciproquement. La villageoise expose un enthymème⁴⁵⁷, qui appuie son raisonnement. La majeure se compose de l'énoncé général « il faut qu'une honnête femme aime son mari ». La mineure énonce le fait particulier : elle n'aime pas le

⁴⁵⁴ P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 374.

⁴⁵⁵ Le bon sens, « qui est, selon Descartes, “la chose du monde la mieux partagée”, permet de justifier à peu de frais n'importe quelle vérité ». J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 210.

⁴⁵⁶ Avec un argument *a fortiori* (« par le plus fort »), « il s'agit de mettre en présence deux ordres de grandeur comparables et facilement connaissables pour dire que si l'on admet le plus petit, on admet le plus grand “à plus forte raison” ». *Ibid.*, p. 198.

⁴⁵⁷ L'enthymème est un syllogisme auquel il manque une proposition. Voir *ibid.*, p. 42-43.

Prince. La conclusion⁴⁵⁸ est passée sous silence, sans doute parce que « suffisamment évidente pour qu'on s'autorise à en faire l'économie⁴⁵⁹ ».

La réplique de Silvia fait également écho (par la tournure impersonnelle « il faut » et le substantif « raison ») à une précédente réplique du serviteur : « Ne faut-il pas être raisonnable ? »⁴⁶⁰. L'amante d'Arlequin ne se laisse pas abuser par la pétition de principe de Trivelin, bien au contraire, elle redéfinit le terme « raisonnable ». Cette définition est marquée par le présentatif « voilà », qui « présent[e] à la connaissance du destinataire de l'énoncé tel ou tel élément devant ainsi être mis en évidence⁴⁶¹ ».

Silvia finit par mettre au jour la violence de son enlèvement, dans les propositions « il m'aime, crac, il m'enlève ». Les deux propositions fonctionnent sur un mode cause-conséquence. Leur brièveté et le fait qu'elles soient juxtaposées rendent compte de la rapidité des mouvements, signifiée aussi par le présent de narration⁴⁶², et encore plus par l'onomatopée « crac ». Le comportement du Prince, qui semble uniquement animé par des désirs qu'il assouvit aussitôt, s'oppose ainsi à celui de Silvia, qui, malgré la colère, raisonne.

TRIVELIN : Il ne vous enlève que pour vous donner la main.

SILVIA : Eh que veut-il que je fasse de cette main, si je n'ai pas envie d'avancer la miennne pour la prendre ? Force-t-on les gens à recevoir des présents malgré eux ?

Trivelin tente ici d'atténuer la violence de l'enlèvement, en utilisant la négation exceptive *ne... que* et l'expression figée *donner la main*, qui signifie « épouser ». Silvia, par naïveté ou par malice, défige l'expression, en actualisant le substantif au moyen du déterminant démonstratif « cette »⁴⁶³. À nouveau, elle rend compte du caractère nécessairement réciproque de l'amour, en évoquant sa propre main et surtout en utilisant la locution verbale *avoir envie*. Finalement,

⁴⁵⁸ Le syllogisme pourrait être explicité de la manière suivante :

Majeure : *Il faut qu'une honnête femme aime son mari.*

Mineure : *Or, Silvia n'aime pas le Prince.*

Conclusion : *Donc ce dernier ne peut pas devenir son mari.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁶⁰ Il s'agit de la deuxième réplique de Trivelin (I, 1). Nous n'avons pas relevé, à dessein, la séquence question-réponse dans laquelle elle intervient :

« TRIVELIN : Ne faut-il pas être raisonnable ?

SILVIA : Non, il ne faut pas l'être, et je ne le serai point. »

En effet, Jacques Moeschler précise que, pour qu'il y ait réfutation, il faut que la personne qui réfute donne des arguments (J. Moeschler, *Dire et contredire*, op. cit., p. 73). Ici, Silvia ne fait que nier les propos du valet.

⁴⁶¹ D. Denis et A. Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, op. cit., p. 449.

⁴⁶² Le présent de narration, aussi appelé *présent historique*, « est employé pour évoquer des événements passés, réels ou fictifs. [...] [C']est un coup de force discursif qui pique l'attention du lecteur, car le procès est présenté comme se déroulant au moment de l'énonciation » (M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 533).

⁴⁶³ Déterminant démonstratif qui ajoute une dimension comique à la réplique, à la différence sans doute du déterminant possessif *sa*. Ici, l' on a presque l'impression d'une main dénuée de propriétaire.

elle use, elle aussi, d'une question orientée « Force-t-on les gens à recevoir des présents malgré eux ? » à valeur généralisante, en témoignent le pronom indéfini « on », le substantif collectif « les gens » et le présent gnomique « force ».

TRIVELIN : Voyez, depuis deux jours que vous êtes ici, comment il vous traite ; n'êtes-vous pas déjà servie comme si vous étiez sa femme ? Voyez les honneurs qu'il vous fait rendre, le nombre de femmes qui sont à votre suite, les amusements qu'on tâche de vous procurer par ses ordres. Qu'est-ce qu'Arlequin au prix d'un prince plein d'égards, qui ne veut pas même se montrer qu'on ne vous ait disposée à le voir ? d'un prince jeune, aimable et rempli d'amour, car vous le trouverez tel. Eh ! Madame, ouvrez les yeux, voyez votre fortune, et profitez de ses faveurs.

[...]

SILVIA : Eh bien mon serviteur, qui me vantez tant les honneurs que j'ai ici, qu'ai-je affaire de ces quatre ou cinq fainéantes qui m'espionnent toujours ? On m'ôte mon amant, et on me rend des femmes à la place ; ne voilà-t-il pas un beau dédommagement ? Et on veut que je sois heureuse avec cela. Que m'importe toute cette musique, ces concerts et cette danse dont on croit me régaler ? Arlequin chantait mieux que tout cela, et j'aime mieux danser moi-même que de voir danser les autres, entendez-vous ? Une bourgeoise contente dans un petit village vaut mieux qu'une princesse qui pleure dans un bel appartement. Si le Prince est si tendre, ce n'est pas ma faute, je n'ai pas été le chercher ; pourquoi m'a-t-il vue ? S'il est jeune et aimable, tant mieux pour lui, j'en suis bien aise : qu'il garde tout cela pour ses pareils, et qu'il me laisse mon pauvre Arlequin, qui n'est pas plus gros monsieur que je suis grosse dame, pas plus riche que moi, pas plus glorieux que moi, pas mieux logé, qui m'aime sans façon, que j'aime de même, et que je mourrai de chagrin de ne pas voir.

Il s'agit là de la principale réfutation de Silvia⁴⁶⁴. L'amante d'Arlequin reprend, un à un, les propos de Trivelin, sur le mode de la reformulation dépréciative. Elle commence néanmoins de façon plutôt neutre : le groupe nominal « les honneurs que j'ai ici » renvoie au groupe « les honneurs qu'il vous fait rendre » de la réplique du valet. La différence tient surtout à ce que, dans la bouche de Silvia, la référence au Prince, responsable des honneurs, a disparu. La jeune femme reformule également le groupe nominal « le nombre de femmes qui sont à votre suite ». Là où le déterminant composé « le nombre de » indiquait une quantité importante mais indéfinie, Silvia se fait plus précise en employant des adjectifs numéraux cardinaux « quatre ou cinq », qui ramène la quantité dans une réalité concrète, et ainsi moins impressionnante. Le substantif « femmes » est repris, grâce à une anaphore infidèle⁴⁶⁵, par « fainéantes », largement péjoratif (littéralement **fait-néant*⁴⁶⁶). Enfin, la subordonnée adjectivale déterminative « qui sont

⁴⁶⁴ Durant toute la scène I, les répliques s'échangent de manière égale (elles se composent d'une ou de deux propositions). On trouve, pour chacun des personnages en présence, une réplique plus longue, qui correspond pour Trivelin, au cœur de son argumentation et pour Silvia, au cœur de sa réfutation.

⁴⁶⁵ L'anaphore infidèle est « une reprise avec changements lexicaux : le groupe nominal anaphorique contient des éléments différents de son antécédent » (M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 1038).

⁴⁶⁶ Plus précisément, *fainéant* est une « altération, d'après *fait* (forme verbale de *faire*) et *néant*, de *fainant*, *feignant* (XII^e) ». A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I : A-Fo, Paris, Le Robert, 2019, p. 1372.

à votre suite » est reformulée par une subordonnée de même nature « qui m'espionnent toujours ». La dépréciation tient au changement de verbe : on passe de la locution verbale *être à la suite de*, marquée positivement⁴⁶⁷ au verbe péjoratif *espionner*, dérivant d'*épier*, littéralement « observer secrètement et adroitement quelqu'un pour lui nuire⁴⁶⁸ ». La jeune femme montre ainsi, ou bien qu'elle n'est pas au fait des usages de la cour, ou bien qu'elle les perçoit avec une certaine lucidité. Finalement, elle reprend le dernier syntagme « les amusements qu'on tâche de vous procurer par ses ordres » en « toute cette musique, ces concerts et cette danse dont on croit me régaler ». Par l'utilisation du verbe *croire*, elle montre que l'intention du Prince de lui faire plaisir échoue.

Trivelin affirmait la supériorité du Prince sur Arlequin (« Qu'est-ce qu'Arlequin au prix d'un prince ? »). Silvia reprend cette comparaison en l'inversant et en posant son amant comme celui qui domine la comparaison : « Arlequin chantait mieux que tout cela ». Elle fait, une fois de plus, appelle à un énoncé général : « Une bourgeoise contente dans un petit village vaut mieux qu'une princesse qui pleure dans un bel appartement ». Les éléments d'une condition plus modeste (« bourgeoise », « petit village ») s'opposent aux éléments d'une condition royale (« princesse », « bel appartement »). L'enjeu de la mise en balance réside dans les épithètes des substantifs. Ainsi, « bourgeoise » est qualifiée par l'adjectif « contente » et « princesse » par la subordonnée relative adjectivale déterminative « qui pleure dans un bel appartement ». Le système de valeurs auquel adhère Silvia est ici rendu explicite : le bonheur et l'amour priment sur les richesses matérielles.

La villageoise continue en développant la ligne de force de son argumentation. Puisque sa condition sociale est égale à la sienne, Arlequin fait un meilleur amant que le Prince. Par la répétition de la structure comparative *pas plus ... que*, Silvia montre en quoi il lui est destiné en tout point. Elle commence par l'idée principale « qui n'est pas plus gros monsieur », puis développe les différentes caractéristiques d'un « gros monsieur » (« riche », « glorieux », « mieux logé ») dans une énumération dont le dernier élément n'est pas coordonné, ce qui laisse penser qu'elle aurait pu se poursuivre encore. Elle exprime aussi son amour, partagé, pour Arlequin, par la juxtaposition de deux propositions subordonnées adjectivales déterminatives « qui m'aime sans façon, que j'aime de même ». La réciprocité des sentiments est marquée par le maintien de l'ordre des référents (les pronoms relatifs « qui » et « que » ont bien pour référent

⁴⁶⁷ La suite désigne « ceux qui accompagnent quelqu'un par honneur, qui sont autour de lui, devant ou après lui pour lui faire honneur » (Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française, op. cit., s. v.* « suite ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>]

⁴⁶⁸ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française, op. cit., s. v.* « espier » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

Arlequin ; les pronoms personnels élidés « m' » et « j' » Silvia) ainsi que par la reprise du complément circonstancielle de manière « sans façon » par la locution adverbiale « de même ». Le changement repose sur la fonction syntaxique : les amants sont tour à tour sujet et complément d'objet direct du verbe *aimer*.

Enfin, elle finit par une proposition hyperbolique « et que je mourrai de chagrin de ne pas voir », qui, couplé à l'emploi de l'appellatif hypocoristique « mon pauvre Arlequin » confère une tonalité pathétique à cette scène largement comique.

2.2. La stratégie réfutative d'Arlequin

Si Silvia ne se mâche pas ses mots face à Trivelin, ce n'est rien en comparaison du nombre de répliques réfutatives d'Arlequin. Une fois la situation exposée (Silvia a été enlevée par le Prince, qui souhaite l'épouser), Trivelin explique, pour commencer, que l'amour d'Arlequin pour Silvia est une cause du malheur du Prince. Nous donnons ensemble les quatre répliques consécutives suivantes, qui sont solidaires parce qu'évoquant précisément ce problème :

TRIVELIN : Silvia plaît donc au Prince, et il voudrait lui plaire avant que de l'épouser ; l'amour qu'elle a pour vous fait obstacle à celui qu'il tâche de lui donner pour lui.

ARLEQUIN : Qu'il fasse donc l'amour ailleurs ; car il n'aurait que la femme, moi, j'aurais le cœur, il nous manquerait quelque chose à l'un et à l'autre, et nous serions tous trois mal à notre aise.

TRIVELIN : Vous avez raison : mais ne voyez-vous pas que si vous épousez Silvia, le Prince resterait malheureux ?

ARLEQUIN : À la vérité il sera d'abord un peu triste, mais il aura fait le devoir d'un brave homme, et cela console ; au lieu que s'il l'épouse, il fera pleurer ce pauvre enfant, je pleurerai aussi, moi, il n'y aura que lui qui rira, et il n'y a pas de plaisir à rire tout seul.

Au lieu de nier la première assertion de Trivelin, Arlequin répond par une proposition au subjonctif, à valeur d'ordre⁴⁶⁹. Puis il justifie son propos en énonçant les conséquences désastreuses de cette union. Dans deux propositions parallèles (« il n'aurait que la femme, moi, j'aurais le cœur »), il met en scène la séparation de Silvia entre les deux hommes : le Prince bénéficierait de « la femme », c'est-à-dire de sa présence et Arlequin du « cœur », métonymie renvoyant à l'amour de la villageoise. Toutefois, les deux propositions ne sont pas strictement parallèles : le verbe de la première, dont le sujet est le Prince, est nié par la négation exceptive *ne...que*, ce qui montre que, syntaxiquement, le Prince perdrait plus que lui.

Si le souverain bénéficie d'un rang social supérieur, en ce qui concerne l'amour de Silvia, les deux hommes sont à égalité : Arlequin s'inclut avec le Prince dans le pronom personnel « nous », ainsi que dans la locution pronominale « l'un et l'autre ». Enfin, l'amant évoque

⁴⁶⁹ Le subjonctif est le relai de l'impératif pour la troisième personne. Voir M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 564.

également le malheur de Silvia, qui vient s'additionner, dans une logique de surenchère, au malheur des deux hommes. La logique binaire fait place à l'adjectif numéral cardinal « trois ».

Face à l'insistance de Trivelin, qui suggère le potentiel malheur du Prince, Arlequin corrige le propos en employant le syntagme adjectival « un peu triste », qui, par exténuation⁴⁷⁰, atténue son propos. Par ailleurs, il donne un moyen de consolation au souverain, en plaçant le « devoir du brave homme », c'est-à-dire de l'honnête homme, au-dessus de toute considération personnelle.

À cette alternative à privilégier, pour Arlequin, s'oppose l'alternative selon laquelle le Prince ne renoncerait pas à la jeune villageoise. Ce cas de figure est introduit par la locution conjonctive « au lieu que ». Deux sentiments entrent en confrontation : le malheur des amants et le bonheur du Prince. Syntaxiquement, la prédominance de la tristesse est marquée par le double emploi du verbe *pleurer* (sous forme de polyptote : il est à l'infinitif dans la périphrase verbale « il fera pleurer » et conjugué au futur « pleurerai ») et par la négation exceptive *ne...que*, qui porte sur le rire.

Finalement, le villageois renforce son propos en faisant appel à un énoncé général : « il n'y aura que lui qui rira, et **il n'y a pas de plaisir à rire tout seul** ». Comme dans l'une des répliques de Silvia, on discerne un enthymème. Cette fois-ci, la majeure constitue le fait particulier (*Si le Prince décide d'épouser Silvia, il sera le seul à être heureux*) et la mineure la loi générale (*Or il n'y a pas de plaisir à être heureux seul*). La conclusion peut être rétablie : *Donc le Prince ne doit pas épouser Silvia*.

TRIVELIN : Seigneur Arlequin, croyez-moi, faites quelque chose pour votre maître ; il ne peut se résoudre à quitter Silvia, je vous dirai même qu'on lui a prédit l'aventure qui la lui a fait connaître, et qu'elle doit être sa femme ; **il faut que cela arrive**, cela est écrit là-haut.

ARLEQUIN : Là-haut on n'écrit pas de telles impertinences : pour marque de cela, si on avait prédit que je dois vous assommer, vous tuer par derrière, trouveriez-vous bon que j'accomplisse la prédiction ?

Arlequin entend ici mettre à mal le sophisme de Trivelin. Tout d'abord, il nie, par la reprise quasiment exacte de la proposition (on observe le même verbe « écrit » et le même complément circonstanciel « là-haut ») et l'emploi d'une négation polémique, les propos du serviteur et les reformule par l'anaphore résomptive⁴⁷¹ dépréciative « de telles impertinences ». Puis, le villageois se justifie par un exemple, un argument qui « se présente comme un cas particulier

⁴⁷⁰ L'exténuation est une figure dont « l'intention est réellement d'atténuer un propos, voire de le rendre anodin ». J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 114.

⁴⁷¹ L'anaphore résomptive, aussi appelée *anaphore conceptuelle*, « condense et résume le contenu d'une phrase, d'un paragraphe ou de tout fragment de texte antérieur ». M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français, op. cit.*, p. 1038.

et concret, soumis à l'auditoire en vue d'étayer une thèse, voire de contribuer à la fonder⁴⁷² ». Il donne ainsi une autre prédiction. Cette dernière prend la forme d'une commination, c'est-à-dire d'un argument sous forme « de menace de violence⁴⁷³ », puisqu'Arlequin parle d'« assommer » Trivelin, voire de le « tuer par derrière », dans une gradation. En impliquant son interlocuteur dans son exemple et en finissant par une question orientée, Arlequin contraint le valet à laisser de côté ce sophisme.

TRIVELIN : Mais les richesses que vous promet cette amitié ?

ARLEQUIN : On n'a que faire de toutes ces babioles-là, quand on se porte bien, qu'on a bon appétit et de quoi vivre.

Dans cette réplique, Arlequin reformule le groupe nominal « les richesses que vous promet cette amitié » par le groupe « toutes ces babioles-là ». Sur le plan sémantique, « richesses » et « babioles » s'opposent de manière presque antithétique. En effet, *babioles* désigne d'abord les « jouets d'enfants⁴⁷⁴ » et, par métaphorisation, s'emploie pour évoquer « toutes sortes de choses puériles⁴⁷⁵ ».

De plus, Arlequin place au-dessus de ces richesses la santé, l'appétit et la juste quantité d'argent nécessaire à la vie. On remarque à nouveau deux systèmes de valeurs qui s'opposent : celui dans lequel les richesses priment et celui où les biens matériels doivent se réduire qu'au nécessaire. Enfin, Arlequin ne se contente pas d'énoncer sa pensée, mais il la généralise, par l'utilisation du pronom indéfini « on » et du présent gnomique.

TRIVELIN : Maison à la ville, maison à la campagne

ARLEQUIN : Ah, que cela est beau ! il n'y a qu'une chose qui m'embarrasse ; qui est-ce qui habitera ma maison de ville, quand je serai à ma maison de campagne ?

TRIVELIN : Parbleu, vos valets.

ARLEQUIN : Mes valets ! qu'ai-je besoin de faire fortune pour ces canailles-là ? je ne pourrai donc pas les habiter toutes à la fois ?

TRIVELIN : Non, que je pense ; vous ne serez pas en deux endroits en même temps.

ARLEQUIN : Eh bien, innocent que vous êtes, si je n'ai pas ce secret-là, il est inutile d'avoir deux maisons.

TRIVELIN : Quand il vous plaira, vous irez de l'une à l'autre.

ARLEQUIN : À ce compte je donnerai donc ma maîtresse pour avoir le plaisir de déménager souvent ?

Nous regroupons ici toutes les répliques qui ont trait aux richesses immobilières que promet l'amitié du Prince. La réfutation d'Arlequin se fait plus progressive, moins frontale : par un jeu

⁴⁷² *Ibid.*, p. 200.

⁴⁷³ J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 229.

⁴⁷⁴ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, op. cit., s. v. « babiole » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁴⁷⁵ *Id.*

de questions, l'amant de Silvia amène Trivelin à la conclusion qu'il est inutile d'avoir deux maisons. Il commence par une véritable question « qui est-ce qui habitera ma maison de ville, quand je serai à ma maison de campagne ? ». Après avoir marqué son indignation face à la réponse de Trivelin par une anaphore fidèle⁴⁷⁶ dans une phrase averbale exclamative (« Mes valets ! »), Arlequin reformule par une anaphore infidèle⁴⁷⁷ dépréciative les paroles de Trivelin. À ses yeux, les valets sont des « canailles », un « terme de mépris, qui se dit de la plus vile partie du peuple », terme qui fait également écho aux « babioles⁴⁷⁸ », puisqu'il désigne également « par jeu, et par badinerie, de petits enfants qui font du bruit » (le premier sens est néanmoins à privilégier dans notre contexte). Ce groupe nominal intervient dans une question oratoire, redoublée par une question orientée « je ne pourrai donc pas les habiter toutes à la fois ? », qui vise à mettre à mal l'argumentation de Trivelin. De fait, l'on peut se douter qu'Arlequin connaît très bien la réponse à cette question, comme l'indiquent également l'emploi d'un futur (et non pas d'un conditionnel) et la non-inversion sujet-verbe, pourtant caractéristique de la modalité interrogative. Continuant à faire admettre des faits évidents à Trivelin, il arrive à une conclusion sous forme d'un énoncé général : « il est inutile d'avoir deux maisons ».

Enfin, il finit par une dernière question orientée, qui souligne le défaut de raisonnement de Trivelin, mettant en comparaison Silvia (« ma maîtresse », notons le déterminant possessif qui réaffirme leur amour) et un plaisir futile, « celui de déménager souvent ».

TRIVELIN : Mais ne seriez-vous pas sensible au plaisir d'avoir un bon équipage, un bon carrosse, sans parler de l'agrément d'être meublé superbement ?

ARLEQUIN : Vous êtes un grand nigaud, mon ami, de faire entrer Silvia en comparaison avec des meubles, un carrosse et des chevaux qui le traînent ; dites-moi, fait-on autre chose dans sa maison que s'asseoir, prendre ses repas et se coucher ? Eh bien, avec un bon lit, une bonne table, une douzaine de chaises de paille, ne suis-je pas bien meublé ? n'ai-je pas toutes mes commodités ? Oh mais je n'ai pas de carrosse ? Eh bien (*en montrant ses jambes*) je ne verserai point. Ne voilà-t-il pas un équipage que ma mère m'a donné ? n'est-ce pas là de bonnes jambes ? Eh morbleu, il n'y a pas de raison à vous d'avoir une autre voiture que la mienne. Alerte, alerte, paresseux, laissez vos chevaux à tant d'honnêtes laboureurs qui n'en ont point, cela nous fera du pain ; vous marcherez, et vous n'aurez pas les gouttes.

⁴⁷⁶ L'anaphore fidèle est « une reprise du nom avec simple changement de déterminant ». M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 1037.

⁴⁷⁷ L'anaphore infidèle est « une reprise avec changements lexicaux : le groupe nominal anaphorique contient des éléments différents de son antécédent ». *Ibid.*, p. 1038.

⁴⁷⁸ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, 2^e édition, Paris, 1718, s. v. « canaille ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

Arlequin surenchérit ici à propos de l'absurdité de tout échange d'une personne, et qui plus est, de la femme qu'il aime avec des richesses matérielles. Son propos est structuré par une épanode⁴⁷⁹. Le villageois énonce d'abord les trois éléments dont il va parler, puis, en les reprenant un à un dans l'ordre, montre à quel point ils sont superflus. Là encore, il reprend les richesses que le valet lui a décrites, pour les reformuler de manière dépréciative. Le groupe nominal, ample (le substantif est complété par un infinitif passif complément du nom, au sein duquel se trouve un adverbe), « l'agrément d'être meublé superbement », est repris par l'anaphore fidèle « des meubles », neutre. Arlequin supprime ainsi tout élément laudatif. Plus simplement, « un carrosse » fait écho à « un bon carrosse ». Le villageois se contente simplement de supprimer l'adjectif laudatif. Enfin, « un bon équipage » est repris de manière péjorative par le groupe nominal « des chevaux qui le traînent ». D'une part, *équipage* renvoie à une réalité plus importante que de simples chevaux, puisque qu'il « se dit du train, de la suite, mulets, chevaux, valets, hardes etc.⁴⁸⁰ ». D'autre part, le sémantisme du verbe *traîner* est péjoratif.

Une cascade de questions oratoires et orientées permet de faire suivre à Trivelin un raisonnement pas à pas. Arlequin part d'un énoncé général, qu'il formule sous forme de question orientée : « dites-moi, fait-on autre chose dans sa maison que s'asseoir, prendre ses repas et se coucher ? » Celle-ci conduit Trivelin à répondre l'affirmative. Puis, le villageois montre que pour pouvoir faire ses trois actions, il n'a besoin que de peu de meubles, qu'il énumère dans un groupe prépositionnel complément circonstanciel « avec un bon lit, une bonne table, une douzaine de chaises de paille », qu'il qualifie avec deux adjectifs évaluatifs laudatifs, « bon » et « bonne ». La conclusion s'impose d'elle-même, mais Arlequin cherche tout de même à la faire admettre à Trivelin par deux questions orientées, à nouveau, « ne suis-je pas bien meublé ? n'ai-je pas toutes mes commodités ? ». Après avoir montré qu'il n'avait pas besoin de « l'agrément d'être meublé superbement », l'amant de Silvia s'attaque au « carrosse ». De la même manière que Trivelin invitait Silvia à considérer tout ce qu'elle possédait déjà au Palais, Arlequin invite ici Trivelin à juger du fait qu'il a déjà un carrosse avec ses jambes. Enfin, le jeune homme se fait plus virulent lorsqu'il évoque l'inutilité d'avoir des chevaux. Il faut laisser de tels animaux à ceux qui n'en ont pas besoin, ce qui aura par ailleurs des bénéfices sur la santé du valet. S'oppose ici presque caricaturalement la figure de l'honnête

⁴⁷⁹ L'épanode, aussi appelée *régression*, consiste en « la reprise de mots que l'on commente un à un dans l'ordre. Cette figure de la rationalité discursive marque la rigueur dans la structuration d'une analyse ». J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁸⁰ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, *op. cit.*, s. v. « équipage ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

paysan, qui travaille et qui contribue au bien de tous (Arlequin utilise le pronom collectif *nous* : « cela nous fera du pain ») et celle du valet de cour, dont la fonction est vaine.

On peut donc dégager plusieurs éléments caractéristiques de la réfutation des deux amants. Cette dernière présente d'abord les indices réfutatifs typiques que sont la négations polémiques et certains connecteurs. En outre, les amants, afin de rendre leur discours plus efficace, ont recours de façon quasi-systématique à une reformulation dépréciative des paroles du valet.

2.3. Le ton polémique des deux amants

Face à Trivelin, le ton des amants se fait volontairement polémique⁴⁸¹, puisque Silvia et Arlequin usent d'une « tonalité agressive⁴⁸² ». Plus précisément, au niveau de l'interaction, un discours est polémique lorsqu'il enfreint « les normes de la civilité exigées par l'interaction⁴⁸³ » et « la déontologie de la discussion rationnelle, à savoir les règles de la discussion critique visant à la résolution des différends⁴⁸⁴ ». Pourtant, les règles de politesse sont respectées scrupuleusement par Trivelin, ce qui rend d'autant plus frappantes les entorses à celles-ci. Le valet du Prince, qui bénéficie indirectement de son autorité, se voit coupé, malmené par les deux amants aux paroles véhémentes. Il doit, pour persuader le couple, pour ne pas le braquer, faire preuve de beaucoup de tact, ce qui se lit de manière privilégiée dans l'analyse des procédés liés à la politesse.

La notion de *politesse* recouvre « tous les aspects du discours qui sont régis par des règles, et dont la fonction est de préserver le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle⁴⁸⁵ ». Lorsqu'on étudie cette notion, l'on ne peut se passer de faire un détour par le concept de *faces*, développé par Penelope Brown et Stephen C. Levinson, à la suite d'Erving Goffman. Chaque

⁴⁸¹ La polémique doit être distinguée *du* polémique. La première, nous n'y revenons pas dans le détail, est « un ensemble ou une succession de textes qui s'opposent sur une question », tandis que *le* polémique est, pour Ruth Amosy, tant une « modalité argumentative » qu'un « registre discursif » (R. Amosy, « Modalités argumentatives et registres discursifs : le cas du polémique », dans L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (éd.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2008, p. 93). Il s'agit d'une modalité argumentative dans le sens où « le discours polémique est un discours *disqualifiant*, c'est-à-dire qu'il attaque une *cible* [...] et qu'il met au service de cette visée pragmatique dominante – discréditer l'adversaire, et le discours qu'il est censé tenir – tout l'arsenal de ses procédés rhétoriques et argumentatifs » (C. Kerbrat-Orecchioni, *Le Discours polémique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », p. 12. Citée par *ibid.*, p. 96). C'est ce que nous avons étudié dans les parties précédentes.

⁴⁸² R. Amosy, « Modalités argumentatives et registres discursifs : le cas du polémique », dans L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (éd.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁸³ *Id.*

⁴⁸⁴ *Id.*

⁴⁸⁵ C. Kerbrat-Orecchioni, *La Conversation*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 50.

individu possède deux faces : une face négative, « qui correspond [...] [aux] “territoires du moi” (territoire corporel, spatial, ou temporel, biens matériels, savoirs secrets...)»⁴⁸⁶ » et une face positive, qui renvoie « au narcissisme, et à l’ensemble des images valorisantes que les interlocuteurs construisent et tentent d’imposer d’eux-mêmes dans les interactions⁴⁸⁷ ». Lorsque deux personnages conversent, quatre faces sont menacées : la face négative et la face positive de celui qui parle et qui, par conséquent, réalise différents actes de langage et la face négative et positive de son interlocuteur⁴⁸⁸. Tous ces actes menaçants sont appelés « *Face Threatening Act*⁴⁸⁹ » (abrégés en FTA) par P. Brown et Stephen C. Levinson.

Dans nos deux scènes, Trivelin, par ses conseils, met en péril la face négative des deux amants, à savoir leur amour et leur bonheur. Il n’est pourtant pas question de les braquer : la politesse apparaît alors « comme un moyen de concilier le désir mutuel de préservation des faces, avec le fait que la plupart des actes de langage sont potentiellement menaçants pour telle ou telle [face]⁴⁹⁰ ». La politesse, et notamment l’utilisation d’*adoucisseurs*⁴⁹¹, permettent à Trivelin d’amortir la menace qui pèse sur la face négative des amants. Ces adoucisseurs peuvent être de deux sortes. En premier lieu, les procédés substitutifs « consistent à remplacer la formulation la plus directe par une autre plus “douce”⁴⁹² ». L’acte de langage est formulé de façon indirecte et l’on recourt à des « désactualisateurs modaux, temporels ou personnels, qui ont pour fonction commune de mettre à distance la réalisation de l’acte problématique⁴⁹³ ». En second lieu, les procédés accompagnateurs sont « autant de gants que l’on prend pour ménager les faces délicates de son partenaire d’interaction⁴⁹⁴ ». On accompagne un FTA d’une formule spécialisée, d’un énoncé préliminaire, de réparations, de minimisateurs, de modalisateurs, de désarmeurs ou d’amadoueurs⁴⁹⁵. Trivelin utilise la majorité de ces procédés envers Silvia (toutes les répliques suivantes sont de Trivelin à Silvia) :

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸⁷ *Id.*

⁴⁸⁸ *Id.*

⁴⁸⁹ *Id.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁹¹ La notion d’*adoucisseur* « renvoie au fait que, pour maintenir un minimum d’harmonie entre les interactants, ceux-ci doivent s’efforcer d’“adoucir” les divers *Face Threatening Acts* [...] c’est-à-dire les “polir”, en émousser les arêtes et en raboter les angles, afin qu’ils ne soient pas trop blessants pour les faces sensibles et vulnérables des participants ». P. Charaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire d’analyse du discours, op. cit.*, s. v. « adoucisseur », p. 28.

⁴⁹² C. Kerbrat-Orecchioni, *La Conversation, op. cit.*, p. 55.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁹⁵ Plus précisément, les formules spécialisées correspondent aux « “s’il te/vous plaît”, ou “je t’/vous en prie” », les énoncés préliminaires à « des requêtes : “Tu peux me rendre un service” [...] ; des questions : “Je peux te demander quelque chose ?” [...] ; des critiques ou objections : “Je peux te faire une remarque ?” [...] ; [ou à] une invitation : “Tu es libre ce soir ?” » et les réparations aux « excuses et à la justification ». Les minimisateurs « ont

Procédés substitutifs	Procédés accompagnateurs
Formulation indirecte de l'acte de langage : « Ne faut-il pas être raisonnable ? » (question valant pour un conseil)	Formule spécialisée : « Mais encore, daignez, <i>s'il vous plaît</i> , me dire en quoi je me trompe... »
Désactualisateurs temporels : « si j' <i>osais</i> cependant... » (imparfait de politesse ⁴⁹⁶) « je ne m'y jouerai pas » (futur d'atténuation ⁴⁹⁷) « je vous prierai de considérer » (futur d'atténuation)	Énoncé préliminaire : « je vous prierai simplement de considérer... » « si j' <i>osais</i> cependant... »
Désactualisateurs personnels : Utilisation du <i>vous</i> de politesse	Réparation : « En vérité, <i>je vous demande pardon</i> , celui-là m'est échappé » (excuse)
	Minimisateurs : « Je vous prierai <i>seulement</i> de considérer... »

En revanche, face à Arlequin, le rapport de force est inversé, du moins au début. Après que Trivelin lui a dit savoir où est Silvia, le villageois ne peut faire autrement que d'éviter tout FTA pour que le serviteur lui dise où se trouve la femme qu'il aime. Il a donc recours à des excuses (« Hélas, *je vous demande pardon*, voyez ce que c'est, je ne savais pas que j'avais à vous parler ») ainsi qu'à des amadoueurs (« mon ami, mon valet, mon maître, mon tout ce qu'il vous plaira » ; « mais quand j'y songe, *il faut que vous soyez bien bon, bien obligeant* pour m'amener ici comme vous faites »). Cependant, cette politesse ne dure guère : dès que Trivelin révèle ses véritables intentions, le ton d'Arlequin change. C'est ainsi que l'on remarque que si Trivelin tente de préserver la face des deux amants, Silvia et Arlequin, quant à eux, n'en ont que faire. Au contraire, ils se font particulièrement peu coopératifs à l'échange, ce qui apparaît nettement lorsque l'on se penche sur les lois qui régissent les conversations.

La théorie des maximes conversationnelles a été développée par H. Paul Grice. Elle est constituée d'un principe général, *le principe de coopération*, dont découlent quatre maximes. Par ce principe, il faut « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans

pour fonction de sembler réduire, par la façon dont on présente le FTA, la menace qu'il constitue ». Les modalisateurs, quant à eux, « instaurent une certaine distance entre le sujet d'énonciation et le contenu de l'énoncé, et par là même lui donnent des allures moins péremptoires et donc plus polies ». Les désarmeurs, « anticipe[nt] une réaction négative possible de la part du destinataire de l'acte, et tente[nt] de la désamorcer ». Enfin, les amadoueurs « sortes de "douceurs", vis[ent] à faire avaler la pilule sinon trop amère du FTA ». *Ibid.*, p. 57-58.

⁴⁹⁶ L'imparfait « peut exprimer une demande polie ». M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 547.

⁴⁹⁷ « La part d'incertitude liée à l'avenir permet aussi d'atténuer une affirmation ». *Ibid.*, p. 552.

lequel vous vous êtes engagés⁴⁹⁸ ». Les débuts de nos deux scènes marquent bien le refus des deux amants d'accepter l'échange. Cela est manifeste à la lecture des didascalies (« *Silvia paraît sortir comme fâchée* ») et des paroles des deux amants, qui refusent tout dialogue. Silvia et Arlequin éconduisent le valet : « Vous m'ennuyez », annonce Silvia ; « Je vous donne congé, et je m'en retourne », déclare Arlequin. Une fois la conversation amorcée (dès l'instant où les amants commencent à répondre à Trivelin, on peut considérer qu'ils acceptent l'interaction), ils transgressent à de maintes reprises le principe de coopération. On remarque de nombreuses aposiopèses⁴⁹⁹, qui signalent les interruptions à la parole de Trivelin. Elles sont marquées typographiquement par les points de suspension :

TRIVELIN : Ma foi, je ne m'y jouerai pas, je vois bien que vous me tiendriez parole ; si j'osais cependant...

SILVIA, *plus en colère* : Eh bien ne voilà-t-il pas encore un cependant ?

TRIVELIN : [...] je vous prierai seulement de considérer...

SILVIA : Oh vous ne vous corrigez pas, voilà des considérations qui ne me conviennent point non plus.

De plus, la volonté de Silvia d'en finir avec la conversation se traduit également par l'emploi d'une ellipse, qui témoigne de son exaspération et de son envie d'arrêter de parler : « je ne veux aujourd'hui ni déjeuner, ni dîner, ni souper ; **demain, la même chose** ». De même, par deux fois, Arlequin refuse de prendre en compte les informations que lui transmet Trivelin :

TRIVELIN : Vous savez que le Prince doit se choisir une femme dans ses États ?

ARLEQUIN, *brusquement* : Je ne sais point cela : cela m'est inutile.

TRIVELIN : Je vous l'apprends.

ARLEQUIN, *brusquement* : Je ne me soucie pas de nouvelles.

De ce principe de coopération dépendent les quatre maximes conversationnelles. Premièrement, la maxime de quantité vise à ce que la contribution « contienne autant d'information qu'il est requis (pour les visées conjoncturelles de l'échange)⁵⁰⁰ » et à ce qu'elle « ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis ». Deuxièmement, la maxime de qualité impose que l'on n'affirme pas ce que l'on croit faux ni ce pour quoi on manque de preuve⁵⁰¹. Troisièmement, la maxime de relation implique que l'on parle à propos, c'est-à-dire qu'il y ait un lien entre les anciennes et les nouvelles répliques, que la remarque soit intéressante et qu'elle

⁴⁹⁸ H. P. Grice, « Logique et conversation », P. Cole et J. L. Morgan (trad.), *Communications*, n° 30, « La conversation », 1979, p. 61.

⁴⁹⁹ L'aposiopèse désigne toute « interruption du déroulement syntaxique attendu ». C. Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, A. Colin, coll. « 128 », 2015, p. 36.

⁵⁰⁰ H. P. Grice, « Logique et conversation », art. cit., p. 61.

⁵⁰¹ *Id.*

permette de tirer une conséquence pratique⁵⁰². Enfin, la maxime de modalité suppose que l'on s'exprime avec clarté, de manière brève et méthodique, et qu'on ne soit pas ambigu⁵⁰³. Dans nos échanges, les deux amants violent allègrement ces maximes. Silvia enfreint la maxime de qualité lorsqu'elle affirme à Trivelin qu'elle « hai[t] la santé » et qu'elle « [est] bien aise d'être malade », puisque cette affirmation semble littéralement paradoxale. De même, les deux amants usent et abusent de l'ironie, ce qui constitue là encore, une infraction à la maxime de qualité, puisque l'ironie fait entendre un propos dont on n'assume pas la vérité.

Au niveau des caractéristiques mêmes de la parole, de nombreux points permettent de qualifier cette dernière de *polémique*. Tout d'abord, « une violence verbale est exercée pour empêcher l'autre de s'exprimer et d'exposer librement son point de vue⁵⁰⁴ ». Cette violence est celle des amants qui coupent Trivelin, nous n'y revenons pas. De plus, « le point de vue présenté est totalement déconsidéré, ou ridiculisé, c'est-à-dire qu'il fait l'objet d'une attaque destinée à le discréditer, le mettre hors-jeu, voire à le détruire⁵⁰⁵ ». C'est ici ce que fait la réfutation des deux amants, de même, nous passons outre. « Le polémiste est mû par des sentiments violents qui s'expriment dans le style de son discours d'opposition⁵⁰⁶ ». Les deux amants rendent compte à de nombreuses reprises de leur colère face à Trivelin :

SILVIA : [...] Je ne veux qu'être **fâchée**, vous **haïr** tous tant que vous êtes.

[...] Dites-moi, vous et toutes celles qui me parlent, vous a-t-on mis avec moi, vous a-t-on payés pour m'impatiser, pour me tenir des discours qui n'ont pas le sens commun, qui me font **pitié** ?

[...] Je suis **outrée** [...] je ne puis vous **souffrir**.

ARLEQUIN : [...] Mais je commence à m'**ennuyer** de tous vos comptes.

Les didascalies indiquent également que les amants sont tour à tour en colère, impatients, indignés ou brusques. Le polémiste fait aussi part de « sentiments hostiles à l'égard des thèses de l'opposant ou de l'opposant lui-même⁵⁰⁷ ». De fait, Arlequin menace Trivelin, par la commination que nous avons déjà évoquée : « pour marque de cela, si on avait prédit que je dois vous assommer, vous tuer par derrière, trouveriez-vous bon que j'accomplisse la prédiction ? » Pour finir, « le polémiste s'en prend à l'opposant en usant d'expressions injurieuses ou d'un discours insultant ». De nombreuses injures constellent effectivement les

⁵⁰² *Id.*

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 61-62.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁰⁵ *Id.*

⁵⁰⁶ *Id.*

⁵⁰⁷ *Id.*

répliques d'Arlequin : « innocent⁵⁰⁸ que vous êtes », « vous êtes un grand nigaud », « paresseux ».

Enfin, ce ton polémique et ces infractions aux maximes conversationnelles imposent à Trivelin de négocier le droit de prendre la parole. Parmi les règles qui régissent l'alternance des tours de parole se trouve celle qui soutient qu'une seule personne peut parler à la fois. En cas de chevauchement de la parole, « une négociation doit aussitôt intervenir entre les parleurs en compétition, afin que l'un seulement d'entre eux reste en place⁵⁰⁹ ». Cette dernière peut « se faire sur un mode agressif ou courtois, explicite ou implicite⁵¹⁰ ». Pour Trivelin, cette négociation est courtoise et explicite. On relève ainsi de nombreux énoncés métacommunicatifs : « Expliquons-nous à présent », « Écoutez, j'ai bien autre chose à vous dire ! », « Vous n'allez point au fait, écoutez jusqu'au bout ».

*

* *

Un échange est composé d'un acte initiatif et d'un acte réactif. Lorsque l'acte réactif réalise un refus⁵¹¹, plusieurs choix s'offrent quant à la manière de clore la séquence conversationnelle. La résolution est dite *positive* « si l'énonciateur se contente de la “réponse” négative⁵¹² »⁵¹³. On parle de « *résolution négative*⁵¹⁴ » quand l'énonciateur refuse de se satisfaire d'une réaction négative de l'énonciataire⁵¹⁵. Elle peut être de deux sortes. Elle est

⁵⁰⁸ *Innocent* désigne ici « ceux qui ont l'esprit faible, qui sont idiots ». Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, op. cit., s. v. « innocent ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.greynet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>]

⁵⁰⁹ C. Kerbrat-Orecchioni, *La Conversation*, op. cit., p. 29.

⁵¹⁰ *Id.*

⁵¹¹ Un tel acte correspond à un acte réactif négatif, un exemple typique est la réfutation. Lorsque l'acte réactif est « jugé satisfaisante par l'énonciateur » (J. Moeschler, « Discours polémique, réfutation et résolution des séquences conversationnelles », *Études de linguistique appliquée*, n° 44, « L'analyse de conversations authentiques », E. Roulet (dir.), Octobre-Décembre 1981, p. 43), c'est-à-dire que « l'évaluation ne fait que confirmer que la réponse a été bien comprise et considérée comme satisfaisante » (*id.*), on parle de « résolution positive satisfaisante » (*id.*).

⁵¹² J. Moeschler, « Discours polémique, réfutation et résolution des séquences conversationnelles », *Études de linguistique appliquée*, n° 44, « L'analyse de conversations authentiques », E. Roulet (dir.), Octobre-Décembre 1981, p. 43.

⁵¹³ Ce que Jacques Moeschler appelle une « *résolution positive non satisfaisante* (pour l'énonciateur) ». *Id.*

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵¹⁵ *Id.*

locale « si la (les] relance(s) aboutit(ssent) à une résolution positive⁵¹⁶ ». Elle est *globale* « si aucun n'accord n'intervient⁵¹⁷ ».

Nos deux scènes se concluent sur une résolution négative globale, qui semble être un trait caractéristique de l'*altercatio*. Les deux amants refusent de céder au marché proposé par Trivelin. Silvia, usant de l'impératif à valeur d'ordre, fait cesser l'échange (« **Ôtez**-vous de là, je ne puis plus vous souffrir, **laissez**-moi m'affliger en repos » ; « **Sortez** sans me répondre, cela vaudra mieux »). Trivelin est contraint d'interrompre la discussion : « le compliment est court, mais il est net ». Par une anaphore résomptive, il reprend les propos de Silvia (les impératifs) et, par ironie antiphrastique, il les résume par le terme « compliment », qui désigne des « paroles civiles, obligeantes, respectueuses⁵¹⁸ ». Le valet accepte ainsi de couper court à l'échange. Quant à Arlequin, la fin de la séquence se fait moins véhémente. On repère, en effet, de nombreuses concessions dans les dernières répliques du villageois. En concédant, « l'argumentateur modifie sa position en diminuant ses exigences ou en accordant à l'adversaire des points controversés⁵¹⁹ ». Sur le plan grammatical, « les constructions concessives monologiques sont formées par la liaison au moyen d'un connecteur concessif de deux énoncés D₁ et D₂⁵²⁰ », où « D₁ reprend ou reformule le discours d'un opposant réel (ou évoque le discours d'un opposant fictif)⁵²¹ » et « D₂ réaffirme la position du locuteur⁵²² ». Nous soulignons en trait discontinu les énoncés correspondant à D₁, en trait continu à D₂ et nous encadrons le connecteur concessif, ici *mais*.

TRIVELIN : La bonne chère vous tenterait-elle ? une cave remplie de vin exquis vous plairait-elle ? seriez-vous bien aise d'avoir un cuisinier qui vous apprêtât délicatement à manger, et en abondance ? Imaginez-vous ce qu'il y a de meilleur, de plus friand en viande et en poisson : vous l'aurez, et pour toute votre vie. (*Arlequin met quelque temps à répondre.*) Vous ne répondez rien.

ARLEQUIN : Ce que vous dites là serait plus de mon goût que tout le reste ; car je suis gourmand, je l'avoue ; **mais** j'ai encore plus d'amour que de gourmandise.

TRIVELIN : Allons, seigneur Arlequin, faites-vous un sort heureux ; il ne s'agira seulement que de quitter une fille pour en prendre une autre.

ARLEQUIN : Non, non, je m'en tiens au bœuf, et au vin de mon cru.

TRIVELIN : Que vous auriez bu de bon vin ! Que vous auriez mangé de bons morceaux !

ARLEQUIN : J'en suis fâché, **mais** il n'y a rien à faire ; le cœur de Silvia est un morceau encore plus friand que tout cela : voulez-vous me la montrer, ou ne le voulez-vous pas ?

⁵¹⁶ *Id.*

⁵¹⁷ *Id.*

⁵¹⁸ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française, op. cit., s. v.* « compliment ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>]

⁵¹⁹ P. Charaudeau et D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours, op. cit., s. v.* « concession », p. 115.

⁵²⁰ *Id.*

⁵²¹ *Id.*

⁵²² *Id.*

Toutefois, si Arlequin avoue être gourmand, il affirme avec vigueur préférer Silvia à tout autre chose. La résolution de la séquence est donc bien également une résolution négative globale. Il répète, par deux fois, le pro-phrase « non » et il se sert surtout d'une métaphore alimentaire pour évoquer l'amour de Silvia. Là où la jeune femme proclamait n'être pas plus « grosse dame » qu'Arlequin était « gros monsieur », le villageois illustre cette idée en évoquant le groupe nominal « bœuf et [le] vin de [s]on cru ». Le lien entre comparé et comparant, dans la métaphore d'Arlequin, est attributif : « le cœur de Silvia **est** un morceau encore plus friand ». Le comparatif, renforcé par l'adverbe « encore », finit d'énoncer le propos d'Arlequin : il ne cède pas et préfère à tout autre chose Silvia.

Ainsi, les deux amants résistent avec vigueur aux tentatives de persuasion de Trivelin. C'est lorsqu'ils se confrontent à d'autres personnages (le Prince pour Arlequin, Flaminia pour Silvia) que certaines de leurs certitudes vacillent et qu'elles admettent des failles, bien que ces dernières restent parfois superficielles.

Chapitre 2. *Contentio*

Durant les actes I et II, Arlequin résiste à diverses tentatives des gens de cour visant à obtenir son consentement à l'union du Prince et de Silvia : Trivelin, d'abord, tente de le persuader au moyen d'arguments et de promesses de gratification (I, IV) ; puis Lisette essaye de le séduire (I, V) ; enfin, un Seigneur vient s'excuser⁵²³ d'avoir médité à son propos (II, V) et lui propose par la suite de recevoir des lettres de noblesse (III, IV). Toutes ces tentatives se soldent pourtant par des échecs. Le Prince, pour obtenir enfin cet accord qu'il souhaite tant, n'a d'autre choix que de venir en personne s'entretenir avec le villageois. Parce qu'elle est le lieu de l'affrontement des deux prétendants de Silvia et par sa proximité avec la fin de la pièce, cette scène (I, V) se révèle bien être « la confrontation entre deux adversaires⁵²⁴ », dont l'un cherche « à remporter une victoire définitive sur l'autre⁵²⁵ ».

1. La stratégie persuasive d'Arlequin

Si c'est le Prince qui est à l'initiative de cette rencontre, Arlequin, dès qu'il comprend qu'il a affaire à son adversaire, prend les devants et tente, en premier, de persuader son interlocuteur :

ARLEQUIN *humblement* : Excusez, Monseigneur, c'est donc moi qui suis un sot d'avoir été impertinent avec vous ?

LE PRINCE : Je te pardonne volontiers.

ARLEQUIN *tristement* : Puisque vous n'avez pas de rancune contre moi, ne permettez pas que j'en aie contre vous [...].

Ainsi débute la stratégie persuasive d'Arlequin, qui, loin de nier ses devoirs de sujet du Prince, les reconnaît, les affirme mais en profite également pour revendiquer lui aussi des droits vis-à-vis du souverain. Ces premières répliques de cette scène de *contentio* sont caractéristiques de la stratégie d'Arlequin, qui reconnaît ses devoirs envers le Prince, mais également ses droits.

1.1. Preuves éthiques

Après que le Prince lui a révélé qu'il était le souverain et non pas un simple officier, Arlequin lui présente des excuses⁵²⁶ pour s'être adressé à lui comme à n'importe quel autre

⁵²³ Cette excuse vise à flatter la vanité d'Arlequin et à lui faire goûter au pouvoir, puisque le villageois peut, ou non, accepter les excuses du Seigneur.

⁵²⁴ L. Gavaille, « *Contentio* et les noms latins de la polémique dans l'épistolaire », dans É. Gavaille et F. Guillaumont (dir.), *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, op. cit., p. 42.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁵²⁶ Nous reviendrons plus en détails sur l'étude pragmatique de cette excuse *infra*.

homme de condition plus basse. Il bénéficie donc d'un *ethos* désavantageux, celui du simple villageois sujet du Prince, qui lui doit obéissance. Pourtant, Arlequin ne tente pas de dissimuler cette différence de statut, au contraire, il la revendique haut et fort, au moyen de quatre propositions attributives :

ARLEQUIN : [...] c'est donc moi qui **suis** un sot d'avoir été un impertinent avec vous ?
[...] Je ne **suis** pas digne d'être fâché contre un prince, je **suis** trop petit pour cela.
[...] Je **suis** votre sujet.

Dans la première proposition, il se présente comme un homme capable de reconnaître ses erreurs, en se plaçant comme focus de la proposition clivée (« c'est donc **moi** qui [...] ») et en dirigeant sa verve véhémence contre lui-même. Il reconnaît être un « sot » d'avoir manqué de respect à son interlocuteur, puisque ce dernier est le souverain. Dans la deuxième proposition, il explicite la différence de condition sociale entre son interlocuteur et lui. Il emploie une négation polémique, portant sur la structure attributive au sémantisme fort, *être digne de*. Alors que, dans la première proposition, les propos d'Arlequin évoquent sa relation particulière au Prince, son discours se fait ici plus général. Le villageois utilise en effet l'article indéfini *un*, pointant ainsi l'unique cause de ce manque de légitimité. La proposition qui suit est juxtaposée et établit avec celle qui précède un lien causal. Arlequin justifie en effet la proposition précédente, en affirmant qu'il est « trop petit pour cela ». L'adjectif « petit » renvoie, par métaphore, à sa condition de simple villageois. Il est modifié par l'adverbe intensif « trop », qui accentue la différence entre les deux hommes. Dans la troisième proposition attributive (« je suis votre sujet »), il énonce clairement sa relation avec le Prince. Ce dernier a bien un certain pouvoir sur lui, comme en témoigne le déterminant possessif *votre*. Enfin, la modeste condition d'Arlequin se marque également par le ton qu'il emploie : il s'adresse au Prince « *humblement* ».

Arlequin met donc en place un *ethos* d'homme modeste et franc. Il fait ainsi preuve d'*arété*, l'une des trois qualités indispensables de l'orateur, définie comme la qualité de « l'homme simple et sincère⁵²⁷ ». Il assure vouloir parler au Prince « en conscience », c'est-à-dire « en vérité, selon les règles de la conscience⁵²⁸ ». Sa franchise s'oppose ainsi aux mensonges des personnages de la cour, qui ne savent que flatter, sans aucun souci de vérité :

⁵²⁷ « Aristote avait esquissé une typologie, distinguant la “phronesis” (avoir l'air pondéré), l’“eunoia” (donner une image agréable de soi), l’“arété” (se présenter comme un homme simple et sincère) ». D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 137.

⁵²⁸ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, s. v. « conscience ». [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

ARLEQUIN, *toujours triste* : Eh, Monseigneur, ne vous fiez pas à ces gens qui vous disent que vous avez raison avec moi, car ils vous trompent ; vous prenez cela pour argent comptant, et puis vous avez beau être bon, vous avez beau être brave homme, c'est autant de perdu, cela ne vous fait point de profit ; sans ces gens-là, vous ne me chercheriez point de chicane, vous ne diriez pas que je vous manque de respect parce que je vous représente mon bon droit.

Arlequin dénonce ici l'hypocrisie des personnages de la cour. Celle-ci est désignée, à deux reprises, par le substantif collectif *gens* (« ces gens » ; « ces gens-là »), actualisé par le déterminant démonstratif *ces* à valeur péjorative ; valeur renforcée, dans le second syntagme, par la particule « -là ». Le villageois fait entendre la voix des courtisans grâce au discours rapporté au style indirect (« ces gens qui vous disent [que vous avez raison avec moi] »). Il tente de révéler au Prince cette hypocrisie, de manière percutante ; en témoignent l'interjection « eh », le vocatif « Monseigneur », ainsi que l'impératif de défense (« ne vous fiez pas »). Il justifie ensuite son propos, au moyen d'une proposition coordonnée par la conjonction « car », à nuance causale. La proposition est brève (elle n'est composée que d'éléments essentiels, à savoir le sujet, le verbe et le complément), ce qui la rend d'autant plus frappante : « ils vous trompent ». Le villageois entend ensuite indiquer au Prince l'erreur qu'il commet : « vous prenez cela pour argent comptant ». D'une part, le pronom démonstratif « cela » résume les paroles des courtisans, les réduisant ainsi à presque rien. D'autre part, il utilise l'expression figurée *prendre quelque chose pour argent comptant*, déjà attestée dans l'édition de 1694 du *Dictionnaire de l'Académie Française*, qui signifie « croire trop facilement ce qu'on nous dit, faire trop de fond sur de simples apparences⁵²⁹ ». Il renchérit ensuite, comme le montrent la juxtaposition de la conjonction de coordination « et » et l'adverbe « puis », par une structure concessive : « et puis vous avez beau être bon, vous avez beau être brave homme, c'est autant de perdu, cela en vous fait point profit ». L'anaphore « vous avez beau être », organisée en rythme binaire, amplifie les qualités qu'Arlequin prête au Prince, à savoir qu'il est « bon » et « brave homme ». Les deux adjectifs qualifient ici le caractère du souverain. Pourtant, à cause de l'hypocrisie des gens de la cour, ces qualités sont rendues inutiles, puisque le Prince n'exerce pas sa bonté à l'égard des personnes qui le méritent. La stratégie d'Arlequin est double : dans un premier temps, il flatte le Prince en lui reconnaissant des qualités, puis, il le dédouane en rejetant la faute sur les courtisans. Cela apparaît d'autant plus clairement dans la proposition suivante, qui présente un syntagme prépositionnel introduit par « sans » ainsi que deux négations polémiques (« vous ne me chercheriez point de chicane » ; « vous ne diriez pas que [...] »). Il finit par opposer la vision du Prince à la sienne, grâce aux deux propositions « je vous

⁵²⁹ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, *op. cit.*, s. v. « argent » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

manque de respect » ; « je vous représente mon bon droit ». La première est attribuée au Prince grâce aux paroles rapportées au style indirect (« vous ne diriez pas que je vous manque de respect »). La seconde, quant à elle, correspond aux propos d'Arlequin et est introduite par la locution conjonctive « parce que ». Cette dernière peut se comprendre d'abord comme une subordonnée à nuance temporelle, que l'on pourrait reformuler en *lorsque je vous représente mon bon droit*, mais aussi, de manière privilégiée, comme une causale (*vous ne pouvez pas dire que je vous manque de respect, car je représente simplement mon bon droit*).

L'*ethos* construit par Arlequin est donc celui d'un homme de modeste condition, humble et sincère, faisant preuve d'une franchise sans faille, qui s'oppose à l'hypocrisie qui règne à la cour. Bien qu'il soit un simple villageois, il « dialogue avec [le Prince] sur un pied d'égalité⁵³⁰ ».

1.2. Preuves logiques

Ce « pied d'égalité » impose aux deux hommes des droits et des devoirs l'un envers l'autre. Cette relation d'entente et de respect réciproque est signifiée dès la seconde réplique de la scène de *contentio* :

ARLEQUIN : Puisque **vous** n'avez pas de rancune contre moi, ne permettez pas que j'en aie contre **vous**. »

Le groupe verbal *avoir de la rancune contre quelqu'un* est répété, mais les sujets et compléments sont inversés, organisés en une épanadiplose⁵³¹ : *vous-moi / j'-vous*. Cette figure de construction rend ainsi compte de la volonté d'Arlequin de revendiquer les devoirs du Prince à son égard. On retrouve la même idée à la fin de la réplique du villageois, qui conclut : « vous ne voudriez pas avoir une principauté pour le contentement de vous tout seul. » Cette affirmation pourrait correspondre à l'équivalent assertif de ce que Jean-Jacques Robrieux nomme la « question provocatrice⁵³² », qui vise « à déclencher une réaction chez un adversaire piqué au vif⁵³³ ». L'intérêt est d'obtenir que son interlocuteur « révèle ses intentions ou sa vraie personnalité⁵³⁴ ». Ici, l'on pourrait imaginer la proposition, sous forme de question orientée (*vous ne voudriez quand même pas avoir une principauté pour le contentement de vous tout seul ?*), qui obligerait le Prince à répondre par l'affirmative ou à se découvrir comme un tyran,

⁵³⁰ J. Guilhembert, « Les fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », art. cit., p. 315.

⁵³¹ « L'épanadiplose est la répétition en forme de chiasme d'un mot ou d'un groupe de mots du début vers la fin d'une phrase ou d'un vers ». J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 143.

⁵³² *Ibid.*, p. 240.

⁵³³ *Ibid.*, p. 241.

⁵³⁴ *Id.*

qui ne gouverne que pour son seul plaisir. La force d'Arlequin tient alors à ce qu'il ne laisse même pas au Prince la possibilité de confirmer cela, mais pose la proposition comme une affirmation évidente.

Si Trivelin utilisait pléthore d'arguments contraignants et de mauvaise foi – ce que fait aussi Arlequin –, ce dernier présente également au Prince une grande quantité d'arguments quasi-logiques. Ces arguments « sont issus du domaine de la logique formelle, que l'on peut définir comme l'étude des concepts, des jugements et des raisonnements considérés en eux-mêmes, selon leurs enchaînements, et abstraction faite des réalités auxquelles ils s'appliquent⁵³⁵ ». Arlequin commence par employer une comparaison⁵³⁶, une « manière commode de définir un objet ou une notion en les rapprochant ou en les distinguant d'autres objets⁵³⁷ ». Ainsi, « au lieu de considérer l'objet en soi, on choisit un objet comparable plus simple ou plus connu pour le définir par approximation⁵³⁸ ». Ici, cette comparaison « vis[e] à frapper l'imagination par l'information concrète qu'elle apporte⁵³⁹ ». De fait, l'amant de Silvia essaye de rendre concrètes au Prince la violence et l'injustice qui découlent de l'enlèvement de la jeune femme :

Arlequin : Que voulez-vous, Monseigneur ? j'ai une fille qui m'aime, vous, vous en avez plein votre maison, et nonobstant vous m'ôtez la mienne ; prenez que je suis pauvre, et que tout mon bien est un liard ; vous qui êtes riche de plus de mille écus, vous vous jetez sur ma pauvreté et vous m'arrachez mon liard, cela n'est-il pas bien triste ?

Il commence, avant d'exposer la comparaison, par évoquer la situation réelle dans laquelle il se trouve, avec précision, en utilisant un argument de la narration⁵⁴⁰. Il met en parallèle deux propositions, sur un mode antithétique : d'un côté, lui, Arlequin, qui n'aime qu'une fille (le déterminant « une » n'est ici pas un article indéfini mais un déterminant numéral) ; de l'autre, le Prince, qui « en [a] plein [sa] maison » (l'unicité laisse place à la profusion, par l'emploi de l'adverbe « plein »). Puis il témoigne de l'enlèvement de Silvia dans la proposition « et nonobstant vous m'ôtez la mienne ». L'adverbe, le présent de narration (« ôtez ») et le pronom possessif marquent l'injustice de cet enlèvement. Vient ensuite la comparaison en tant que telle. Elle est introduite par l'impératif « prenez », qui implique le Prince dans les paroles d'Arlequin.

⁵³⁵ J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 169.

⁵³⁶ Il s'agit ici non pas de la figure de style mais d'un argument quasi logique « fondé sur une relation associative ». *Ibid.*, p. 170.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 181.

⁵³⁸ *Id.*

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁴⁰ « Il s'agit là d'une manière d'argumenter par les faits, très efficace [...] Les faits doivent parler d'eux-mêmes, sans qu'il soit nécessaire d'apporter d'autres éléments de preuve ». *Ibid.*, p. 213.

Arlequin évoquait sa situation, précédemment, au moyen d'une proposition (« j'ai une fille qui m'aime ») ; désormais, il le fait grâce à deux (« je suis pauvre » ; « tout mon bien est un liard »). L'opposition entre le déterminant de totalité « tout » et le déterminant numéral « un » (qui fait écho à « une ») rend tangible la pauvreté, qu'il prend néanmoins la peine d'expliciter « je suis pauvre ». Il évoque ensuite la situation du Prince (« vous qui êtes riche de plus de mille écus »), qu'il amplifie grâce à la structure hyperbolique « plus de mille écus ». Enfin, il utilise une hypotypose pour rendre encore plus manifeste cette injustice. Cette figure « consiste en ce que dans un récit ou, plus souvent encore, dans une description, le narrateur sélectionne une partie seulement des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, ne gardant que des notations particulièrement sensibles et fortes, accrochantes, sans donner la vue générale de ce dont il s'agit, sans indiquer même le sujet global du discours⁵⁴¹ ». C'est bien ce que l'on a ici avec les verbes d'action *jeter* et *arracher*, qui, en plus d'être des verbes perfectifs⁵⁴² qui dénotent des actions brèves, sont au présent de narration, ce qui donne l'impression que la scène se déroule sous nos yeux (et ceux du Prince).

Le villageois fait ensuite appel à une *règle de justice*, qui est « le principe selon lequel on applique les mêmes règles à tous les sujets de droit se trouvant dans des situations identiques⁵⁴³ » :

ARLEQUIN : Je sais bien que vous êtes un bon prince, tout le monde le dit dans le pays, il n'y aura que moi qui n'aurai pas le plaisir de le dire comme les autres. »

Il commence par énoncer l'avis de tous les sujets du Prince, dont il met en avant l'unanimité grâce au groupe nominal « tout le monde » et au syntagme prépositionnel complément circonstanciel de lieu « dans le pays ». Puis, après cette affirmation à propos des sujets du Prince, Arlequin continue en évoquant sa propre situation : « « il n'y aura que moi qui n'aurai pas le plaisir de le dire comme les autres ». D'abord, il répète le verbe « dire » pour montrer que la situation devrait être identique, puis il utilise la négation exceptive *ne ... que*, dont le foyer est le pronom personnel « moi », exposant ainsi comment il s'en trouve exclu.

Arlequin poursuit ensuite, en faisant encore une fois appel à la *règle de justice* :

⁵⁴¹ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 68, s. v. « hypotypose ».

⁵⁴² « L'aspect *perfectif* envisage le terme du procès : le procès n'acquiert d'existence complète et véritable que lorsqu'il est parvenu à son terme (ainsi l'action *sortir* n'est réalisée qu'après le seuil, quand on *est sorti*, c'est-à-dire quand on est dehors) ». M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 521.

⁵⁴³ J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 199.

ARLEQUIN : [...] Disons en conscience, si un autre que vous me l'avait prise, est-ce que vous ne me la feriez pas remettre ? Eh bien personne ne me l'a prise que vous, voyez la belle occasion de montrer que la justice est pour tout le monde.

Son raisonnement est progressif. L'amant de Silvia cherche en premier lieu à faire admettre au Prince une proposition générale, dont le sujet est indéterminé (il s'agit du syntagme « un autre que vous », composé d'un article et d'un pronom indéfinis). Cette proposition est une subordonnée circonstancielle hypothétique, ce qui permet à Arlequin de placer le Prince dans une situation conjecturale afin de le pousser à adhérer à son raisonnement. La proposition principale est une question orientée (« est-ce que vous ne me la feriez pas remettre ? »), qui incite l'interlocuteur d'Arlequin à répondre par l'affirmative. L'amant en vient ensuite à sa propre situation. Il décide d'un coupable, le Prince, en le rejetant à l'extrémité de la proposition et en le plaçant comme foyer de la négation. À la manière de Trivelin, qui incitait les amants à profiter de la situation favorable dans laquelle au moyen de l'impératif « voyez », Arlequin se sert ici du même verbe, au même mode. Il conclut avec un énoncé général, « la justice est pour tout le monde », qui explicite de manière forte la règle de justice.

Toujours selon une volonté d'inciter le Prince à adhérer à son raisonnement, en le suivant pas à pas, Arlequin continue avec une série de questions orientées. Sa stratégie est d'autant plus efficace qu'il utilise une énallage de personne⁵⁴⁴ : au lieu de s'adresser au Prince en utilisant la deuxième personne, il utilise la première (dont le référent est, bien entendu, non pas Arlequin, mais le Prince). Cela permet au souverain de s'identifier encore plus facilement aux propos du villageois :

ARLEQUIN : Allons, Monseigneur, dites-vous comme cela : Faut-il que je retienne le bonheur de ce petit homme parce que j'ai le pouvoir de le garder ? N'est-ce pas à moi à être son protecteur, puisque je suis son maître ? S'en ira-t-il sans avoir justice ? n'en aurais-je pas du regret ? Qui est-ce que fera mon office de prince, si je ne le fais pas ? J'ordonne donc que je lui rendrai Silvia.

Arlequin commence donc par la proposition « dites-vous comme cela », qui introduit la série de questions en exhortant le Prince à suivre ce raisonnement, exhortation renforcée par « allons », qui vaut en réalité pour un « allez ». Les deux premières questions orientées font écho l'une à l'autre. Le villageois commence en explicitant la conséquence de la conduite du Prince : en enlevant Silvia, il « retien[t] le bonheur » d'Arlequin. La périphrase « ce petit homme » rappelle la réplique précédente « je suis trop petit pour cela ». Puis, la seconde proposition de la question est constituée d'une proposition subordonnée circonstancielle

⁵⁴⁴ « L'énallage modifie, par rapport à la formulation courante, un mode, un temps, une personne ou toute structure verbale ». J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 159.

causale, « parce que j'ai le pouvoir de le garder ». Dans la deuxième question, la structure est similaire : une proposition principale précède une proposition subordonnée circonstancielle à nuance causale. Ici, la proposition est introduite par la conjonction de subordination « puisque ». Il donne ainsi la bonne manière de mettre à profit le pouvoir du Prince. Dans la catégorie des propositions causales, on oppose les subordonnées introduites par *parce que* et les propositions introduites par *puisque*. Dans le premier cas, cette relation « porte à la connaissance du lecteur deux informations également prises en charge par l'énonciateur : le contenu de la proposition subordonnée et la relation de cause à effet établie entre principale et subordonnée par la conjonction *parce que*⁵⁴⁵ ». Ici, Arlequin énonce la cause défendue par le Prince, car il parle en son nom. Dans le second cas, « le fait introduit par *puisque*, qui fait l'objet d'une énonciation particulière, d'un acte de parole spécifique, n'est cependant pas assumé par l'énonciateur : il est rapporté à une autre source ». Ainsi, Arlequin parle à la place du Prince mais s'inclut tout de même dans ses paroles. Les deux questions orientées s'opposent ; à la question qui amène à une confirmation négative répond une question qui amène à une confirmation positive, qui met en scène les deux manières dont le Prince pourrait se conduire. Les trois phrases suivantes sont autant d'arguments *ad misericordiam*, qui invitent le Prince à avoir pitié de l'injustice qu'il est en train de faire à Arlequin, selon ce dernier. La conclusion de toutes les réponses de cette série de questions est, pour Arlequin, une action directe, marquée par l'emploi d'un verbe performatif⁵⁴⁶ « j'ordonne » ; le fait que ce soit une conséquence de toutes les questions précédentes est marqué par le connecteur *donc*. De même, le futur catégorique vise à rendre encore plus incontestable la décision (« je lui rendrai Silvia »).

Enfin, un dernier argument est employé par Arlequin : le Prince, par son statut, a tous les moyens d'être consolé, contrairement à lui :

ARLEQUIN : Prenez quelque consolation, Monseigneur, promenez-vous, voyagez quelque part, votre douleur se passera dans les chemins.

Là encore, nous avons affaire à une proposition hypothétique particulière, fondée sur l'impératif et le futur catégorique. En effet, lorsque l'on juxtapose une proposition à l'impératif et une proposition au futur de l'indicatif, « on demande fictivement à l'interlocuteur de faire quelque chose, en assertant simultanément qu'une certaine conséquence en découlera⁵⁴⁷ ». Ici, Arlequin amplifie cette idée en juxtaposant trois propositions à l'impératif, selon un rythme ternaire.

⁵⁴⁵ D. Denis et A. Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, op. cit., p. 83.

⁵⁴⁶ Un énoncé performatif est « un énoncé qui accomplit l'acte qu'il énonce » (M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 981).

⁵⁴⁷ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 578.

1.3. Preuves pathétiques

Tous les procédés de mise en scène d'Arlequin comme étant un pauvre sujet inoffensif visent également à attendrir le Prince. Le villageois tente avant tout de susciter la pitié de son interlocuteur, en montrant qu'il ne peut lui faire du mal : « si vous m'affligez, je pleurerai de toute ma force, et puis c'est tout ». L'emploi du futur catégorique fait apparaître cette action comme inévitable. De plus, le syntagme prépositionnel complément circonstanciel de manière « de toute ma force » amplifie le malheur d'Arlequin (plus il va pleurer intensément et plus cela montrera qu'il est triste) et, par ailleurs, cela indique que sa force est uniquement dirigée vers l'action de pleurer. Enfin, la dernière proposition « et puis, c'est tout » témoigne encore une fois du caractère inoffensif du villageois. Elle est brève et averbale (c'est-à-dire qu'aucune action n'est réalisée), à l'image du comportement d'Arlequin, qui est passif. Il utilise également la question orientée suivante : « cela n'est-il pas bien triste ? ». Cet appel à la pitié fonctionne, puisque le Prince le reconnaît lui-même en aparté : « Il a raison, et ses plaintes me touchent ». Il explicite également les émotions qu'il veut faire naître chez le Prince : « cela doit faire compassion à votre puissance ». Le substantif a un sens fort à l'âge classique : il signifie, étymologiquement, « souffrir avec »⁵⁴⁸. L'on trouve également deux phrases exclamatives, modalité par excellence de la tonalité pathétique :

ARLEQUIN : Que je suis à plaindre !
[...] Ahi, qu'on a de mal dans la vie !

On relève ici des mots exclamatifs, qui « orientent l'interprétation de l'énoncé vers une valeur élevée, qui ne peut être mis en doute⁵⁴⁹ ». La seconde phrase est amplifiée par l'interjection « ahi », qui mime un cri de douleur. On remarque également une énullage de personne : la première personne disparaît au profit du pronom indéfini « on », qui généralise la douleur de l'amant.

Arlequin cherche à obtenir la bienveillance du Prince, en le flattant :

ARLEQUIN : [...] Je sais bien que vous êtes un bon prince.
[...] et puis vous avez beau être bon, vous avez beau être brave homme [...].
[...] Vous êtes mon prince, et je vous aime bien.

⁵⁴⁸ Le substantif provient du verbe *compatir*, « emprunté au bas latin *compati*, littéralement “souffrir avec”, de *cum* “avec” (*co*) et *patis* (*pâtir*) ». A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I : A-Fo, *op. cit.*, p. 820.

⁵⁴⁹ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 687.

On retrouve de nombreuses structures attributives, qui tendent à faire une éthopée⁵⁵⁰ du Prince, éthopée par ailleurs hautement positive, comme en témoignent les nombreux termes mélioratifs adjectivaux (« bon », répété deux fois », « brave »). Enfin, son discours est marqué par l'affectivité, puisqu'il expose ses sentiments à l'égard du Prince (« Je vous aime bien »).

2. La réaction du Prince

Alors que l'on pourrait s'attendre à voir éclater la fureur d'Arlequin face au Prince⁵⁵¹, Arlequin conserve son calme et, bien au contraire, fait appel à la pitié du Prince, comme à son sens de la justice. Le souverain, qui pensait persuader Arlequin facilement, se heurte, comme ses serviteurs, à une parole argumentée. Il est alors en position de celui qui répond, alors même qu'il était à l'initiative de l'échange. On aurait donc pu s'attendre à une réfutation précise du Prince. Il n'en est rien : le souverain ne parvient pas à réfuter les propos d'Arlequin et, après un silence éloquent, tente, en dernière chance, de susciter, à son tour, la pitié de l'amant de Silvia. Pourtant, sa position sociale lui conférait un avantage par rapport à l'amant de Silvia, en le plaçant, de prime abord, comme dominant de l'échange.

2.1. Une place privilégiée dans l'échange

La différence de statut social entre les deux personnages implique un rapport de force marqué, à l'avantage du Prince. Dans toute interaction, « les différents partenaires de l'échange peuvent se trouver “positionnés” en un lieu différent sur cet axe vertical invisible qui structure leur relation interpersonnelle. On dit alors que l'un d'entre eux se trouve occuper une position “haute” (“up”), de *dominant*, cependant que l'autre est mis en position “basse” (“down”), de *dominé*⁵⁵² ». Fort de son statut, le Prince apparaît comme le dominant de l'échange, et Arlequin comme le dominé.

Tout d'abord, « on dira que se met en position haute celui qui est responsable de l'ouverture et de la clôture des différentes unités constitutives du texte échangé, celui donc qui

⁵⁵⁰ L'éthopée est « une description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif ». P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 427.

⁵⁵¹ Arlequin laisse éclater sa colère à de nombreuses reprises dans la pièce. Cette émotion contribue grandement à la *vis comica* de l'œuvre. Il résiste « brusquement » aux tentatives de séduction de Lisette (I, v, p. 41) et fait fuir Trivelin « en colère, et prenant un bâton » (I, vii, p. 46).

⁵⁵² C. Kerbrat-Orecchioni, *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987, p. 319.

en prend l'initiative (surtout bien sûr si cette initiative est suivie d'effet)⁵⁵³ ». Après que Trivelin a pris congé d'Arlequin, ce dernier se retrouve seul sur la scène. Le Prince, déguisé en officier, vient alors à sa rencontre (« *Le Prince arrive* ») pour s'entretenir avec le villageois. De même, c'est lui qui conclut l'échange, en s'en allant (« *Il s'en va* »).

De plus, la scène de *contentio* commence par une excuse d'Arlequin envers le Prince. En effet, croyant simplement s'adresser à l'Officier du Palais, ce « babillard » (I, IV, p. 35) qui aurait parlé de Silvia au Prince et qui serait par conséquent responsable des malheurs des deux amants, Arlequin renvoie brusquement son interlocuteur, refusant de lui parler :

ARLEQUIN : Que diantre vient encore me rendre visite ? Ah c'est celui-là qu'on m'a pris Silvia ! Vous voilà donc, monsieur le babillard, qui allez dire partout que la maîtresse des gens est belle ; ce qui fait qu'on m'a escamoté la mienne.

[...] Parlez, il vous est libre ; mais je n'ai pas ordre de vous écouter.

Le substantif « diantre » est un « mot très familier dont on se sert pour éviter de dire le Diable⁵⁵⁴ » tandis que « babillard », par son suffixe *-ard*, est péjoratif. Arlequin lui adresse aussi un reproche⁵⁵⁵, celui d'avoir rapporté au Prince les qualités de Silvia. Cette accusation, qui se loge dans la proposition subordonnée relative déterminative « qui allez dire partout que la maîtresse des gens est belle », est exagérée par Arlequin. Il fait de l'action qui lui a causé du tort un trait caractéristique de l'Officier. Il n'évoque pas Silvia, mais se fait plus universel, grâce à l'article défini à valeur de notoriété (« la maîtresse ») ; de même, il ne parle pas de son cas à lui, mais généralise, par l'emploi du nom collectif « gens ». Puis Arlequin donne ensuite les conséquences des propos de l'Officier : « ce qui fait qu'on m'a escamoté la mienne ». L'accusation est explicite, il s'agit d'un vol, puisque le verbe *escamoter* « signifie par extension, voler subtilement sans qu'on s'en aperçoive⁵⁵⁶ ». Arlequin refuse ensuite de l'écouter et souhaite mettre fin à l'échange. L'équilibre est momentanément menacé, puisqu'Arlequin se trouve alors en position dominante. Afin de réasseoir son autorité, le Prince est alors obligé, malgré lui, de poser son masque d'officier.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 329.

⁵⁵⁴ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 2^e édition, *op. cit.*, s. v. « diantre » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁵⁵⁵ Le reproche correspond à plusieurs types de discours rhétorique précis, appartenant au genre judiciaire. Pour plus de précisions, voir F. Goyet (éd.) et L. Vianès (trad.), « *Rhetorice contracta* (1621), II ? 27, « Les discours de reproches et de condamnations sans appel », *Exercices de rhétorique*, n° 2, « Sur Virgile », 2013 [en ligne : <https://journals.openedition.org/rhetorique/190>]. Il s'agit ici, plus que d'un reproche destiné à un ami, d'une condamnation sans appel destinée à un ingrat (*ibid.*, §3). Toutefois, identifier et nommer une sous-catégorie précise du genre du reproche ne nous intéresse guère ici, puisqu'il ne s'agit que d'une simple réplique d'Arlequin.

⁵⁵⁶ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 2^e édition, *op. cit.*, s. v. « escamoter » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

Découvrant à qui il s'est adressé de façon aussi impétueuse, Arlequin n'a d'autre choix que de s'excuser⁵⁵⁷. Cela consolide la position supérieure du Prince dans la conversation, car « toute excuse constitue à la fois une antimenace pour la face positive de celui qui la reçoit, et une menace pour la face positive de celui qui la produit : s'excuser (“platement” ou non), c'est toujours d'une certaine manière se renier soi-même et s'abaisser devant l'autre⁵⁵⁸ ». La réalisation⁵⁵⁹ de l'excuse d'Arlequin se fait au moyen de l'impératif « excusez » ainsi que d'une semi-reconnaissance de la faute. En effet, si l'excuse se réalise dans une question (« c'est donc moi qui suis un sot d'avoir été un impertinent avec vous ? »), cette dernière est orientée et appelle simplement une confirmation. La réaction à l'excuse est ici positive. Par son énoncé performatif (« Je te pardonne »), le Prince « accepte la réparation et octroie le pardon⁵⁶⁰ ».

Parmi les autres taxèmes (selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, « à la fois [...] les *indicateurs* de places et les *donneurs* de places⁵⁶¹ »), se trouvent également les usages des deuxièmes personnes du singulier et du pluriel. Là encore, la différence entre le vouvoiement d'Arlequin et le tutoiement du Prince marque la supériorité de ce dernier. De plus, on peut noter que le Prince appelle Arlequin par son prénom ou par l'appellatif « mon enfant », tandis que ce dernier se sert du terme d'adresse « Monseigneur », qui est le « titre d'honneur que l'on donne en parlant ou en écrivant aux personnes distinguées par leur naissance ou par leur dignité⁵⁶² ».

Pourtant, malgré tous ces taxèmes qui placent le Prince dans la position de dominant, il « semble bien pourtant que mêmes dans les interactions foncièrement inégalitaires, tout ne soit pas joué hors langage : les cartes peuvent presque toujours être redistribuées ». C'est bien ce que l'on a ici, et la prédominance de la parole d'Arlequin sur celle du Prince en est un bon indice. En effet, « celui qui parle le plus et le plus longtemps (le plus “gros parleur”) a de grandes chances d'assurer par là même la maîtrise de la conversation⁵⁶³ ». De fait, on remarque

⁵⁵⁷ « L'excuse, ou échange réparateur, a selon E. Goffman pour but de transformer ce qu'on pourrait considérer comme offensant en ce qu'on peut tenir pour acceptable » – conformément au sens originel du terme, la réparation vise en quelque sorte à recoller les morceaux d'une interaction fragilisée par l'offense survenue » (C. Kerbrat-Orecchioni, *La Conversation, op. cit.*, p. 84).

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁵⁹ La réalisation de l'excuse peut s'opérer grâce à différents moyens : tant par des réalisations explicites (comme une expression performative, type « Je vous demande pardon » ou encore un énoncé à l'impératif, comme « Pardonnez-moi ») que des réalisations implicites (on décrit un état d'âme approprié, « je suis vraiment désolé » ; on justifie l'offense, « il y a avait des embouteillages horribles » ; on reconnaît la faute « je suis en retard ! »). *Id.*
⁵⁶⁰⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁶¹ C. Kerbrat-Orecchioni, *Décrire la conversation, op. cit.*, p. 321.

⁵⁶² Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 2^e édition, *op. cit.*, s. v. « monseigneur » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 327.

que c'est Arlequin qui parle le plus. Si les tours de paroles sont respectés, ses répliques sont beaucoup plus longues que celles du Prince. Cette différence de longueur des répliques est ici symptomatique de l'argumentation de chacun des personnages : tandis que le discours d'Arlequin fait appel à trois catégories de preuves, celui du Prince est plus limité, et témoigne d'un refus, volontaire ou non, de réfuter les arguments du villageois.

2.2. L'ultime tentative persuasive du Prince

Lorsque l'on étudie un discours rhétorique, il est parfois difficile de prendre conscience de son efficacité persuasive. Pourtant, quand la tentative de persuasion se trouve au sein d'une interaction, les réactions de l'auditoire valent pour autant de signes témoignant de l'efficacité d'un discours. Dans cette scène de *contentio*, l'on pourrait s'attendre à des joutes verbales, à une parole combative. Il n'en est rien. Dans le début de la scène, en entendant les arguments d'Arlequin, le Prince reste silencieux. À deux reprises, en effet, le Prince ne réplique rien à Arlequin et se contente de répondre en aparté (il s'exprime « à part ») :

LE PRINCE, à part : Il a raison, et ses plaintes me touchent.

LE PRINCE, à part : Que lui répondre ?

L'on sait que « l'absence de paroles, dans une belle œuvre dramatique, *signifie*, beaucoup plus que dans la vraie vie. Elle sert à marquer que deux être ne peuvent se comprendre, exprime l'émotion d'un personnage ou son impuissance⁵⁶⁴ ». La première réplique souligne l'efficacité persuasive des preuves logiques (le Prince admet qu'Arlequin « a raison ») et des preuves pathétiques (il est touché par ses paroles). Dans la seconde réplique, la question rhétorique, qui, par définition, n'appelle aucune réponse, rend compte de son incapacité à se défendre face aux attaques d'Arlequin. De même, il continue en demandant à Arlequin : « ne changeras-tu jamais de langage ? » Cette question orientée sonne comme l'aveu d'une argumentation réussie, puisque le Prince n'a d'autre choix que de lui demander de changer de ligne persuasive.

Toutefois, une fois qu'il a encaissé les arguments d'Arlequin, le Prince met en place une stratégie persuasive fondée essentiellement sur des preuves pathétiques.

Tout d'abord, il tente une première concession :

LE PRINCE : Je te prive de Silvia, il est vrai : mais demande-moi ce que tu voudras, je t'offre tous les biens que tu pourras souhaiter, et laisse-moi cette seule personne que j'aime.

⁵⁶⁴ P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige manuels », 1972, p. 162.

Faisant « un pas vers l'autre⁵⁶⁵ », il reconnaît sa faute mais présente ensuite un argument *ad baculum* (le même que celui dont se servait abondamment Trivelin). Cet argument est d'autant plus efficace qu'il place Arlequin dans une position de force (il est sujet d'un verbe et d'une périphrase verbale exprimant la volonté) et qu'il met en tension la profusion de richesses, marquée par un pluriel et un déterminant de totalité « tous » et l'unique demande du Prince, caractérisée, quant à elle, par le singulier et l'adjectif « seule ». La périphrase « cette seule personne que j'aime », pour désigner Silvia, semble particulièrement efficace, puisqu'elle gomme le prénom de la villageoise ainsi que toute relation avec Arlequin, pour se concentrer uniquement sur l'amour que le souverain porte à la jeune femme.

Alors qu'Arlequin lui reprochait de ne pas se conduire justement avec lui, le Prince tente, en réponse, de se présenter sous un jour favorable et de montrer qu'il n'agit pas aussi iniquement que le dit Arlequin :

LE PRINCE : [...] Regarde comment j'en agis avec toi, je pourrais te renvoyer, et garder Silvia sans t'écouter ; cependant, malgré l'inclination que j'ai pour elle, malgré ton obstination et le peu de respect que tu me montres, je m'intéresse à ta douleur, je cherche à la calmer par mes faveurs, je descends jusqu'à te prier de me céder Silvia de bonne volonté ; tout le monde t'y exhorte, tout le monde te blâme, et te donne un exemple de l'ardeur qu'on a de me plaire, tu es le seul qui résiste ; tu dis que je suis ton prince, marque-le moi par un peu de docilité.

Le Prince cherche à amener Arlequin à prendre en considération son comportement, qu'il juge honnête. Son propos débute par l'impératif « regarde », complété par la subordonnée « comment j'en agis avec toi », qui introduit le thème des phrases suivantes. En deux temps, il donne d'abord la manière dont il pourrait se comporter et la manière dont il agit réellement, afin de mettre cette dernière en valeur. Le conditionnel marque, dans la première proposition (« je pourrais te renvoyer, et garder Silvia sans t'écouter ») le potentiel. Les deux infinitifs expriment l'éloignement géographique des deux amants, et leur séparation. Le syntagme prépositionnel « sans t'écouter » souligne, par contraste, le fait que le Prince est justement en train de dialoguer avec l'amant de Silvia. À ce rythme binaire s'opposent deux rythmes ternaires, constitués pour l'un, des substantifs introduit par « malgré », qu'ils soient sous-entendus ou non (« malgré l'inclination que j'ai pour elle, malgré ton obstination et le peu de respect que tu me montres ») et pour l'autre des actions du Prince (« je m'intéresse [...], je cherche [...], je descends [...] »). Cette gradation du rythme de la phrase accentue d'une part les multiples raisons qui justifieraient que le Prince renvoie Arlequin sans plus attendre et, d'autre part, les nombreuses actions du Prince en faveur d'Arlequin. Le contraste entre l'attitude

⁵⁶⁵ P. Charaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 115, s. v. « concession ».

des deux hommes est net : aux propos négatifs se référant à Arlequin (« obstination », « peu de respect ») répond le comportement positif du Prince, compatissant (« je m'intéresse à ta douleur, je cherche à la calmer ») et humble (« je descends jusqu'à te prier de me céder Silvia »).

Le Prince continue en faisant appel au lieu de la quantité : « tout le monde t'y exhorte, tout le monde te blâme, et te donne un exemple de l'ardeur que l'on a de me plaire, tu es le seul qui me résiste ». Il tente ainsi de remettre Arlequin dans le droit chemin, et de le faire plier à la conduite de ses courtisans. Enfin, laissant de côté les preuves pathétiques, il tente de faire fléchir le villageois en lui rappelant son statut de souverain. Il en vient ainsi aux limites de la rhétorique, puisqu'il n'utilise plus d'arguments mais tente seulement de faire fléchir Arlequin en affirmant son pouvoir.

Voyant que la revendication de son statut de souverain ne mène à rien, puisqu'Arlequin s'en sert même comme d'un argument qui légitime qu'il ait en retour des droits, le souverain décide, en dernier recours, de faire appel à la pitié du villageois en lui présentant son désespoir, que ce dernier soit réel, feint ou exagéré :

LE PRINCE : Va, tu me désespères.

[...] Faudra-t-il donc que je renonce à Silvia ! le moyen d'en être jamais aimé, si tu ne veux pas m'aider ? Arlequin, je t'ai causé du chagrin, mais celui que tu me laisses est plus cruel que le tien.

[...] Non, mon enfant, j'espérais quelque chose de ton cœur pour moi, je t'aurais eu plus d'obligations que je n'en aurai jamais à personne : mais tu me fais tout le mal qu'on peut me faire ; va, n'importe, mes bienfaits t'étaient réservés, et ta dureté n'empêchera pas que tu en jouisses.

[...] Il est vrai que j'ai eu tort à ton égard ; je me reproche l'action que j'ai faite, c'est une injustice : mais tu n'en es que trop vengé.

[...] Non, il est juste que tu sois content ; tu souhaites que je te rende justice, sois heureux aux dépens de tout mon repos.

On trouve de nombreux procédés caractéristiques de la plainte. Le Prince utilise une question orientée, sous forme d'exclamation : « faudra-t-il donc que je renonce à Silvia ! ». On remarque également l'adverbe intensif (« trop ») ainsi que le déterminant secondaire de totalité « tout » (« tout le mal » ; « tout mon repos »), qui intensifient son malheur. Les structures comparatives, quant à elles, visent à amplifier les faveurs du Prince (« je t'aurais eu plus d'obligations que je n'en aurai jamais eu à personne ») et à établir une hiérarchie entre la douleur des deux hommes (« celui [le chagrin] que tu me laisses est plus cruel que le tien »). Les verbes dont le sujet est Arlequin évoquent, ou bien une action négative à l'encontre du Prince (« tu me désespères » ; « tu ne veux pas m'aider » ; « [le chagrin] que tu me laisses » ; « tu me fais tout le mal » ; « tu n'en es que trop vengé »), ou bien des verbes à polarité positive (« que tu en

jouisses » ; « que tu sois content » ; « tu souhaites » ; « sois heureux »). *A contrario*, les verbes à la première personne, dont le référent est le Prince, reconnaissent soit des fautes, « j'ai eu tort à ton égard » ; « je me reproche l'action que j'ai faite » ; « je t'ai causé du chagrin », soit indiquent une action positive à l'égard d'Arlequin : « je t'aurais eu plus d'obligations » ; « que je te rende justice ». Le souverain tente ici, en dernier recours, de faire fléchir Arlequin en le faisant culpabiliser, puisque, s'il reconnaît lui avoir fait du mal, ce n'est rien en comparaison de ce que fait le villageois. Il inverse ainsi les rôles : Arlequin lui reprochait son comportement injuste, qui laissait un pauvre homme malheureux privé de toute possibilité de bonheur. Désormais, c'est le villageois qui détient le bonheur du souverain. Arlequin reconnaissait ses fautes, le Prince fait de même et montre qu'il est capable de rétablir la justice (« il est juste que tu sois content » ; « que je te rende justice » ; « c'est une injustice »).

*

* *

Si l'on s'arrête sur la dernière réplique du passage de *contentio*, celle du Prince, qui dit : « Non, il est juste que tu sois content ; tu souhaites que je te rende justice, sois heureux aux dépens de tout mon repos », on pourrait penser qu'Arlequin remporte la victoire. Grâce à sa force persuasive, il peut ainsi profiter tant du bonheur avec Silvia que des richesses du Prince. Pourtant, il semble que l'appel à la pitié du Prince touche le villageois, qui, au lieu de prendre congé de son interlocuteur, s'interroge : « vous avez tant de charité pour moi, n'en aurais-je donc pas pour vous ? ». Cette compassion ne dure toutefois guère. Arlequin change d'avis dès qu'il n'est plus en présence du Prince et doute : « Mais moi, que ferais-je à cette heure ? est-ce que je quitterai Silvia là ? cela se pourra-t-il ? y aura-t-il moyen ? », pour finalement conclure : « Ma foi non, non assurément ; j'ai un peu fait le nigaud avec le Prince, parce que je suis tendre à la peine d'autrui : mais le Prince est tendre aussi, et il ne dira mot. ». En somme, Arlequin change maintes fois d'avis (il campe sur ses positions, est pris de pitié pour le Prince et laisse entendre qu'il lui cédera Silvia, puis revient sur sa disposition initiale) alors que sa stratégie rhétorique s'était avérée efficace et qu'il aurait simplement fallu qu'il prenne congé du Prince plus tôt. Ainsi, cela nous montre bien que, chez Marivaux, la rhétorique n'est parfois d'aucune utilité à l'action dramatique, puisqu'Arlequin a montré qu'il était tout à la fois capable de contrer une stratégie persuasive et d'en produire une, efficace. Pourtant, sa gloutonnerie, caractéristique de son personnage, une certaine pitié pour le Prince, l'envie d'une condition

meilleure, et surtout ses sentiments naissants pour Flaminia auront raison de son amour pour Silvia.

Chapitre 3. *Controversia*

Alors que les tentatives de persuasion à l'égard d'Arlequin s'enchaînent au fil des actes, nous n'assistons, en tant que spectateur, qu'à une seule tentative à l'encontre de Silvia (I, 1). Elles sont pourtant nombreuses et répétées, mais ont lieu hors de la scène. Elles sont ici rapportées par Silvia à Flaminia (II, 1). La scène précédente, la dernière du premier acte, se conclut sur les retrouvailles des deux amants, qui se promettent alors de toujours s'aimer. Cette réunion est orchestrée par Flaminia, qui se présente à eux comme une amie qui œuvre pour leur amour. Dans notre scène de *controversia*, Silvia rapporte à Flaminia les propos des gens de cour, qui tentent de la persuader d'épouser le Prince, et y répond. Ainsi, si l'on en revient à la question d'amour à l'origine de la pièce (*l'amour d'un Prince vaut-il l'abandon de l'homme que l'on aime ?*), on voit deux thèses s'opposer dans les paroles de l'amante d'Arlequin. C'est ce qui justifie notre vision de la scène comme d'une scène de *controversia*, qui est « d'une part, [...] limitée à deux points de vue (même s'il y a plusieurs participants) qui s'échangent à propos d'une seule question, [et qui,] d'autre part, se développe au regard d'un *tiers évaluateur* qui joue le rôle de référence⁵⁶⁶ ». Ce « *tiers évaluateur* » est sans conteste Flaminia, que Silvia essaye de persuader, consciemment ou non, de la justesse de sa pensée. Elle croit que la dame de cour agit dans son intérêt et dans celui d'Arlequin. Il n'en est rien, puisque Flaminia, loin de simplement écouter les paroles de Silvia, doit continuer de lui assurer son amitié, tout en tentant subtilement, par une stratégie insinuante, de l'amener à accepter l'idée d'épouser le Prince.

1. La controverse rapportée par Silvia

Pour persuader la jeune femme, les courtisans du Prince entendent la faire revenir à la raison, ce qui, pour eux, signifie accepter les richesses et les honneurs en l'échange de la perte de son amant. S'opposent ainsi deux conceptions d'une conduite raisonnable et honnête.

1.1. La thèse des gens de cour

La transmission du point de vue des gens de cour se fait, par Silvia, au moyen des différentes formes de discours rapportés. Cette transmission a lieu dans les répliques suivantes, qui se trouvent au début de la scène :

⁵⁶⁶ P. Charaudeau, « La situation de communication comme fondatrice d'un genre : la controverse », dans M. Monte et G. Philippe (dir.), *Genres et textes, op. cit.*, p. 54.

SILVIA : C'est quelque chose d'épouvantable que ce pays-ci ; je n'ai jamais vu de femmes si civiles, des hommes si honnêtes, ce sont des manières si douces, tant de révérences, tant de compliments, tant de signes d'amitié : vous diriez que ce sont les meilleures gens du monde, qu'ils sont pleins de cœur et de conscience ; point du tout, de tous ces gens-là, il n'y en a pas un qui ne vienne me dire d'un air prudent : Mademoiselle, croyez-moi, je vous conseille d'abandonner Arlequin, et d'épouser le Prince : mais ils me conseillent cela tout naturellement, sans avoir honte, non plus que s'ils m'exhortaient à quelque bonne action. Mais, leur dis-je, j'ai promis à Arlequin ; où est la fidélité, la probité, la bonne foi ? Ils ne m'entendent pas ; ils ne savent ce que c'est que tout cela, c'est tout comme si je leur parlais grec ; ils me rient au nez, me disent que je fais l'enfant, qu'une grande fille doit avoir de la raison : eh cela n'est-il pas joli ? Ne valoir rien, tromper son prochain, lui manquer de parole, être fourbe et mensonger, voilà le devoir des grandes personnes de ce maudit endroit-ci. Qu'est-ce que c'est que ces gens-là ? D'où sortent-ils ? De quelle pâte sont-ils ?

[...]

Mais ne suis-je pas obligée d'être fidèle ? N'est-ce pas mon devoir d'honnête fille ? Et quand on ne fait pas son devoir, est-on heureuse ? Par-dessus le marché, cette fidélité n'est-elle pas mon charme ? Et on a le courage de me dire : Là, fais un mauvais tour, qui ne te rapportera que du mal, perds ton plaisir et ta bonne foi. Et parce que je ne veux pas, moi, on me trouve dégoûtée.

La première réplique débute par une description des gens de la cour. Silvia commence par donner une vision négative du « pays », pour ensuite vanter ironiquement les qualités des gens qui le peuplent, afin de mieux en faire voir leurs défauts. Par ce premier substantif, la jeune femme met au jour la fracture entre la cour et son village, puisque les usages au Palais sont si différents de ceux qu'elle connaît, qu'ils semblent faire partie d'un « pays » dans le pays. La structure clivée place « quelque chose d'épouvantable » en position forte, tandis que le rejet de l'information dans le complément du nom de « quelque chose » donne l'impression d'une ombre indéterminée et menaçante. De plus, l'information est étendue à un pays entier (« ce pays-ci »), et non pas à quelques personnes : les défauts des gens de cour contaminent tout l'espace qu'ils occupent. Puis elle continue avec une nouvelle information, qui semble contredire la proposition initiale :

SILVIA : [...] je n'ai jamais vu de femmes si civiles, des hommes si honnêtes, ce sont des manières si douces, tant de révérences, tant de compliments, tant de signes d'amitié : vous diriez que ce sont les meilleurs gens du monde, qu'ils sont pleins de cœur et de conscience.

Silvia paraît faire l'éloge des gens de la cour. En effet, on trouve deux rythmes ternaires, marqués par la reduplication de l'adverbe intensif « si », ainsi que l'adverbe de quantité « tant ». Les deux parties des gens de cour, les femmes comme les hommes, sont qualifiées en termes mélioratifs. Les premières sont « civiles », c'est-à-dire qu'elles connaissent les règles du savoir-vivre qui régissent la vie en société⁵⁶⁷ ; les seconds sont « honnêtes », c'est-à-dire qu'ils connaissent l'art de se comporter en société. Cette civilité et cette honnêteté sont résumées dans

⁵⁶⁷ Voir notamment les travaux pionniers de Delphine Denis (*Le Parnasse galant, op. cit.* et *La muse galante, op. cit.*) et d'Alain Génétiot (*Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, H. Champion, 2000).

la proposition suivante : « ce sont des manières si douces ». On commence ainsi à percevoir la critique de Silvia, car l'adjectif positif porte désormais sur une partie restreinte : ce sont leur façon d'agir qui est douce, et non pas leur personne. De plus, la structure présentative fait perdre la référence aux actants humaines derrière ces comportements, ce qui peut rendre compte de l'écart entre les personnes et leurs agissements. Les manières sont ensuite précisées au moyen de trois groupes nominaux, « révérences », « compliments » et « signes d'amitié ». Le premier admet tant un sens abstrait, en désignant l'« honneur » ou le « respect⁵⁶⁸ » (le pluriel est ici un pluriel de concrétisation métonymique) qu'un sens concret, le « mouvement du corps qu'on fait pour saluer, soit en s'inclinant, soit en pliant les genoux⁵⁶⁹ ». Le deuxième, les « compliments », n'est pas à attendre ici dans son acception actuelle, mais bien dans son sens d'époque, de « paroles civiles, obligeantes, respectueuses, que l'on dit à quelqu'un selon les diverses rencontres⁵⁷⁰ ». Enfin, les « signes d'amitié » désignent, là encore, les marques de respect, d'honneur, teintées d'une pointe d'affection⁵⁷¹. Ces trois termes, quasi synonymes et au pluriel, témoignent de la fréquence de ces marques de politesse, pour rendre patent le paradoxe entre les apparences de civilité mondaine et les valeurs qu'ils prêchent. Pour donner plus de poids à propos, Silvia prend ensuite Flaminia à partie : « vous diriez que ce sont les meilleures gens du monde, qu'ils sont pleins de cœur et de conscience ». Les hyperboles, rendues par le syntagme au superlatif « les meilleures gens du monde » ainsi que par l'adjectif « pleins », sont nuancées par l'emploi du conditionnel « diriez », qui exprime ici « une opinion illusoire⁵⁷² ». Il s'agit de l'une des valeurs modales du conditionnel, qui « présente l'impression comme une illusion, contraire à la réalité, ce qui atténue la force assertive de l'énoncé⁵⁷³ ».

De prime abord, les gens de cour sont peints en traits largement positifs. Pourtant, Silvia revient sur ses propos, et les nie totalement au moyen de la locution « point du tout », qui vaut pour un pro-phrase rejetant les propositions précédentes. Elle continue donc en exposant les propos de ces individus :

SILVIA : [...] point du tout, de tous ces gens-là, il n'y en a pas un qui ne vienne me dire d'un air prudent : Mademoiselle, croyez-moi, je vous conseille d'abandonner Arlequin, et d'épouser le Prince.

⁵⁶⁸ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, *op. cit.*, s. v. « révérence » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁵⁶⁹ *Id.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*, s. v. « compliment » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁵⁷¹ *Ibid.*, s. v. « amitié » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁵⁷² M. Riegel, J.-C. Pellet et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 560.

⁵⁷³ *Id.*

Elle rapporte leurs paroles au style direct. Tous les marqueurs sont là : les pronoms personnels de première personne « renvoient à l'énonciateur dont le discours est rapporté⁵⁷⁴ », le présent de l'indicatif (« conseille ») « correspond au moment de l'énonciation⁵⁷⁵ » du discours rapporté et la ponctuation (les deux points) introduisent les paroles rapportées. Surtout, on remarque une phrase introductive « qui indique l'énonciateur et précise éventuellement les conditions de son discours (lieu et temps, attitudes, sentiments, etc.)⁵⁷⁶ ». Silvia qualifie leur ton comme étant « prudent ». Les gens de la cour possède donc la « vertu par laquelle on discerne ce qu'il faut suivre, et ce qu'il faut éviter dans la conduite de la vie⁵⁷⁷ ». La prudence, en latin *prudencia*, est par ailleurs l'une des qualités que doit avoir le bon conseiller pour persuader son auditoire⁵⁷⁸. L'allusion à cette qualité peut se comprendre, ou bien dans un emploi ironique, ou bien au premier degré, qualifiant simplement l'air des gens de cour, qui sont convaincus qu'ils lui conseillent la seule façon de se conduire raisonnablement.

Au sein des paroles rapportées, plusieurs moyens persuasifs peuvent être identifiés : l'appellatif « Mademoiselle » sert à capter l'attention de Flaminia, l'impératif à valeur de conseil « croyez-moi » marque une posture d'autorité et le verbe performatif *conseiller* explicite la conduite à suivre. Toutefois, si le discours direct « constitue apparemment la forme la plus littérale de la représentation du discours d'autrui⁵⁷⁹ », il ne s'agit pas là des paroles rapportées telles quelles par Silvia, mais bien une reconstitution de ce discours, selon son point de vue, déjà hautement polémique. En effet, le conseil des courtisans est fort peu argumenté, alors que l'on peut se douter que ces derniers l'entretiennent un peu plus longuement qu'en prononçant cette unique phrase. De plus, le pronom personnel singulier « je », qui désigne pourtant la masse des courtisans (rappelons-le, il s'agit de « tous ces gens-là »), indique que leurs paroles sont cristallisées en une unique phrase mécanique, qui finit par transparaître dans tous les discours que Silvia a pu entendre, et qu'elle restitue sans tenir compte des nuances qu'elle a dû pourtant écouter. Par ailleurs, le sémantisme d'*abandonner* est largement péjoratif, ce qui traduit bien là la subjectivité de Silvia, et non celle des gens de la cour. Enfin, ne sachant

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 1011.

⁵⁷⁵ *Id.*

⁵⁷⁶ *Id.*

⁵⁷⁷ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, *op. cit.*, s. v. « prudent » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁵⁷⁸ À ce propos, voir notamment S. Aubert-Baillet, « *Prudentia, prouidentia* : prudence et prévoyance dans les lettres de conseil et de direction chez Cicéron », dans É. Gavoille et F. Guillaumont (dir.), *Conseiller, diriger par lettres*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives littéraires », 2017, p. 121-136 et F. Goyet, *Les Audaces de la prudence. Littérature et politique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

⁵⁷⁹ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 1010.

pas qui demande qu'on le croie, puisque le référent du pronom personnel « moi » est difficilement identifiable, on ne peut que difficilement concevoir que le conseil sera entendu.

La jeune femme rapporte également une autre phrase des gens de la cour :

SILVIA : [...] ils me rient au nez, me disent que je fais l'enfant, qu'une grande fille doit avoir de la raison.

À nouveau, elle commence par énoncer leur attitude avant de rapporter leur propos. Les gens de cour la décrédibilisent, en lui « ri(ant) au nez », manière familière de dire qu'ils se moquent d'elle et lui reprochent son comportement enfantin, tout en la considérant comme une enfant, en témoigne le groupe nominal « une grande fille ». En effet, ce syntagme est souvent utilisé pour appeler un enfant à se calmer, en touchant à sa fierté. Ici, il discrédite les arguments de Silvia et positionne la jeune femme en tant qu'inférieure, statut d'autant plus frappant que, socialement parlant, elle n'est qu'une villageoise pour les gens de la cour. Cette attitude entre en contradiction avec, d'un côté la politesse extrême décrite au début de la scène, et, de l'autre, leur « air prudent ». Leurs paroles sont rapportées au style indirect. Les deux propositions subordonnées « que je fais l'enfant » et « qu'une grande fille doit avoir de la raison » sont compléments du verbe « disent ». Elles correspondent aux deux prémisses d'un enthymème, dont la conclusion est sous-entendue : *Silvia, adulte, fait l'enfant. Or une grande fille doit avoir de la raison. Donc elle doit se comporter de manière raisonnable*. La seconde prémisse, qui énonce le fait général, fait appel au bon sens de Silvia, puisqu'il paraît difficile ne pas vouloir se comporter de manière raisonnable. On en revient ici à la différence de valeurs entre les gens de cour et les deux amants, qui n'ont pas la même définition de la *raison*. Pour les premiers, une attitude raisonnable nécessite de répondre aux désirs du Prince ; pour les seconds, il s'agit de conserver son amour, car il est impossible de faire naître ou mourir des sentiments.

Enfin, les propos des gens de la cour sont rapportés une dernière fois, au discours direct :

SILVIA : [...] Et on a le courage de me dire : Là, fais un mauvais tour, qui ne te rapportera que du mal, perds ton plaisir et ta bonne foi.

Une fois de plus, Silvia qualifie la parole des gens de cour, avant de la donner : ici, ces derniers ont du « courage ». Ce terme désigne la « disposition de l'âme avec laquelle elle se porte à entreprendre ou à repousser, ou à souffrir quelque chose⁵⁸⁰ ». Ici, la mention de cette disposition est hautement ironique, puisque, pour Silvia, il ne s'agit pas là de courage, mais de bêtise. De

⁵⁸⁰ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, *op. cit.*, s. v. « courage » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

même que pour le précédent discours rapporté au style direct, la parole des gens de cour n'est pas donnée de manière neutre, mais est produite à travers la subjectivité de Silvia. En effet, elle reformule l'action qu'ils lui conseillent, par le groupe nominal « un mauvais tour », qui rend bien compte de la perception négative qu'a la jeune femme de la situation. Elle continue en exagérant à nouveau les propos des gens de la cour : « qui ne te rapportera que du mal ». D'une part, le substantif « mal » témoigne de la perception de Silvia, et non de celle des gens du Prince, qui, *a contrario*, pensent que l'union avec le Prince ne peut qu'être un moyen d'ascension sociale. D'autre part, la négation exceptive *ne...que* est une marque de l'exagération de Silvia. Enfin, alors que les gens de cour encouragent Silvia à profiter de l'union avec le Prince pour gagner des richesses et des honneurs, l'amante insiste *a contrario* sur la perte qui résultera de ce mariage : « perds ton plaisir et ta bonne foi ».

En somme, Silvia relate à Flaminia la querelle qui l'oppose aux serviteurs du Prince. Toutefois, si les styles direct et indirect impliquent traditionnellement la conservation du propos de l'énonciateur, cette dernière n'est ici que superficielle. Les paroles rapportées sont largement modalisées par la subjectivité de la jeune femme. Comme la *narratio* dans le discours judiciaire, l'exposition de la thèse adverse est déjà le lieu de la réfutation pour Silvia, bien qu'elle contrecarre aussi explicitement les propos des gens de cour.

1.2. La thèse de Silvia

Aux côtés de la thèse des gens de cour se trouve celle de Silvia. Elle est énoncée à deux niveaux : d'un côté, Silvia rapporte ce qu'elle a répondu aux courtisans du Prince ; de l'autre, elle se justifie auprès de Flaminia. Cette mise en perspective des deux opinions se marquent d'abord par la fréquence du connecteur adversatif *mais* au sein des répliques de Silvia :

SILVIA : [...] **mais** ils me conseillent cela tout naturellement.

[...] **mais**, leur dis-je, j'ai promis à Arlequin.

[...] **mais** ne suis-je pas obligée d'être fidèle ?

[...] **mais** ce Prince, que ne prend-il une fille qui se rende à lui de bonne volonté ?

Elle commence par s'indigner du ton avec lequel les courtisans la conseillent :

SILVIA : [...] mais ils me conseillent cela tout naturellement, sans avoir honte, non plus que s'ils m'exhortaient à quelque bonne action.

Les deux compléments circonstanciels (« tout naturellement » ; « sans avoir honte ») portent sur la manière et marquent la différence de vision des personnages. Ce qui, pour Silvia, est un conseil poussant à la faute, ne peut être dit de cette façon. Puis elle laisse entendre que ce qu'ils

lui suggèrent est mauvais, puisque le groupe nominal « quelque bonne action » se trouve au sein d'une proposition niée. Elle rapporte ensuite sa réponse au style direct :

SILVIA : Mais, leur dis-je, j'ai promis à Arlequin ; où est la fidélité, la probité, la bonne foi ?

Elle pointe ainsi ce qui constitue le défaut du raisonnement des personnes de la cour. En écoutant leurs suggestions, la jeune femme perdrait alors toute « fidélité », « probité » et « bonne foi ». Ces trois qualités sont mises en avant par l'assonance en [e] tout comme le rythme ternaire. De plus, la question oratoire fait apparaître son propos comme incontestable, puisqu'elle n'attend aucune réponse. Enfin, elle rappelle la promesse faite à Arlequin. Si le passé composé se justifie par son emploi au sein d'un discours ainsi que par la règle des vingt-quatre heures, c'est aussi un temps qui relie un événement passé au moment de l'énonciation, montrant bien que cette promesse doit être respectée.

Les courtisans commentaient son comportement, se moquant et le critiquant ; Silvia en fait autant :

SILVIA : Ils ne m'entendent pas ; ils ne savent ce que c'est que tout cela, c'est tout comme si je leur parlais grec.

Cette fois-ci, ce sont les gens de la cour qui endossent le rôle de l'ignare. La première proposition substitue la conséquence (*ils ne prennent pas en compte ce qu'elle leur dit*) à l'une des causes possibles (*ils ne l'entendent pas*), ce qui témoigne de l'état d'exaspération de Silvia. La deuxième proposition, quant à elle, rend compte de leur ignorance, par la négation du verbe de connaissance *savoir*. Enfin, la troisième proposition, largement comique, exagère leur incompréhension grâce à la comparaison des paroles de Silvia à une langue étrangère. Bien que la jeune femme s'exprime avec des expressions figurées, voire familières (« ils me rient au nez ») qui prêtent à rire, son ton conserve une certaine gravité. Le naturel et la naïveté de son expression n'empêchent pas une pensée rigoureuse, qui s'attache aux définitions des mots :

SILVIA : Ne valoir rien, tromper son prochain, lui manquer de parole, être fourbe et mensonger, voilà le devoir des grandes personnes de ce maudit endroit-ci.

Ainsi, on remarque un emploi du présentatif « voilà » similaire à celui de l'une des répliques de Silvia face à Trivelin (I, I, P. 26) : « il faut qu'une honnête femme aime son mari, et je ne pourrais pas vous aimer. Voilà la pure raison, cela ». Dans cette scène, elle définit ce qui correspond au « devoir » des courtisans. Pour ce faire, elle énumère quatre groupes infinitifs qui dénotent des actions péjoratives ; ou bien le verbe a un sens positif et est nié (« ne valoir rien »), ou bien c'est le verbe ou son attribut qui porte le sémantisme négatif (« tromper », « manquer de parole », « être fourbe et mensonger »). L'inconvenance de ce comportement est

également marquée par le groupe nominal « son prochain ». Il ne s'agit pas de tromper quelqu'un que l'on ne connaît pas, mais bien celui qui est proche de nous. Cette proximité est aussi renforcée par l'actualisation du substantif au moyen du déterminant possessif. L'énumération s'intensifie au fur et à mesure, puisqu'elle se conclut par un rythme binaire (« être fourbe et mensonger »), qui souligne encore la fréquence des mauvais agissements des gens de cour, d'autant plus que les adjectifs sont ordonnés selon le principe des masses volumétriques croissantes. Les deux adjectifs constituent presque un doublet synonymique, puisque les deux termes portent le sème de la tromperie : « mensonger » signifie « faux, trompeur⁵⁸¹ » tandis que « fourbe » signifie « trompeur, qui trompe avec finesse, avec adresse⁵⁸² ». Ce sème est également présent dans les verbes (de manière évidente avec « tromper », et caractérisant une des formes de tromperie possibles dans « manquer de parole »), créant ainsi une impression de saturation.

Les infinitifs entrent alors en contradiction avec le substantif qu'ils sont censés définir, qui, lui, désigne « ce à quoi on est obligé par la bienséance, par sa profession, par le droit⁵⁸³ ». Le groupe complément du nom « des grandes personnes » fait écho au syntagme « grande fille », qui qualifiait Silvia dans la bouche des gens du Prince. Silvia montre ainsi sa capacité à se réappropriier les expressions des gens de cour. Si elle ne se comporte pas en « grande fille », c'est en tout état de cause. Elle refuse ce que cette dénomination implique dans la bouche des serviteurs du Prince. Enfin, on trouve un second complément du nom : « de ce maudit endroit-ci ». Le ressentiment de Silvia est ici explicite : l'adjectif qualificatif est négatif, tandis que le démonstratif renforcé par la particule *-ci* renforce la teinte péjorative. On voit ainsi les deux systèmes de valeur qui s'opposent et les deux définitions de *devoir*, selon les différents personnages.

1.3. Flaminia, figure de juge

La grande différence qui oppose cette scène à celles d'*altercatio* et de *contentio* est qu'on est ici en présence d'une figure de juge⁵⁸⁴, en la personne de Flaminia. À de nombreuses

⁵⁸¹ *Ibid.*, s. v. « mensonger » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁵⁸² *Ibid.*, s. v. « fourbe » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁵⁸³ *Ibid.*, s. v. « devoir » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁵⁸⁴ Le fait de voir en Flaminia la figure d'un juge, ayant la capacité morale de trancher, est explicité par le Prince et par Silvia un peu plus tard dans l'acte :

reprises, Silvia implique Flaminia dans ses propos et cherche à la convaincre de ce qu'elle avance. La modalité interrogative ponctue en effet le discours de la jeune femme :

SILVIA : [...] Qu'est-ce que c'est que c'est que ces gens-là ? D'où sortent-ils ? De quelle pâte sont-ils ?

Il ne s'agit pas là uniquement de questions oratoires, mais bien de véritables interrogations, auxquelles Flaminia répond (« De la pâte des autres hommes »). Toutefois, ces dernières visent d'abord à marquer l'indignation de Silvia, et à faire admettre à son interlocutrice que ce sont bien les courtisans qui agissent contrairement à la norme, non pas elle. De cette façon, elle montre qu'elle ne comprend pas comment il est possible d'agir ainsi. Les trois questions reformulent différemment la même idée, ce qui traduit tant l'incompréhension de Silvia que son agacement. À nouveau, l'utilisation d'expression figurée (*être de la pâte de*) rend l'expression de Silvia plus naïve, et ainsi, d'autant plus forte. Les images que l'amante utilise traduisent son ingénuité et sa sincérité dans les valeurs qu'elle défend et s'opposent à l'hypocrisie des gens de cour.

Plus loin, l'amante continue à soumettre Flaminia à des questions :

[...] Mais ne suis-je pas obligée d'être fidèle ? N'est-ce pas mon devoir d'honnête fille ? Et quand on ne fait pas son devoir, est-on heureuse ? Par-dessus le marché, cette fidélité n'est-elle pas mon charme ?

Cette fois-ci, ces interrogations sont orientées. Elles visent à pousser Flaminia à reconnaître la justesse du comportement de Silvia. Après l'avoir questionnée sur la conduite des gens de la cour, l'amante d'Arlequin l'interroge sur sa propre attitude. Les questions se succèdent selon une logique précise. Les deux premières sont des interro-négatives, qui appellent une confirmation positive de la part de Flaminia. Elles visent à montrer que Silvia n'a pas le choix quant au fait de ne pas épouser le Prince, puisqu'elle a promis à Arlequin de rester à ses côtés et que, par conséquent, elle doit lui être fidèle. Notons alors l'emploi de la voix passive, qui « peut indiquer que le sujet ne fait pas l'action dénotée par le verbe à la forme active, mais la

« LE PRINCE : Flaminia, je vous en fais juge, pourrait-on cesser d'aimer Silvia ? connaissez-vous de cœur plus compatissant, plus généreux que le sien ? Non, la tendresse d'un autre me toucherait moins que la seule bonté qu'elle a de me plaire.

SILVIA à Flaminia : Et moi, je vous en fais juge aussi ; là, vous l'entendez, comment se comporter avec un homme qui me remercie toujours, qui prend tout ce qu'on lui dit en bien ? » (II, III, p. 59).

Toutefois, il faut nuancer cette recherche d'impartialité. Le Prince et Silvia sollicitent surtout l'opinion de Flaminia dans le but d'obtenir, plus qu'un avis juste, un soutien extérieur et une justification à leur comportement. Silvia interroge Flaminia quant à la conduite à adopter envers cet officier si prévenant et si aimable. Il apparaît alors nettement que la description positive de l'attitude du Prince pousse Flaminia à conseiller à Silvia de ne pas renvoyer son prétendant. Quant au souverain, il se défend d'avoir des sentiments pour Silvia, puisque cette dernière possède des qualités qui ne peuvent que la rendre aimable.

subit⁵⁸⁵ » ainsi que les termes portant le sème de l'obligation (« obligé » ; « devoir »). Ces deux phrases sont également polémiques, du fait de la conjonction adversative « mais », des négations polémiques et de la reprise du terme « devoir ». En effet, le substantif fait écho au « devoir » des courtisans, défini précédemment par la jeune femme. Silvia oppose ainsi deux systèmes de valeur, et deux définitions du devoir : d'un côté, manquer à sa parole ; de l'autre, y être fidèle. De plus, elle qualifie le « devoir » auquel elle se soumet comme celui d'une « honnête fille ». Ainsi, elle établit bien une hiérarchie entre les différentes conceptions de la notion. Dans une logique de surenchère, marquée par la conjonction « et » ainsi que la locution adverbiale « par-dessus le marché », elle souligne ensuite les avantages qu'elle tirera de cette honnêteté. Tout d'abord, les serviteurs du Prince insistaient sur le bonheur dont elle jouirait en épousant le Prince. Elle émet ici une objection : on ne peut être heureuse si on n'accomplit pas devoir. Là encore, la question orientée (« et quand on ne fait pas son devoir, est-on heureuse ? ») implique Flaminia, la pousse à confirmer son raisonnement et à adhérer à son système de valeurs. Elle renchérit en signalant que toute entorse à l'honnêteté serait cause de la perte de son « charme », ce qui ne la rendrait plus aussi aimable pour le Prince. Elle pointe donc ici une incohérence dans les conseils des serviteurs.

Après avoir montré à Flaminia que le comportement des serviteurs était contraire à l'honnêteté, Silvia s'attaque ensuite à celui du Prince :

[...] Mais ce Prince, que ne prend-il pas une fille qui se rende à lui de bonne volonté ? Quelle fantaisie d'en vouloir une qui ne veut pas de lui ? Quel goût trouve-t-il à cela ? Car c'est un abus que tout ce qu'il fait, tous ces concerts, ces comédies, ces grands repas qui ressemblent à des noces, ces bijoux qu'il m'envoie.

L'amante renie d'abord toute autorité du souverain sur elle, en utilisant un déterminant démonstratif (« ce Prince »), là encore à valeur péjorative, au lieu du déterminant possessif dont usent tous les autres personnages (*mon* Prince, *votre* Prince, *notre* Prince). De la même manière que précédemment, trois questions oratoires redoublent une même idée, ici qu'il est insensé de vouloir épouser une femme qui ne nous aime pas en retour. L'absence de réponses rend compte de la déraison dont fait preuve le Prince. L'enjeu est bien la différence de volonté entre les deux personnages, puisque l'on retrouve cette notion par trois fois (« volonté » ; « vouloir » ; « veut »). De plus, le désir du Prince est semblable à un « caprice, [une] boutade, [une] bizarrerie⁵⁸⁶ ». Elle condamne par ailleurs les faveurs excessives du

⁵⁸⁵ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 731.

⁵⁸⁶ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, op. cit., s. v. « fantaisie » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

souverain à son égard, en les énumérant. La répétition de l'adjectif « tout », les quatre substantifs au pluriel et l'extension des groupes nominaux (les deux derniers substantifs sont complétés par des subordonnées relatives) valent pour autant d'indicateurs de la démesure du Prince. Si les substantifs de l'énumération ont une connotation neutre, voire positive, ils sont introduits par le terme « abus », mis en avant par une structure clivée. Ainsi, Silvia montre qu'elle réprouve les présents du Prince.

2. L'insinuation de Flaminia

Silvia place Flaminia comme figure de juge de la querelle, parce qu'elle ne sait pas que la dame de cour est au service du Prince, et même plus, que c'est la personne qui dirige toutes les tentatives de persuasion. Elle la considère comme une personne extérieure ; c'est pour cette raison qu'elle cherche à la convaincre du bienfondé de son raisonnement. Pourtant, Flaminia n'est pas là par hasard. Bien au contraire, si elle écoute Silvia, c'est avant tout pour tenter, elle aussi, de l'amener à épouser le Prince. En revanche, elle a bien compris que chercher à imposer aux amants une manière de pensée différente de la leur ne peut qu'aboutir à un échec. Pour cette raison, sa stratégie se fait plus *insinuante* et se couple à la mise en place d'un *ethos* amical.

Au XVII^e, l'insinuation connaît tant une acception concrète, en désignant « l'action physique par laquelle quelque chose entre doucement et insensiblement en une autre⁵⁸⁷ », qu'une acception figurée, prenant alors « le sens rhétorique qui est le sien depuis l'Antiquité latine⁵⁸⁸ ». Selon Cicéron, on se sert de l'insinuation lorsqu'on est face à un « auditoire dans de très mauvaises dispositions⁵⁸⁹ ». L'orateur a ainsi tout intérêt à « s'insinue[r] dans l'esprit de l'auditeur sans qu'il s'en rende compte, d'une façon un peu secrète et détournée⁵⁹⁰ ». De fait, si Flaminia n'adoptait pas cette stratégie, elle se heurterait à la même colère que les autres serviteurs du Prince et ne serait, pour Silvia, qu'une parmi tous ceux qui l'impatientent, lui tiennent des discours qui n'ont pas le sens commun et qui lui font pitié (I, I, p. 27). Elle emploie alors deux sortes de preuves : éthique, en mettant en place un *ethos* d'amie bienveillante ; et pathétique, en suscitant la colère de Silvia à l'égard des autres dames de cour.

⁵⁸⁷ L. Susini, « L'insinuation classique en question », *Littératures classiques*, n° 96, 2018/2, p. 121.

⁵⁸⁸ *Id.*

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁹⁰ Cicéron, *De inventione*, I, 20, G. Achard (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 76. Cité par *id.*

2.1. Les preuves éthiques

L'une des grandes différences entre les *ethos* mis en place par les gens de cour et celui formé par Flaminia est que cette dernière le construit de manière progressive, sans chercher directement à persuader les amants. C'est ainsi qu'elle se fait plus insinuante, en cachant ses véritables intentions. On s'intéresse donc, dans un premier temps, à l'*ethos* préalable de Flaminia. La dame de cour rencontre les amants pour la première fois dans la scène précédente (I, VIII). C'est elle qui organise leurs retrouvailles. Elle s'assure également de les flatter et de leur témoigner son amitié. Elle se présente ainsi comme la seule personne de leur côté à la cour et fait même mine de prendre des risques pour eux :

FLAMINIA, *en les regardant tous les deux* : Vous me ravissez tous deux, mes chers enfants, et vous êtes bien aimables de vous être si fidèles. (*Et comme tout bas.*) Si quelqu'un m'entendait dire cela, je serais perdue : mais du fond du cœur, je vous estime et je vous plains.

Son propos est marqué par la modalité affective, que cette dernière se perçoit dans les verbes (« vous me ravissez » ; « je vous estime » ; « je vous plains » ; « vous êtes bien aimables »), dans l'appellatif hypocoristique (« mes chers enfants ») ainsi que dans la locution adverbiale (« du fond du cœur »). De même, elle se sert également de nombreux adverbes intensifs (« bien », « si »), à la manière des deux amants, dont la parlure est caractérisée par le débordement des émotions⁵⁹¹. Plus largement, Flaminia multiplie les appellatifs hypocoristiques durant toute la scène (« ma chère Silvia », « mon cher Arlequin », « mes enfants », « mes chers enfants »). Par ailleurs, elle assure à chacun des deux amants ne vouloir que les servir :

FLAMINIA : [...] Silvia, on m'a mise auprès de vous, mais je ne vous desservirai point ; aimez toujours Arlequin, il le mérite ; et vous, Arlequin, quelque chose qu'il arrive, regardez-moi comme une amie, comme une personne qui voudrait pouvoir vous obliger, je ne négligerai rien pour cela.

Surtout, alors que les amants ne jurent que par leur amour, et souffrent que personne ne le reconnaisse et ne le considère comme important, Flaminia dit son émotion :

FLAMINIA *d'un air naturel à Arlequin* : Oh pour cela, je puis vous certifier sa tendresse, je l'ai vue au désespoir, je l'ai vue pleurer de votre absence ; elle m'a touchée moi-même, je mourais d'envie de vous voir ensemble, vous voilà.

Elle devient ainsi la seule personne de la cour à prêter attention à leur amour et à être touchée par celui-ci. Sa parole signale une émotion forte, en témoignent l'insistance sur la première personne, avec le pronom renforcé « moi-même » ainsi que l'hyperbole « je mourais d'envie ».

⁵⁹¹ A. Dumas, « La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstance* et *La Dispute* », art. cit., p. 118. Voir *supra*, 1.5.5. La parlure des personnages.

De fait, la stratégie de Flaminia fonctionne à merveille. Les amants montrent également des marques d'affection à son égard, à de maintes reprises :

SILVIA, *lui répondant* : Hélas ! c'est que vous êtes un bon cœur.

ARLEQUIN *doucement* : Allez, Mademoiselle, vous êtes une fille de bien, je suis votre ami aussi, moi.

[...]

ARLEQUIN : Oh non, vous êtes de notre parti vous.

C'est ainsi que, dans notre scène de *controversia*, lorsque Silvia s'adresse à Flaminia, cette dernière bénéficie d'un *ethos* préalable qui lui est grandement favorable. Ce dernier est montré par la toute première réplique de Silvia de notre scène :

SILVIA : Oui je vous crois, vous paraissez me vouloir du bien ; aussi vous voyez que je souffre que vous, je regarde tous les autres comme mes ennemis.

Flaminia continue donc de témoigner son amitié à la jeune femme. L'une des manières de se montrer sous un jour favorable à quelqu'un est de prouver que l'on partage les mêmes expériences et émotions que lui. C'est ainsi que la dame de cour continue, dans cette scène, la fiction de son amant mort, qu'elle avait mis en place dans la scène précédente (I, VIII, p. 48) :

FLAMINIA : [...] vous me faites tristement ressouvenir d'un amant que j'avais et qui est mort, il avait l'air d'Arlequin, et je ne l'oublierai jamais.

De même, dans cette scène, lorsque Silvia fait une comparaison pour rendre compte de la force de son amour pour Arlequin, Flaminia lui confie avoir éprouvé les mêmes sentiments pour son amant décédé :

SILVIA : [...] Quand il me donnerait toute la boutique d'un mercier, cela ne me ferait pas tant de plaisir qu'un petit peloton qu'Arlequin m'a donné.

FLAMINIA : Je n'en doute pas, voilà ce que c'est que l'amour ; j'ai aimé de même, et je me reconnais au petit peloton.

Par le verbe *douter*, en emploi performatif, Flaminia assure être du côté de Silvia. Elle signale également avoir vécu la même expérience de l'amour que Silvia, comme l'indiquent le préfixe *re-* et la locution « de même ». De plus, elle utilise, comme l'amante, le présentatif « voilà » (« voilà ce que c'est que l'amour »). Elle approuve donc la conception de l'amour de Silvia et affirme avoir la même. De cette manière, elle assure adhérer à un système de valeurs identique. C'est ce qui différencie la dame de cour des autres serviteurs. Alors, parce que Silvia la considère comme son amie, elle peut commencer à soulever quelques points qui pourraient l'amener à quitter Arlequin. Sans jamais dire que l'amante devrait épouser le Prince, Flaminia évoque l'union du souverain et de Silvia en termes positifs, par le relai des personnages de la cour :

SILVIA : [...] Qu'est-ce que c'est que ces gens-là ? D'où sortent-ils ? De quelle pâte sont-ils ?

FLAMINIA : De la pâte des autres hommes, ma chère Silvia ; que cela ne vous étonne pas, ils s'imaginent que ce serait votre bonheur que le mariage du Prince.

Sa stratégie est la suivante : Flaminia reconnaît que les gens de la cour sont différents de Silvia, et implicitement d'elle, puisqu'elle les exclut dans le syntagme « des autres hommes ». De plus, elle va dans le sens de l'amante, en répondant à sa question. Elle adoucit également les propos des gens de la cour en les justifiant par une intention louable : le bonheur de Silvia. Toutefois, l'usage du conditionnel (« serait ») marque sa distance vis-à-vis de cette idée.

On retrouve les mêmes procédés dans la réplique suivante :

FLAMINIA : Que voulez-vous ? ces gens-là pensent à leur façon, et souhaiteraient que le Prince fût content.

D'abord, la dame de cour s'exclut de la manière de penser des gens de la cour, puis, tout en utilisant le conditionnel pour mettre à distance son affirmation, elle laisse tout de même entendre que les motivations des serviteurs du Prince ne sont pas fondamentalement mauvaises.

Enfin, elle fait aussi entendre les qualités que le Prince trouve à Silvia :

SILVIA : Bon, moi, je ne parais rien, je suis toute d'une pièce auprès d'elles, je demeure là, je ne vais ni ne viens ; au lieu qu'elles, elles sont d'une humeur joyeuse, elles ont des yeux qui caressent tout le monde, elles ont une mine hardie, une beauté libre qui ne se gêne point, qui est sans façon ; cela plaît davantage que non pas une honteuse comme moi, qui n'ose regarder les gens et qui est confuse qu'on la trouve belle.

FLAMINIA : Eh ! Voilà justement ce qui touche le Prince, voilà ce qu'il estime ; c'est cette ingénuité, cette beauté simple, ce sont ces grâces naturelles.

Là encore, si elle ne parle en aucun cas de mariage, Flaminia fait apparaître le Prince sous un jour favorable à Silvia. Alors que cette dernière décrit la coquetterie des femmes de cour, pour mieux la condamner, Flaminia signale que le Prince partage les mêmes goûts que l'amante et préfère la simplicité. De plus, elle la flatte, en mettant en avant les qualités de Silvia au moyen des présentatifs (« c'est cette ingénuité, cette beauté naturelle, ce sont ces grâces naturelles »). On touche ici aux preuves pathétiques, puisque Flaminia entend faire naître la bienveillance de Silvia à l'égard du Prince. Cependant, une autre émotion est suscitée de manière encore plus frappante.

2.2. Les preuves pathétiques

L'une des meilleures manières de persuader est de provoquer la colère : c'est l'un des *pathè* définis par Aristote dans *La Rhétorique*. Elle se définit comme « l'appétit (*orexis*) accompagné de souffrance (*lupè*) de ce qui apparaît comme une vengeance à cause de ce qui apparaît comme un acte de dépréciation (*oligôria*) atteignant nous-mêmes ou nos proches,

quand cette dépréciation n'est pas justifiée⁵⁹² ». Cette définition rhétorique de la colère est précise et correspond parfaitement au sentiment que cherche à faire naître Flaminia.

FLAMINIA : Eh ! Voilà justement ce qui touche le Prince, voilà ce qu'il estime ; c'est cette ingénuité, cette beauté simple, ce sont ces grâces naturelles : Eh ! Croyez-moi, ne louez pas tant les femmes d'ici, car elles ne vous louent guère.

SILVIA : Qu'est-ce donc qu'elles disent ?

FLAMINIA : Des impertinences ; elles se moquent de vous, raillent le Prince, lui demandent comment se porte sa beauté rustique. Y a-t-il de visage plus commun disaient l'autre jour ces jalouses entre elles ; de taille plus gauche ? Là-dessus l'une vous prenait par les yeux, l'autre par la bouche ; il n'y avait pas jusqu'aux hommes qui ne vous trouvaient pas trop jolie ; j'étais dans une colère !...

SILVIA, *fâchée* : Pardi, voilà de vilains hommes, de trahir comme cela leur pensée pour plaire à ces sottes-là.

FLAMINIA : Sans difficulté.

SILVIA : Que je les hais, ces femmes-là ! Mais puisque je suis si peu agréable à leur compte, pourquoi donc est-ce que le Prince m'aime et qu'il les laisse là ?

FLAMINIA : Oh ! Elles sont persuadées qu'il ne vous aimera pas longtemps, que c'est un caprice qui lui passera, et qu'il en rira tout le premier !

SILVIA, *piquée, et après avoir un peu regardé Flaminia* : Hum ! Elles sont bien heureuses que j'aime Arlequin, sans cela j'aurais grand plaisir à les faire mentir, ces babillardes-là.

FLAMINIA : Ah ! Qu'elles mériteraient bien d'être punies ! Je leur ai dit : Vous faites ce que vous pouvez pour faire renvoyer Silvia et pour plaire au Prince ; et si elle voulait, il ne daignerait pas vous regarder.

SILVIA : Pardi, vous voyez bien ce qu'il en est, il ne tient qu'à moi de les confondre.

Flaminia rapporte à Silvia les moqueries des gens de cour à son encontre. Elle introduit les critiques grâce à une litote (« elles ne vous louent guère »), qui « atténu[e] la vigueur d'un énoncé afin, paradoxalement, de lui donner plus de force⁵⁹³ ». Elle relate ensuite leurs paroles au moyen des différents types de discours rapporté : direct (« Y a-t-il de visage plus commun » ; « de taille plus gauche »), indirect (« [...] demandent comment se porte sa beauté rustique » ; « elles sont persuadées qu'il ne vous aimera pas longtemps, que c'est un caprice qui lui passera, et qu'il en rira le premier ») et narrativisé (« Des impertinences » ; « elles se moquent de vous, raillent le Prince »). Les discours narrativisés et les pluriels des pronoms personnels (« elles ») et des substantifs (« des impertinences » ; « hommes ») traduisent la fréquence de ses railleries, tandis que les discours directs et indirects garantissent la fidélité du rapport de parole⁵⁹⁴. Alors que Silvia était louée pour son « naturel », elle devient « une beauté rustique ». L'adjectif rappelle ainsi la différence de condition sociale entre Silvia et les femmes de cour, puisqu'il

⁵⁹² Aristote, *La Rhétorique*, P. Chiron (trad. et éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007, p. 265.

⁵⁹³ J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 113.

⁵⁹⁴ Du moins, c'est ce que croit Silvia, puisqu'il s'agit d'une stratégie de Flaminia. Le spectateur est en effet conduit à penser que les railleries dont parle Flaminia sont inventées et n'ont jamais été prononcées par les gens de la cour (II, II).

désigne « ce qui appartient aux champs⁵⁹⁵ », tout comme il disqualifie les qualités de l'amante d'Arlequin, qui devient « rude, grossi[ère]⁵⁹⁶ ». De plus, certaines parties du corps de Silvia sont décrites au sein de questions orientées : « Y a-t-il de visage plus commun [...] de taille plus gauche ? ». D'une part, les deux hyperboles visent à exacerber la colère de Silvia. D'autre part, l'utilisation de ce type de questions rend d'autant plus injustes les critiques, que personne ne peut ni ne veut nuancer.

Toutefois, par le discours narrativisé, Flaminia montre qu'elle condamne les propos, les réduisant à des « impertinences ». De plus, elle fait mine d'être aussi outrée que Silvia, ce qui ne peut que conduire l'amante à la considérer comme son amie. Elle s'indigne vivement, laissant échapper sa colère par un cri et une exclamation renforcée par l'adverbe « que » et l'adverbe intensif « bien » : « Ah ! Qu'elles mériteraient bien d'être punies ! ». De plus, elle désigne les femmes de cour par le substantif « jalouses », qui conforte Silvia dans l'idée que Flaminia ne cherche qu'à la défendre. Par ailleurs, la prise de position de Flaminia est signifiée explicitement, puisqu'elle rapporte également à son interlocutrice la réponse qu'elle a faite aux dames de cour : « Je leur ai dit : Vous faites ce que vous pouvez pour faire renvoyer Silvia et pour plaire au Prince ; et si elle voulait, il ne daignerait pas vous regarder ». Elle place Silvia comme sujet d'une subordonnée hypothétique, lui donnant de ce fait le pouvoir de donner tort aux « jalouses ».

Ainsi, Flaminia amène progressivement Silvia à vouloir chercher à se venger de ces femmes de cour, qui l'ont critiquée sans aucune raison. De nombreuses didascalies indiquent que Silvia est touchée par ce discours : elle est « *fâchée* » et « *piquée* » et s'exclame violemment (« que je les hais, ces femmes-là »). De surcroît, elle avoue qu'elle « aurai[t] grand plaisir à les faire mentir » en répondant aux avances du souverain. Bien qu'elle continue à proclamer son amour pour Arlequin et que ce ne soit que dans une optique de vengeance, elle qualifie, pour la première fois, le mariage en termes positifs.

*

* *

En somme, cette scène de *controversia* est à nouveau l'occasion de confronter deux visions de l'amour. Elle a également un fort enjeu dramatique, puisqu'elle permet à Flaminia

⁵⁹⁵ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, *op. cit.*, s. v. « rustique » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁵⁹⁶ *Id.*

d'asseoir sa position d'amie fidèle de Silvia, tout en commençant à piquer son orgueil afin de lui donner envie d'épouser le Prince. Bien évidemment, la scène ne se conclut pas par l'acceptation du mariage par Silvia. Cependant, c'est tout de même une réussite rhétorique de Flaminia, qui entend persuader les deux amants progressivement, par insinuation. C'est ce qui rend d'autant plus efficace les stratégies persuasives de la dame de cour dans la scène de *disputatio*, que nous allons maintenant étudier.

Chapitre 4. *Disputatio*

Dans une scène de *disputatio*, deux interlocuteurs pèsent le pour et le contre⁵⁹⁷ à propos d'une question, sans que le rapport entre eux ne soit « antagoniste⁵⁹⁸ ». Surtout, la *disputatio* implique que les personnages « aient en partage un terrain commun⁵⁹⁹ ». Dans la scène précédente, nous avons vu que Flaminia avait affirmé adhérer à la même conception de l'amour que Silvia. Ainsi, elles partagent en apparence des valeurs communes, ce qui permet de substituer aux affrontements de points de vue irréductibles (dans les passages d'*altercatio*, de *contentio* et de *controversia*) des oppositions plus modérées.

Alors que les deux femmes conversent (II, 1), le Prince, portant le masque de l'Officier, arrive afin de s'entretenir avec l'amante d'Arlequin. C'est la première fois que Silvia le croise au Palais⁶⁰⁰. Les retrouvailles sont de courte durée. Lisette, déguisée en dame de cour, arrive à son tour. Sans attendre, elle accomplit ce pour quoi elle est venue : elle offense Silvia intentionnellement⁶⁰¹, puis prend congé des personnages. Alors que l'amante fulmine face à l'affront qu'elle vient de subir, l'Officier en profite pour renouveler l'aveu de ses sentiments⁶⁰². Quant à Flaminia, sous couvert de compliments à l'égard de Silvia, elle prend parti pour l'Officier :

LE PRINCE : [...] mais je ne prends pas garde que je me découvre, que Flaminia m'écoute, et que je vous importune encore.

FLAMINIA, *d'un air naturel* : Quel mal faites-vous ? ne sais-je pas bien qu'on ne peut la voir sans l'aimer ?

[...]

FLAMINIA : Franchement, il a raison, Silvia, vous êtes charmante, et à sa place je serais tout comme il est. (II, III, p. 59)

⁵⁹⁷ É. Gavoille et F. Guillaumont (dir.), *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, op. cit., p. 18.

⁵⁹⁸ P. Charaudeau, « La situation de communication comme fondatrice d'un genre : la controverse », art. cit., p. 53.

⁵⁹⁹ *Id.*

⁶⁰⁰ Rappelons que, avant que la scène ne débute, l'Officier (le Prince déguisé) et Silvia s'étaient croisés à de multiples reprises. C'est ce que Silvia confiait à Flaminia dans la scène précédente : « Tenez, si j'avais eu à changer Arlequin contre un autre, ç'aurait été contre un officier du palais, qui m'a vue cinq ou six fois, et qui est d'aussi bonne façon qu'on puisse être. » (II, I, p. 54-55).

⁶⁰¹ L'Officier présente les deux femmes, et Silvia, par modestie, s'excuse par avance de mal rendre la révérence. Lisette, faisant pourtant partie de « ces femmes si civiles » (II, I, p. 53) fait une entorse aux règles de politesse – elle produit un acte menaçant pour la face positive de son interlocutrice –, et répond : « Oui, ma mie, je vous excuserai de bon cœur, je ne vous demande pas l'impossible » (II, II, p. 57).

⁶⁰² « LE PRINCE : « Vous savez que je suis pénétré de respect pour vous ; vous connaissez mon cœur, je venais ici pour me donner satisfaction de vous voir, pour jeter encore une fois les yeux sur une personne si chère. » (II, III, p. 58)

La scène se conclut par deux réussites de Flaminia en faveur du Prince. D'une part, Silvia reconnaît jouir de l'amour de l'Officier et regretter la promesse faite à Arlequin :

SILVIA : Eh bien, aimez-moi, à la bonne heure, j'y aurai du plaisir, pourvu que vous me promettiez de prendre votre mal en patience ; car je ne saurais mieux faire, en vérité ; Arlequin est venu le premier, voilà ce qui vous nuit ; si j'avais deviné que vous viendriez après lui, en bonne foi, je vous aurais attendu ; mais vous avez du malheur, et moi je ne suis pas heureuse. (II, III, p. 59)

D'autre part, c'est la première fois que la villageoise accepte un présent du Prince, là encore parce que Flaminia s'implique personnellement dans son argumentation, en engageant sa parole :

FLAMINIA : Vous, ma chère, pendant que je vais chercher Arlequin, qu'on retient peut-être un peu trop longtemps à table, allez essayer l'habit qu'on vous a fait, il me tarde de vous voir.

SILVIA : Tenez, l'étoffe est belle, elle m'ira bien ; mais je ne veux point de tous ces habits-là, car le Prince me veut en troc, et jamais nous ne finirons ce marché-là.

FLAMINIA : Vous vous trompez, quand il nous quitterait, vous emporteriez tout ; vraiment, vous ne le connaissez pas.

SILVIA : Je m'en vais donc sur votre parole, pourvu qu'on ne me dise pas après : Pourquoi as-tu pris mes présents ?

FLAMINIA : Il vous dira : Pourquoi n'en avoir pas pris davantage ?

SILVIA : En ce cas-là, j'en prendrai tant qu'il voudra, afin qu'il n'ait rien à me dire.

FLAMINIA : Allez, je répons de tout.

Par la suite, les deux femmes se rencontrent dans la scène VI, dans laquelle intervient également Arlequin. La dame de cour en profite pour redoubler ses marques d'affection à l'égard des deux amants.

Tous les rappels de l'attitude de Flaminia envers Silvia permettent de comprendre comment son *ethos* amical se construit progressivement, pour le plaisir du public, qui connaît son intention dès le début et qui, par conséquent, est attentif à ses ruses. C'est dans ces circonstances qu'intervient la scène de *disputatio*. Après avoir montré qu'elle ne souhaitait que le bonheur de Silvia, Flaminia va enfin pouvoir lui conseiller plus explicitement de laisser Arlequin. Cette tentative s'opère au sein d'un passage de *disputatio*, qui autorise Flaminia, sous couvert d'examiner plusieurs conduites possibles, à pousser la jeune femme vers une idée précise.

1. Le point de vue de Silvia

Durant tout l'acte II, Silvia a remis en question des certitudes qu'elle croyait pourtant inébranlables, en acceptant l'amour de l'Officier (sans le payer de retour) et en remettant en question son affection pour Arlequin. Dans la scène précédente, Lisette est réapparue sur scène pour s'excuser auprès de Silvia sur ordre du Prince. Cherchant à se justifier, elle confie à son

interlocutrice avoir quelques inclinations pour son souverain mais regrette que « ce ne [soit] pas toujours aux agréments qu'on se rend » (II, VII, p. 73). Elle pique alors une nouvelle fois l'orgueil de Silvia, qui, au lieu d'aider Lisette à gagner les faveurs du Prince⁶⁰³, annonce pour la première fois vouloir parler à son prétendant :

Silvia *vivement* : Oui, nous verrons des balivernes : pardi, je parlerai au Prince ; il n'a pas encore osé me parler lui, à cause que je suis trop fâchée : mais je ferai dire qu'il s'enhardisse, seulement pour voir. (II, VII, p. 73)

Face à ces évolutions, Silvia se trouve en proie à de nombreux doutes : faut-il rester fidèle à Arlequin ? faut-il faire taire les dames de cour en épousant le Prince ? faut-il choisir l'Officier ? C'est cette dubitation qui constitue un terrain propice à la *disputatio*.

1.1. La dubitation de l'amante

Pour Pierre Fontanier, « la dubitation [...] est cette irrésolution, cette incertitude pénible et cruelle d'une âme qui, poussée en sens divers ou contraires par la violence de la passion, et ne conservant ni assez de liberté ni assez de raison pour réfléchir et se décider, veut tantôt une chose, tantôt une autre, ou, pour mieux dire, ne sait ni ce qu'elle veut ni ce qu'elle ne veut pas, et ne fait que se contredire, et en quelque sorte que se combattre, continuellement elle-même⁶⁰⁴ ». De fait, lorsque Flaminia l'interroge sur sa conduite (« Mais à quoi vous déterminez-vous donc ? »), Silvia ne peut répondre :

SILVIA : Je ne puis que dire ; il me passe tant de oui et de non par la tête, que je ne sais auquel entendre. D'un côté, Arlequin est un petit négligent qui ne songe ici qu'à manger ; d'un autre côté, si on me renvoie, ces glorieuses de femmes feront accroire partout qu'on m'aura dit : Va-t'en, tu n'es pas assez jolie. D'un autre côté, ce monsieur que j'ai retrouvé ici...

La jeune femme exprime d'abord son irrésolution. Par l'emploi de deux négations (« je **ne** puis » ; « je **ne** sais »), elle traduit son incapacité à répondre à la question de Flaminia, incapacité redoublée par le morphème « que », en emploi percontatif⁶⁰⁵. Son hésitation est telle qu'elle semble avoir une origine indéterminée et être totalement indépendante de sa volonté. Silvia emploie en effet le verbe *passer* dans une séquence impersonnelle qui, « par un coup de force stylistique, [...] permet de représenter un procès psychologique comme autogénéré à la manière d'un événement météorologique, indépendamment de tout support empirique⁶⁰⁶ ».

⁶⁰³ Une telle attitude aurait pu être justifiée : si le Prince en venait à aimer Lisette, Silvia pourrait tranquillement retourner dans son petit village avec son amant.

⁶⁰⁴ P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 444-445.

⁶⁰⁵ Jusqu'au XVII^e siècle, le morphème *que* peut être parfois considéré comme un « connecteur percontatif ». Cet emploi est toutefois condamné par Vaugelas. Il ne se maintient qu'« en fonction d'objet dans les percontatifs à l'infinitive » (N. Fournier, *Grammaire du français classique*, op. cit., p. 210). C'est ce que l'on retrouve ici.

⁶⁰⁶ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 754.

Parce que l'on ne sait pas ce que confirment ou nient les adverbess substantivés « oui » et « non »⁶⁰⁷, on ne peut que s'imaginer l'abondance de questions que se pose la jeune femme, d'autant plus que ces adverbess sont précédés de l'adverbe quantitatif « tant ». De plus, ils expriment une opinion tranchée et sont fondamentalement opposés, ce qui indique bien que Silvia envisage tout et son contraire.

La phrase suivante expose les parties de la dubitation. Elle est structurée grâce aux connecteurs « d'un côté » et « d'un autre côté », répété deux fois. À première vue, Silvia se trouve donc confrontée à deux partis à prendre : celui de la fidélité, avec la proposition qui évoque Arlequin et qui introduite par le premier connecteur, ou celui de l'infidélité, avec les deux autres propositions, qui font allusion à l'union avec le Prince et à l'Officier. Toutefois, l'hésitation n'est que formelle, puisqu'il n'y a, en réalité, pas d'argument réel en faveur du villageois. Dans la première proposition, on pourrait évidemment s'attendre à ce que Silvia exprime ici ses sentiments pour son amant. Il n'en est rien. Si elle mentionne le jeune homme, c'est uniquement pour rendre compte d'un comportement « négligent » à son égard. En quelques mots (« d'un côté, Arlequin est un petit négligent qui ne songe ici qu'à manger »), elle condense la plupart de ses défauts : il est « petit », c'est-à-dire d'une condition modeste, il ne lui prête plus guère d'attention et est un glouton. L'adverbe « ici » permet, quant à lui, de montrer que cette attitude déplorable est particulièrement remarquable depuis que les deux amants sont arrivés au Palais, comme si l'environnement avait contribué à rendre plus visibles les imperfections d'Arlequin. La seconde proposition évoque la possibilité du mariage de Silvia avec le Prince (« d'un autre côté, si on me renvoie, ces glorieuses de femmes feront accroire partout qu'on m'aura dit : Va-t'en, tu n'es pas assez jolie. »). L'union n'est cependant qu'allusive. De manière hypothétique, Silvia expose l'une des conséquences du fait de ne pas épouser le Prince : en faisant cela, elle donnerait raison à Lisette et aux femmes de cour, qui pensent que l'amour du Prince pour Silvia n'est qu'un caprice. On remarque que les deux offenses de Lisette, orchestrées par Flaminia, ont eu la visée escomptée. Le mariage n'est donc pas nommé explicitement, mais est envisagé par Silvia comme une conduite possible, qui n'aurait pour but que de rétablir une vérité, puisque les femmes de cour menacent de faire « accroire » que le Prince a renvoyé Silvia, autrement dit, menacent de faire croire quelque chose qui n'est pas vrai⁶⁰⁸. Enfin, la troisième proposition fait allusion à l'Officier. Silvia ne

⁶⁰⁷ De tout évidence, les deux adverbess ne font pas suite à la question de Flaminia, qui est ouverte et qui, par définition, n'appelle pas ce type de réponse.

⁶⁰⁸ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, *op. cit.*, s. v. « accroire » [en ligne : [Classiques Garnier Numérique \(grenet.fr\)](http://Classiques.Garnier.Numerique.grenet.fr)]

finit pas sa phrase, comme l'indiquent les points de suspension. Ainsi, nous n'avons qu'un groupe nominal étendu « ce monsieur que j'ai retrouvé ici », faisant office de sujet d'un verbe qui n'est pas énoncé. Ce silence est particulièrement suggestif et laisse entendre les hésitations d'un cœur qui n'a pas encore découvert la surprise de l'amour.

Nous voyons donc que si Silvia doute, sa manière d'énoncer les différents choix qui s'offrent à elle est signifiante. La jeune femme ne le reconnaît pas encore, mais on peut déjà penser que son choix est fait. De surcroît, elle n'a de cesse, durant toute la scène, d'évoquer sa relation avec Arlequin en termes négatifs. Dès la deuxième réplique, elle affirme que « c'est Arlequin qui [l']embarrasse ». Le verbe *embarrasser* (c'est-à-dire « mettre en peine⁶⁰⁹ ») fait écho à l'une des répliques de l'amant, dans la scène de retrouvailles. Le villageois affirmait alors à son amante : « Je ne m'embarrasse que de vous » (I, VIII, p. 50). Le contraste entre l'utilisation du verbe est frappant : alors qu'Arlequin usait du verbe pour témoigner son amour à Silvia, cette dernière l'emploie comme marque de la perte progressive de ses sentiments pour le villageois. Elle caractérise également sa rencontre avec Arlequin en termes dépréciatifs, en disant : « oh, j'ai toujours eu du guignon dans les rencontres ». L'interjection (« oh »), qui renforce la plainte, et l'hyperbole (marquée par l'adverbe « toujours ») contribue à rendre risible le changement d'avis de Silvia, le lecteur n'ayant que trop en tête ce qu'elle déclarait à Trivelin ou à Flaminia sur la constance inébranlable de son amour pour le villageois. Toutefois, Silvia se refuse, consciemment ou non, à voir une évolution de son propre comportement ou de ses propres sentiments, et impute plutôt à Arlequin un changement d'attitude. Elle demande ainsi à Flaminia : « [...] ne trouvez-vous pas qu'il est un peu négligent depuis que nous sommes ici, Arlequin ? Il m'a quittée tantôt pour aller goûter, voilà une belle excuse. » La dislocation en rappel⁶¹⁰ du prénom du villageois met l'accent sur le personnage et donne à la phrase le caractère d'une accusation. L'amant est en position de sujet, ce qui marque bien le rejet de toute responsabilité de la part de Silvia. De plus, l'ironie mordante qui se dégage du dernier segment « voilà une belle excuse » laisse entendre que Silvia n'adhère pas à la justification d'Arlequin. Notons par ailleurs que l'ironie a désormais pour cible son amant, alors que jusqu'à présent,

⁶⁰⁹ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, *op. cit.*, s. v. « embarrasser » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁶¹⁰ On parle de *dislocation* lorsque « la phrase canonique est disloquée, ou segmentée, par suite du détachement d'un constituant hors du cadre de la phrase » (M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 720). Si le constituant est à gauche de la proposition, on dit qu'il est détaché en *prolepse* ; s'il est à droite, en *rappel*.

elle visait uniquement les gens de cour. L'accusation est ensuite redoublée dans l'explicitation de la dubitation, que nous avons mentionnée *supra*.

En somme, la relation entre les deux amants a évolué depuis qu'ils sont arrivés à la cour, ce qui conduit Silvia à s'interroger quant à la ligne de conduite à adopter. Si elle doute, son choix semble néanmoins pencher en faveur de l'inconstance vis-à-vis d'Arlequin, puisque les démonstrations d'affection ont laissé place aux accusations. Pourtant, s'il y a *disputatio* et si Flaminia entend la faire changer d'avis, c'est bien que Silvia souhaite malgré tout rester avec Arlequin. De fait, elle affirme à deux reprises continuer d'aimer Arlequin.

1.2. L'amour comme devoir

Malgré tous les traits négatifs qu'elle prête à Arlequin, Silvia ne peut s'empêcher de rester fidèle à son choix initial, à savoir ne pas épouser le Prince et continuer à être avec son amant. Toutefois, l'énonciation de son amour pour le villageois connaît, elle aussi, une évolution. Dans la scène de *controversia*, la mention d'Arlequin s'accompagnait de termes positifs. Par exemple, Silvia expliquait ainsi son refus des cadeaux du Prince :

Silvia : Quand il [le Prince] me donnerait toute la boutique d'un mercier, cela ne me ferait pas tant de plaisir qu'un petit peloton qu'Arlequin m'a donné. (II, I, p. 54)

La mention de son « devoir d'honnête fille » servait alors uniquement à donner une justification supplémentaire à son opposition au mariage avec le Prince. Dans cette scène de *disputatio*, toute idée de plaisir a disparu lorsqu'il s'agit d'évoquer Arlequin. L'expression de l'amour de Silvia ne passe désormais plus que par la revendication de son devoir.

Lorsque Flaminia lui demande une première fois si elle aime Arlequin, Silvia répond :

SILVIA, *d'un air indifférent* : Mais vraiment oui, je l'aime, il le faut bien.

Alors qu'elle aurait pu se contenter de répondre « oui », sa réplique est marquée par de nombreux termes qui confirment et développent cet adverbe. La conjonction « mais » ne sert pas ici à relier deux propositions, mais a un « rôle phatique⁶¹¹ ». Elle structure la conversation et sert à « marquer l'opposition du locuteur à un acte verbal ou non verbal précédant sa prise de parole, pour y réagir⁶¹² », donnant ainsi plus de poids à ce qui suit. L'adverbe « oui » est précédé de « vraiment », qui se « met quelque fois pour affirmer plus fortement⁶¹³ ». En outre,

⁶¹¹ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 1052.

⁶¹² *Id.*

⁶¹³ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, op. cit., s. v. « vraiment » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

la proposition qu'il affirme est explicitée. On remarque donc une surabondance de termes exprimant l'amour de Silvia pour Arlequin. À première vue, on pourrait donc penser qu'elle l'aime toujours. Toutefois, la didascalie précise que Silvia a « *un air indifférent* ». Le contraste est donc très net entre ce que Silvia dit et comment elle le dit, ce qui constitue par ailleurs l'un des ressorts comiques de la scène. Cette différence détonne avec le comportement habituel de Silvia, caractérisé par le débordement des émotions. Tout au long de la pièce, Silvia n'a en effet de cesse d'exprimer sa colère, sa frustration ou son affection pour Arlequin. De surcroît, elle ajoute une justification, grâce à la dernière proposition « il le faut bien ». Plusieurs éléments dénotent dans cette réplique d'aveu de sentiments : l'amante justifie son amour, et qui plus est, le justifie maladroitement. L'utilisation d'une séquence impersonnelle convient mal à l'expression de quelque chose d'aussi personnel que l'amour, puisque le pronom *il* n'est qu'une « forme postiche (un pur régisseur verbal, référentiellement vide) destinée à occuper la place canonique du sujet non pourvue ou devenue vacante⁶¹⁴ ». Sans aller trop loin, il semble néanmoins pertinent de souligner que la définition du pronom correspond parfaitement à la situation : Silvia n'aime plus Arlequin, la place est vacante dans son cœur. La modalité déontique, caractérisée ici par le verbe *falloir*, fait écho à son « devoir d'honnête fille ». Si la jeune femme ne s'avoue pas encore ses sentiments à l'égard de l'Officier, c'est à cause de son devoir moral, qu'elle met un point d'honneur à respecter. Pour finir, l'adverbe « bien » s'inscrit dans la même lignée que l'adverbe « vraiment » et contribue à donner à la réplique l'allure d'une tentative d'auto-persuasion.

Une seconde réplique répète le devoir auquel se soumet Silvia. Plus loin dans la scène, alors que Flaminia demande à la jeune femme si elle aime l'Officier (ce qui montre par ailleurs qu'elle n'a pas cru à la réplique de Silvia que nous venons d'étudier), cette dernière répond :

SILVIA : Je ne crois pas ; car je dois aimer Arlequin.

À nouveau, on remarque une modalité déontique, qui rappelle le devoir de façon encore plus explicite, puisque la jeune femme est sujet du verbe « dois ». Ce verbe constitue donc le pivot de la proposition, à la différence du verbe « aimer », relégué au rang de simple complément. Par ailleurs, il est à l'infinitif, mode qui ne « présente que l'idée du procès⁶¹⁵ » et qui ne marque ni le temps, ni le nombre, ni – ce qui nous intéresse ici – la personne. La perte des sentiments de Silvia se devine donc ici par le jeu des modes verbaux.

⁶¹⁴ M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 750.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 580.

Cette scène est donc typique de l'hésitation des personnages de Marivaux, qui, avant de découvrir la surprise de l'amour, hésitent et s'interrogent. Cela montre également bien la nature de l'obstacle à l'amour dans les comédies du dramaturge, qui n'est désormais plus qu'intérieur.

2. Le point de vue de Flaminia

Parce que Silvia doute mais continue de s'imposer un devoir moral qui l'empêche de d'avouer son amour pour l'Officier, un autre personnage est nécessaire à l'évolution de ses sentiments. Il s'agit bien sûr de Flaminia qui témoigne à nouveau d'une habile capacité à s'insinuer dans l'esprit de ses interlocuteurs. Tout en donnant à l'échange le ton de la confiance, elle dirige la *disputatio* et fait preuve de parrhésie, pour tenter de persuader Silvia.

2.1. Le ton de la confiance

Au fil des scènes, Flaminia s'est construit un *ethos* amical, réussissant ainsi à devenir la confidente⁶¹⁶ de la jeune villageoise. Dans cette scène, elle renouvelle ses marques d'amitié et confère à l'échange un ton propre à l'épanchement des sentiments, espérant ainsi obtenir de Silvia l'aveu de son inclination pour l'Officier.

La dame de cour se montre d'abord attentive à son interlocutrice. Elle remarque la colère de Silvia (« vous êtes bien émue ! ») et lui en demande la cause (« Qu'avez-vous Silvia ? »). Son implication dans les préoccupations de Silvia est marquée par l'« *air vif et d'intérêt* » qu'elle prend pour répondre à son interlocutrice, lorsque cette dernière lui raconte avoir été offensée par Lisette. Elle témoigne également de sa compréhension ; alors que Silvia lui demande si elle n'a pas remarqué, elle aussi, la désaffection d'Arlequin, Flaminia répond :

FLAMINIA : Je l'ai remarqué comme vous. Mais ne me trahissez pas au moins ; nous nous parlons de fille à fille [...].

Elle confirme l'observation de Silvia, montrant ainsi qu'elle a été attentive aux mêmes détails qu'elle. De même que *supra*, « mais » a moins un rôle de conjonction que de marqueur de structuration de la conversation. Ici, le connecteur sert à donner plus de poids à la pseudo-confiance de Flaminia. Cette dernière anticipe le fait que Silvia pourrait rapporter à Arlequin ses paroles. Elle défend alors à son interlocutrice de la « trahi[r] ». Le verbe a un sémantisme fort : il signifie tout à la fois « faire une perfidie à quelqu'un », « lui manquer de foi » et

⁶¹⁶ Voir note 329, p. 72.

« révéler le secret de quelqu'un à mauvaise intention⁶¹⁷ ». Il permet ainsi de conférer une tonalité plus grave à la proposition de Flaminia, qui, au fond, se contente seulement de confirmer la remarque de Silvia. Cette mise en garde est encore appuyée par la locution adverbiale « au moins » qui peut quelquefois servir « pour dire, particulièrement, sur toutes choses, et pour avertir celui à qui on parle de se souvenir particulièrement de ce qu'on lui dit⁶¹⁸ ». En outre, Flaminia prévient toute trahison de Silvia, ce qui implique aussi sans doute qu'elle ne trahira pas en retour son interlocutrice. Quant à la dernière proposition, elle caractérise le contexte d'énonciation. Elle repose sur le constat que ce sont deux femmes qui dialoguent, ce qui instaure tant un cadre confidentiel qu'une certaine solidarité féminine, qui engage à la bienveillance de la part de Silvia. De fait, l'amante se confie à de nombreuses reprises à Flaminia. Elle commente elle aussi ses actes d'énonciation, et dit notamment parler « en secret ». De plus, si elle se refuse encore à avouer son amour pour l'Officier, elle affiche de la « pitié » à son égard :

SILVIA : Je vous le dis en secret ; je ne sais ce qu'il m'a fait depuis que je l'ai revu ; mais il m'a toujours paru si doux, il m'a dit des choses si tendres, m'a conté son amour d'un air si poli, si humble, que j'en ai une véritable pitié, et cette pitié-là m'empêche encore d'être la maîtresse de moi.

La « pitié », à l'âge classique, désigne la « compassion, [le] sentiment de douleur pour les maux, pour les misères d'autrui⁶¹⁹ », loin de notre sens actuel, largement péjoratif. Cette émotion, dont l'importance est marquée par la répétition du substantif ainsi que par la qualification par l'adjectif « véritable », masque encore l'amour qu'elle éprouve pour l'Officier et qui se découvre déjà dans la description qu'elle fait de lui. On note une saturation de l'adverbe intensif « si », qui ponctue le passage et qui porte sur des adjectifs mélioratifs dénotant les traits caractéristiques de l'homme galant. En effet, la galanterie a autant à voir avec la politesse (que Silvia évoque de manière évidente avec les adjectifs « poli » et « humble », qui se dit de « ce qui regarde la vie civile » et « marque du respect et de la déférence⁶²⁰ ») qu'avec l'élan sincère d'un cœur amoureux (il est « doux » et prononce des paroles « tendres », c'est-à-dire « propres à inspirer l'amitié, la compassion et particulièrement l'amour⁶²¹ »). Naturellement, le portrait

⁶¹⁷ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 2^e édition, *op. cit.*, s. v. « trahir » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁶¹⁸ *Ibid.*, s. v. « moins » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁶¹⁹ *Ibid.*, s. v. « pitié » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁶²⁰ *Ibid.*, s. v. « humble » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

⁶²¹ *Ibid.*, s. v. « tendre » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

de l'Officier s'oppose en creux à celui d'Arlequin, décrit quelques répliques plus tôt comme un « négligent » cédant facilement à l'appel de la bonne chair. À nouveau, les paroles de Silvia dévoilent ses sentiments pour l'Officier, qu'elle est la seule à ne pas percevoir réellement. Flaminia se charge alors d'aiguiller la conversation tout en lui donnant son avis, pour la première fois de manière plus explicite.

2.2. Le franc-parler de Flaminia

Tout au long de la scène, Flaminia multiplie les questions dans le but d'orienter Silvia vers l'aveu de ses sentiments pour l'Officier. La modalité interrogative est en effet présente dans presque la moitié de ses répliques⁶²². Elle commence d'ailleurs l'échange en demandant pourquoi Silvia est si émue, alors qu'elle le sait très bien, puisque c'est elle qui a demandé à Lisette de piquer son orgueil. Nous avons également vu qu'elle interrogeait à deux reprises Silvia quant à ses sentiments pour les différents hommes qui gravitent autour d'elle (« l'aimez-vous tant, ce garçon ? » ; « L'aimez-vous ? »). Lorsque l'amante laisse en suspens sa phrase, à propos de ses retrouvailles avec l'Officier (« D'un autre côté, ce monsieur que j'ai retrouvé ici... »), Flaminia lui oppose un « quoi ? » qui pousse la jeune femme à ne pas s'en tenir là et à être plus explicite, là où il lui aurait été plus simple de rester suggestive. Flaminia est également là pour la pousser à faire un choix : « Mais à quoi vous déterminez-vous donc ? ». La conjonction « mais » ne relie, à nouveau, pas deux propositions contradictoires, mais sert de connecteur de relance. De plus, la question se termine par la conjonction « donc », qui marque ici la conclusion d'un raisonnement, qui devrait aboutir à une résolution. Enfin, Flaminia utilise également une question orientée : « Mais si Arlequin vous voit sortir de la cour et méprisée, pensez-vous que cela le réjouisse ? ». La dame de cour appelle très clairement Silvia à prendre conscience du fait que, quoiqu'elle fasse (qu'elle reste à la cour avec le Prince ou l'Officier ou qu'elle rentre dans son village), l'amour qui l'unit à Arlequin est désormais affaibli par le séjour au Palais. D'une part, voir Silvia méprisée rendra malheureux Arlequin et, d'autre part, cela contribuera à une perte de la valeur de la jeune femme aux yeux du villageois. L'hendiadyn⁶²³ (« vous voit sortir de la cour et méprisée », alors qu'on attendrait plutôt « vous voit sortir de la cour méprisée ») redouble l'importance du retour de Silvia dans son village et place l'acte même de sortir comme dégradant pour la jeune femme, ce que vient seulement répéter et

⁶²² Précisément dans six répliques sur quatorze.

⁶²³ L'hendiadyn, qui vient du grec *en dia duoin* (un au moyen de deux), « consiste en la coordination (au sens large) de deux éléments qu'on s'attendrait à voir associés autrement ». J.-J. Robrieux, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 137.

expliciter le participe passé. De fait, Silvia comprend bien l'implicite du propos de Flaminia (Arlequin l'aimera moins si elle perd face à Lisette et aux autres coquettes de la cour), puisqu'elle l'explique, en demandant confirmation : « Il ne m'aimera pas tant, voulez-vous dire ? ».

Flaminia pousse donc Silvia à suivre un certain chemin de pensée, tout comme elle se permet également de donner franchement son avis. À la différence de Trivelin, elle a montré à Silvia qu'elle agissait dans son unique intérêt – ce qui n'est, bien évidemment, pas vrai. Elle peut désormais se permettre de se faire un peu plus catégorique, puisque « la dernière marque d'amitié, est de donner un avis fidèle⁶²⁴ ». Son ton adopte alors une plus grande « liberté d'expression⁶²⁵ », que l'on appelle « licence⁶²⁶ » ou « parrhésie⁶²⁷ ». Flaminia entend alors être « le diseur courageux d'une vérité [qui] risque lui-même et sa relation avec l'autre⁶²⁸ ». Lorsque Silvia donne les causes de sa colère, au début de la scène, Flaminia réplique :

FLAMINIA *d'un air vif et d'intérêt* : Écoutez, si vous ne faites taire ces gens-là, il faut vous cacher pour toute votre vie.

Alors que Silvia se plaint de Lisette, la femme de cour ne la reconforte pas, bien au contraire. Elle place la jeune femme maître de son destin (n'est-ce pas à elle de « faire taire ces gens-là » ?) et expose les conséquences d'une non-action de la part de l'amante. Bien sûr, tout l'essentiel de la phrase repose dans la manière de réduire au silence les gens de la cour, qui n'est autre que le mariage de Silvia avec le Prince.

Plus encore, Flaminia s'emploie à faire apparaître à Silvia tous les points négatifs de sa relation avec Arlequin :

FLAMINIA : [...] voilà un amour aussi mal placé, qui se rencontre là aussi mal à propos qu'on le puisse.

[...]

Vous me paraissez mal assortis ensemble. Vous avez du goût, de l'esprit, l'air fin et distingué ; lui il a l'air pesant, les manières grossières ; cela ne cadre point, et je ne comprends pas comment vous l'avez aimé ; je vous dirais même que cela vous fait tort.

Dans la première réplique, la modalité assertive place le propos de Flaminia comme incontestable, de même que le présentatif « voilà ». La dame de cour porte sur l'amour des deux

⁶²⁴ « De la complaisance », *Conversations sur divers sujets*, t. I, Paris, Cl. Barbin, 1680, p. 326. Cité par C. Lignereux, « Le conseil, un acte de langage contraire aux bienséances ? », *Cahiers du GADGES*, n° 10, « Impertinence générique et genres de l'impertinence (XVI^e-XVIII^e siècles) », 2012, p. 454.

⁶²⁵ C. Noille, « Rhétorique de la *parrêsia* », *Littératures classiques*, n° 94, 2017/3, p. 32.

⁶²⁶ *Id.*

⁶²⁷ *Id.*

⁶²⁸ M. Foucault, *Le Courage de la vérité. Cours au Collège de France (1983-1984)*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 2009, p. 14. Cité par *ibid.*, p. 27.

amants un jugement évaluatif axiologique dévalorisant, qu'elle prend la peine d'appuyer fortement, par la répétition d' « aussi mal [...] qu'on le puisse⁶²⁹ ». L'adverbe « mal » se retrouve également dans la réplique suivante, qui énonce la vision personnelle de Flaminia. La surabondance des marques de la première personne témoigne de la subjectivité de la dame de cour, qui dresse les portraits des deux amants, en parallèle. Elle procède en deux temps : d'abord, elle décrit les qualités de Silvia, puis les défauts d'Arlequin. Silvia présente tous les attributs propres à la civilité, ce qui laisse présager qu'elle serait plus « assortie », pour reprendre les mots de Flaminia, à l'Officier, qui, nous l'avons vu, a tout du galant homme. Quant à Arlequin, il s'oppose du tout au tout à son amante. Les termes qui qualifient ses manières sont antithétiques à ceux qui se rapportent à celles de Silvia (« fin » et « grossières » par exemple). Pour finir, on peut constater que Flaminia s'oppose radicalement à Silvia. Cette dernière se fait un devoir d'aimer Arlequin, tandis que la première affirme plutôt que cette relation cause du « tort ».

En outre, Flaminia utilise plusieurs la figure de la *licentia*, caractéristique de parrhésie. Cette figure se définit comme « un énoncé déclaratif et performatif, ne délivrant pas un argumentaire précis mais annonçant la modalité de cet argumentaire à venir⁶³⁰ ». Elle use ainsi d'une question oratoire (« Vous voulez que je vous dise ? »), qui n'appelle aucune réponse mais sous-entend plutôt qu'elle s'engage à parler franchement. Elle emploie aussi le mode impératif (« Écoutez »), pour donner plus de poids à son propos. La *licentia* est aussi « une annonce de vérité⁶³¹ »⁶³². De fait, Flaminia dit bien à Silvia détenir la vérité, par la formule brève et percutante suivante : « voilà la vérité ».

Par conséquent, cet *ethos* conduit Silvia à se justifier d'avoir aimé Arlequin. Pour cela, elle rappelle la naissance de ses sentiments :

SILVIA : Mettez-vous à ma place ; c'était le garçon le plus passable de nos cantons, il demeurait dans mon village, il était mon voisin ; il est assez facétieux, je suis de bonne humeur, il me faisait quelque fois rire, il me suivait partout, il m'aimait, j'avais coutume de le voir, et de coutume en coutume je l'ai aimé aussi, faute de mieux : mais j'ai toujours bien vu qu'il était enclin au vin et à la gourmandise.

Elle commence avec un premier argument, de nature spatiale : ne connaissant que son petit village et n'ayant donc pas d'autre moyen de comparaison, elle en est venue à aimer Arlequin

⁶²⁹ La subordonnée « qu'on le puisse » est mise en facteur commun des deux épithètes d' « amour ».

⁶³⁰ C. Noille, « Rhétorique de la *parrèsia* », *Littératures classiques*, n° 94, 2017/3, p. 32.

⁶³¹ *Id.*

⁶³² C'est une « annonce de vérité », mais ce « n'est pas la vérité » (*id.*).

parce qu'il était le seul homme qu'elle pouvait aimer : « c'était le garçon le plus passable de nos cantons ». L'adjectif « passable » se définit comme la qualité de celui « qui n'est pas mauvais, qui est assez bon en son espèce⁶³³ », et n'est donc que partiellement positif, puisqu'il restreint déjà la qualité au sein d'une catégorie plus réduite (« en son espèce »). De plus, l'utilisation du déterminant possessif de quatrième personne (« nos cantons ») inclut également Flaminia, pourtant femme de cour, dans son propos, alors que jusqu'à présent, Silvia mettait un point d'honneur à montrer sa différence avec les dames du Palais. Si, certes, l'amante continue de marteler qu'elle est une femme naturelle, différente des coquettes de la cour, son propos se fait malgré tout de plus en plus nuancé. Elle se justifie également en mettant en avant la proximité géographique qui la liait à Arlequin. Cette proximité se traduit par le choix des substantifs, qui miment un rapprochement progressif : elle évoque d'abord les « cantons » (zone vaste, d'autant plus que le nom est au pluriel), puis son « village » et enfin le fait qu'Arlequin est son « voisin », c'est-à-dire qu'il habite dans une maison proche de la sienne. Deux éléments principaux ont donné naissance à l'amour : les plaisanteries d'Arlequin et l'habitude de le voir. Elle accentue en effet l'humour de son amant ce qui, là encore, ne manque pas de faire sourire les spectateurs, puisqu'elle décrit les caractéristiques du personnage-type de la *commedia dell'arte*. Quant à l'habitude, elle se marque par l'utilisation de l'imparfait à valeur itérative et par la répétition de « coutume », qui mime l'omniprésence du villageois. Silvia explique également à Flaminia que leurs amours ne sont pas venues de façon simultanée. Arlequin a commencé d'abord, en témoigne la position de la proposition « Arlequin m'aimait » dans la réplique. Puis l'amante a avoué, elle aussi, ses sentiments : « je l'ai aimé aussi, faute de mieux ». La locution « faute de mieux » convient mal aux déclarations d'amour, et fait sourire. Puis, elle avoue enfin quelques-uns de ses défauts : « mais j'ai toujours bien vu qu'il était enclin au vin et à la gourmandise ». À nouveau, les deux caractéristiques appartiennent bien au personnage-type qu'est Arlequin. Enfin, signalons qu'il s'agit de justifications peu appropriées à la description conventionnelle de la naissance de l'amour.

⁶³³ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1^e édition, *op. cit.*, s. v. « passable » [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

*

* *

Grâce à cette longue justification, la stratégie de Flaminia fonctionne. Sa franchise pousse l'amante à remettre toujours plus en question ses sentiments pour Arlequin. Silvia expose donc ses doutes à celle qu'elle croit être son amie et marque une progression de sa pensée ; en retour, Flaminia, qui ne se contente pas simplement de converser, propose également une véritable solution au problème de Silvia :

SILVIA : Si Arlequin se mariait à une autre fille que moi, à la bonne heure ; je serais en droit de lui dire : Tu m'as quittée, je te quitte, je prends ma revanche : mais il n'y a rien à faire ; qui est-ce qui voudrait d'Arlequin ici, rude et bourru comme il est ?

FLAMINIA : Il n'y a pas presse, entre nous ; pour moi, j'ai toujours eu dessein de passer ma vie aux champs ; Arlequin est grossier, je ne l'aime point, mais je ne le hais pas ; et dans les sentiments où je suis, s'il voulait, je vous en débarrasserais volontiers pour vous faire plaisir.

Ces répliques sont prononcées dans le dernier temps de la pièce. Celle de Silvia nous montre bien que cette conversation sur le mode de *disputatio*, autour de l'amour que Silvia porte à Arlequin, a amené une évolution de la réflexion de la jeune femme. Elle martelait qu'elle devait aimer son amant tout au long de la scène et énonce, pour la première fois, une condition qui pourrait la soustraire à ce devoir : le mariage d'Arlequin avec une autre. C'est alors que Flaminia intervient et se propose d'être cette épouse, en insistant fortement sur le « plaisir » que retirerait Silvia de cette union. La *disputatio* pourrait donc s'arrêter sur cette prise de décision, mais, nous l'avons vu, le renoncement de Silvia est progressif. Bien qu'elle ne refuse pas la proposition, elle ne l'accepte pas non plus, et réitère l'expression de la dubitation, par la question suivante : « mais mon plaisir, où est-il ? il n'est ni là, ni là ; je le cherche. » Cette scène a donc largement contribué à révéler aux spectateurs les sentiments de Silvia, mais ne suffit pas, pour l'amante, à prendre une résolution précise.

Conclusion

Les tentatives persuasives des personnages de la cour aboutissent, au pire à un échec (dans les scènes relatives à l'*altercatio* et à la *contentio*), au mieux à une indécidabilité (dans les scènes sur le mode de la *controversia* ou de la *disputatio*). Il y a bien pourtant, à la fin de la pièce, *inconstance* et même, *double inconstance*. Cette dernière est symétrique, car les deux amants se séparent et s'unissent à un personnage de la cour, mais elle n'est pas simultanée. Pour Arlequin, la *surprise de l'amour* a lieu dans la scène III, VII. Flaminia rapporte à Arlequin la sanction du Prince⁶³⁴, qui menace de la chasser du royaume, à cause de son amitié pour le villageois. Elle confie alors au jeune homme s'être trompée sur la nature de ses sentiments : ce qu'elle pensait n'être que de l'amitié se révèle être de l'amour. À ces mots, Arlequin « *reprenant son haleine* » et « *essoufflé* » lui avoue : « C'est que mon amitié est aussi loin que la vôtre ; elle est partie, voilà que je vous aime, cela est décidé, et je n'y comprends rien. Ouf. » (III, VII, p. 95). La parole du villageois est performative et illustre bien la fameuse surprise de l'amour, cette « situation de deux personnes qui, s'aimant et ne s'en doutant pas, laissent échapper par tous leurs discours ce sentiment ignoré d'eux seuls, mais très visible pour l'indifférent qui les observe⁶³⁵ » : la prise de conscience de l'amour est en parfaite coïncidence avec son expression. S'ensuit alors l'annonce du mariage des deux personnages.

Si Arlequin est le premier à formuler le souhait d'épouser une femme, c'est sans conteste Silvia qui, la première, renonce à ses sentiments pour Arlequin. Dès la première scène de l'acte II, elle commence à montrer de l'attachement pour l'Officier, en avouant qu'il est aimable ; cet attachement va croissant et, passant de la pitié à la tendresse, se révèle être un véritable amour. Comparativement à ce qu'il se passe pour Arlequin, la surprise de l'amour est plus progressive. L'inconstance se fait par ailleurs en deux temps, dans des scènes consécutives. Dans un premier temps, Silvia avoue à Flaminia ne plus aimer Arlequin : « J'aimais Arlequin, n'est-ce pas ? [...] Eh bien, je crois que je ne l'aime plus » (III, VII, p. 97). Dans un second temps, elle confesse à l'Officier l'amour qu'elle lui porte (III, VIII). Connaissant l'importance qu'accorde le dramaturge aux scènes de découverte amoureuse, il est particulièrement remarquable que, dans le cas de Silvia, les répliques s'y rapportant soient semblables à une question et à une maxime d'amour. En effet, encore en proie aux incertitudes quant à ses sentiments pour l'Officier, la jeune femme demande à ce dernier si elle ferait « bien ou mal »,

⁶³⁴ Sanction *fictive* bien entendu.

⁶³⁵ J. d'Alembert, *Éloge de Marivaux*, dans *Théâtre complet*, F. Deloffre et F. Rubellin (éd.), éd. cit., p. 2079.

si elle en venait à l'aimer : « mais, dites-moi, vous êtes un honnête homme, et je suis sûre que vous me direz la vérité, vous savez comme je suis avec Arlequin ; à présent, prenez que j'ai envie de vous aimer, si je contentais mon envie, ferais-je bien ? ferais-je mal ? ». La réponse de l'Officier prend la forme d'une maxime : « Comme on n'est pas le maître de son cœur, si vous avez envie de m'aimer, vous seriez en droit de vous satisfaire, voilà mon sentiment ». Partageant son avis, Silvia se *décide* à l'aimer : « C'est mon avis aussi, j'ai décidé de même, et je crois que nous avons raison tous les deux ; ainsi je vous aimerai s'il me plaît, sans qu'il y ait le petit mot à dire. » (III, VIII, p. 99). Il faut donc noter que, au sein même de ce moment-clé, la casuistique amoureuse a une place privilégiée, puisque l'on a ici une interrogation semblable à une question d'amour (*est-ce bien ou mal de suivre les élans de son cœur et d'être inconstant ?*), à laquelle répond une maxime d'amour – et, plus généralement, toute la pièce.

Le Prince révèle alors à Silvia qu'il n'est pas un simple officier et proclame le mariage : « Notre union est alors assurée » (III, VIII, p. 100). À ces mots, Arlequin arrive : « J'ai tout entendu, Silvia » (III, IX, p. 100). La jeune femme est obligée de se défendre de ce qu'elle pense être un reproche⁶³⁶ : « [...] voyez, accommodez-vous, il n'y a plus de raison à moi, c'est la vérité ; qu'est-ce que vous me direz ? que je vous quitte ; qu'est-ce que je vous répondrais ? que je le sais bien ; prenez que vous l'avez dit, prenez que j'ai répondu, laissez-moi après, et voilà qui sera fini. » (III, IX, p. 100). Alors que jusqu'à présent, lorsqu'il était question de la séparation des deux amants, les personnages s'affrontaient, débattaient ou discutaient, Silvia ne fait plus là qu'un simple constat. Elle ainsi prouve d'une « acceptation tranquille de soi par soi, au nom de la nature des choses qui dérange la raison et épargne la réflexion⁶³⁷ ». Cette réflexion, liée à l'inconstance (*est-ce bien ? est-ce mal ? est-ce justifié ?*), est désormais laissée au seul spectateur qui, fort des scènes polémiques, pourra se faire son propre avis. Grâce à ces dernières, le public a d'abord été mis face à deux conceptions irréconciliables de l'amour et de la fidélité, la vision des villageois s'opposant à celles des gens de cour. Plus précisément, les scènes polémiques, parce qu'elles présentent « une vision du monde manichéenne où les deux positions en présence, les deux systèmes de valeurs qui sous-tendent le “combat”, se trouvent clairement et artificiellement construits en face-à-face par une parole fortement *binarisée*⁶³⁸ », sont autant d'invitations à prendre parti pour tel ou tel personnage. Bien sûr, au fur et à mesure

⁶³⁶ Silvia ne sait pas qu'Arlequin a avoué son amour pour Flaminia quelques scènes plus tôt.

⁶³⁷ J. Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, op. cit., p. 268.

⁶³⁸ L. Albert et L. Nicolas, « Le “pacte” polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat », dans *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 41.

de l'avancée de l'intrigue, les positions des amants (et surtout celle de Silvia) évoluent, tout comme, sans doute, celle du public, au gré des émotions suscitées par la représentation.

Nous nous intéresserons d'abord à quelques mises en scène de la pièce, qui accordent de l'importance à certaines émotions plus qu'à d'autres. Puis nous évoquerons l'une des passions au cœur de la pièce, en l'inscrivant dans l'histoire des sensibilités de l'époque. Enfin, il nous faudra revenir sur le thème de l'inconstance, sur la manière dont il traverse l'âge classique, dont il est perçu par les contemporains de Marivaux et sur la façon qu'il a d'imposer certains tours de force stylistiques.

1. Une comédie aux accents tragiques ?

La scène de fin est, nous l'avons vu, l'une des scènes les plus importantes d'une pièce de théâtre. C'est elle qui laissera l'impression avec laquelle le spectateur ressortira de la séance. Dans le cas de *La Double Inconstance*, on observe que, depuis les années 1980, les metteurs en scène semblent

profite[r] de la scène de dénouement ou de celle de l'achèvement, c'est-à-dire la scène ultime, pour mettre en question le sens supposé et pour débusquer ce qui, derrière la fin heureuse apparente, peut se révéler comme une remise en cause des conventions génériques et une ouverture possible vers une tonalité plus mélancolique voire tragique⁶³⁹.

De fait, de nombreux metteurs en scène choisissent de donner plus de poids à certaines didascalies (particulièrement celles qui manifestent la tristesse du Prince ou celle des deux amants), au détriment de certaines autres (celles relatives au genre comique, pourtant plus nombreuses).

C'est le choix que fait Marcel Bluwal, lorsqu'il adapte la pièce en 1968 pour la télévision⁶⁴⁰. Il donne une importance considérable à l'une des premières didascalies, qui a trait au jeu du Prince : « *Le Prince rêve tristement* » (I, II, p. 29)⁶⁴¹. Le souverain est vêtu de noir, il adopte un ton grave et ne sourit pas, ce qui invite le public à avoir pitié de cet homme

⁶³⁹ C. Ailloud-Nicolas, « Intrigue et dramaturgie à rebours : l'exemple de *La Double Inconstance* », *Pensée et pratique de l'intrigue comique (France-Italie, XVI^e-XVIII^e siècles)*, 2020, § 33 [en ligne : <https://www.fabula.org/colloques/document6543.php>].

⁶⁴⁰ Voir annexe I.

⁶⁴¹ Le Prince rêve *tristement* dans cette scène et est encore qualifié de « *triste* » dans la scène de *contentio* (II, v, p. 93). Cependant, on peut douter de la sincérité de cette tristesse, puisqu'il s'agit avant tout, pour le Prince, d'attendrir Arlequin. De plus, son rapide changement de ton laisse présager une potentielle mise en scène de cette émotion, puisque la didascalie suivante précise que le souverain s'adresse à Arlequin, « *en [le] caressant* » (II, v, p. 93). Ce sont les deux seules occurrences relatives à la tristesse qui qualifient l'attitude du Prince.

malheureux, qui ne peut épouser la femme dont il est épris. L'avant-dernière scène (celle dans laquelle Silvia avoue à l'Officier qu'elle l'aime) présente également quelques notes dissonantes, inhabituelles pour ce type de séquence. Les deux personnages se tiennent face à face, debout et immobiles. Ils sont tous deux vêtus de noir, là encore. Cette tenue est d'autant plus significative dans le cas de Silvia, qui était arrivée au Palais habillée d'une longue robe blanche ceinturée d'un ruban bleu. L'évolution de la tenue de l'amante se fait par ailleurs en contrepoint à celle de Flaminia. Plus la dame de cour découvre son amour pour Arlequin, et plus les couleurs de sa tenue, qui était voilée de tulle sombre lors de sa première apparition, s'éclaircissent. Ainsi, elle arbore une robe blanche éclatante dans la dernière scène. Autre fait remarquable, quand le Prince annonce que « l'union est assurée », la caméra n'est déjà plus dirigée sur les visages des comédiens. On ne discerne donc aucune manifestation de joie de l'un ou l'autre personnage.

D'autres metteurs en scène vont encore plus loin, en cherchant à provoquer, chez le public, de la crainte face à des membres du pouvoir manipulateurs. Éric Lacascade⁶⁴² qualifie certaines scènes⁶⁴³ de « douloureuse[s]⁶⁴⁴ » pour le spectateur. Pour lui, « la mise à nu de Silvia tentant de se justifier par ses désirs naissants met mal à l'aise⁶⁴⁵ ». Cette scène (II, VIII) est perçue comme un « jeu de vérité, qui met Silvia dans un état physique et mental éprouvant, [...] à la limite d'un jeu sadique de domination et de pouvoir⁶⁴⁶ ». Dans l'adaptation de Jean-François Demeyère (2018)⁶⁴⁷, le Prince est vêtu d'un long manteau blanc, au col relevé, qui encadre le bas de son visage en lui donnant un air dur. De plus, lors de ses premières répliques, il n'entre pas immédiatement en scène. Sa voix résonne d'abord dans toute la salle, ce qui amplifie l'idée que l'on a affaire à un Prince très puissant voire tyrannique, puisque l'on ne sait pas, au début, qui est cet homme qui parle d'un ton sévère – bien loin de l'honnête homme galant. Quant aux autres personnages de la cour, ils sont également vêtus de blanc. Le costume de Trivelin est similaire à celui du Prince, à l'exception du col. Le serviteur porte également une paire de lunettes, tout comme le Prince, si ce n'est que la sienne présente une grosse monture noire. En ce qui concerne Flaminia, un tailleur blanc et une paire de lunettes lui

⁶⁴² Éric Lacascade a monté la pièce à l'occasion du Festival du Jeune Théâtre d'Alès en 1992.

⁶⁴³ Le metteur en scène évoque notamment les scènes VIII et IX de l'acte II, dans lesquelles le Prince, déguisé en Officier, déclare son amour à Silvia, encouragé par Flaminia, qui vante les qualités du soupirant auprès de la jeune femme.

⁶⁴⁴ P. Frantz et S. Marchand (dir.), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, p. 214.

⁶⁴⁵ *Id.*

⁶⁴⁶ *Id.*

⁶⁴⁷ Voir annexe 2.

servent de costume. Les gens de cour présentent donc plusieurs similitudes (une tenue blanche et des lunettes), ce qui contribue à les rendre froids, à l'instar d'une caricaturale équipe de scientifiques ou de commerciaux. Par ailleurs, lorsque ces trois personnages discutent ensemble (I, II), ils observent, tout en parlant, un grand écran sur lequel se trouve une vidéo des amants, qui montre ce qu'ils font en direct. Le Prince paraît ainsi omnipotent, prêt à tout pour obtenir ce qu'il veut. Silvia et Arlequin, qui sourient naïvement à la caméra, sont sans défense ; l'écart entre villageois et gens de cour est à son paroxysme, ce qui ne manque pas de susciter de la pitié pour les amants et de la crainte face à une puissance qui pourrait abuser de son autorité. Toutefois, n'allons pas trop loin dans notre raisonnement. L'adaptation de Jean-François Demeyère présente des éléments de mises en scène fortement comiques, jouant par exemple sur l'exagération de la coquetterie de Lisette, qui, en plus de sa mouche, se contemple grâce à un téléphone portable, détail anachronique qui ne peut que faire sourire le public.

Plus récemment, la pièce a été montée par Galin Stoev au Théâtre de la Porte Saint-Martin (2020)⁶⁴⁸. Cette fois-ci, c'est l'aménagement de l'espace scénique qui présente des particularités. Au centre de la scène se situe une grande cage en verre, dont on comprend que les vitres intérieures sont constituées de miroirs sans tain, de sorte que l'on puisse voir à l'intérieur, mais que la personne dedans ne puisse pas percevoir l'extérieur. Lorsque les deux amants sont sur scène, ils sont placés dedans⁶⁴⁹. Par exemple, lorsque Trivelin tente de persuader Arlequin, ce dernier ne sait pas qui lui parle. Le serviteur tourne autour de la cage, en parlant dans un microphone. Trivelin et Flaminia se trouvent également au sein d'un poste de contrôle, où ils observent les amants au moyen de quatre écrans. Ainsi, la pièce montrerait, avant l'heure, la « mise en place d'une réalité fausse, non existante, tout cela à travers de moyens malhonnêtes comme les *fake-news*, ou bien la manipulation de l'opinion publique ou bien l'intrusion dans l'espace privé et intime des personnages⁶⁵⁰ ».

Cette gradation dans la cruauté du théâtre de Marivaux, qui n'est pas le seul fait des metteurs en scène mais encore celui des critiques, minore indubitablement l'importance, dans la pièce, de l'analyse des sentiments, de l'amour et du devoir moral, ainsi que, bien entendu, le

⁶⁴⁸ Voir annexe 3.

⁶⁴⁹ Toutefois, nous n'avons vu que certains extraits de la mise en scène, disponibles en ligne. Nous nous garderons donc d'écrire qu'il s'agit d'un phénomène systématique.

⁶⁵⁰ Interview de Galin Stoev, réalisée en juin 2020 [en ligne : <https://www.bing.com/videos/search?q=galin+stoev+interview+la+double+inconstance&docid=608046543411151053&mid=3F0762AFF6936E093DD03F0762AFF6936E093DD0&view=detail&FORM=VIRE>].

caractère comique de certaines scènes. Si la situation originelle présente une certaine violence, elle doit nécessairement le faire, pour que les personnages s'affrontent, du moins au début, et produisent une parole agonale, qui défend plusieurs conceptions de l'amour. Les ruses de Flaminia, toute habiles et efficaces soient-elles, ne sont qu'autant de moyens de faire évoluer la réflexion des amants. Loin de susciter la crainte, « la stratégie amoureuse la plus conquérante, la plus lucide (celle de Flaminia) [...], ne stérilise pas l'amour, la jouissance, comme chez les libertins ; elle débouche sur un échange, qui est la racine même de la socialité, dans ce qu'elle a de moins vil, de moins inégalitaire⁶⁵¹ ». Ajoutons enfin qu'il ne faudrait pas non plus minimiser la résistance des amants, qui se défendent comme ils le peuvent, c'est-à-dire au moyen de la parole ; et surtout, pour Silvia, grâce à une colère inébranlable face à Trivelin, qui lui permet de faire face aux tentatives persuasives.

2. Colère féminine

Alors qu'il tente de susciter la passion contraire, à savoir le calme⁶⁵², Trivelin ne parvient qu'à attiser la colère de Silvia. C'est en effet la première émotion qu'éprouve la jeune femme dans la pièce et c'est également celle qui la caractérise. L'expression de cette passion se lit tant dans les didascalies⁶⁵³, qui peuvent être plus ou moins suivies par la comédienne, que dans les paroles mêmes de l'amante⁶⁵⁴. Ses manifestations ont lieu, pour la plupart, dans les scènes relatives à la polémique, ce qui « laisse pressentir l'importance affective des “enjeux” de la discussion⁶⁵⁵ ». Couplée à une habile réfutation, la colère sert de rempart aux tentatives persuasives de Trivelin (dans la scène d'*altercatio*) ainsi qu'à celles des autres personnages de la cour (rapportées dans la scène de *controversia*). Elle est donc efficace, dans le cas de ce personnage féminin. Pourtant, la colère féminine n'a pas vraiment bonne presse à l'âge classique – les médecins des Lumières n'hésitent pas à parler « tranquillement d'hystérie⁶⁵⁶ » – , voire depuis l'Antiquité. Dans *L'Art d'aimer*, Ovide explique que la colère déforme les traits d'une femme : « La colère fait gonfler les traits, l'afflux de sang noircir les veines, les yeux étincellent plus cruellement que le feu d'une Gorgone. “Loin d'ici, flûte, tu ne me vauds rien”,

⁶⁵¹ J. Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, op. cit., p. 187.

⁶⁵² TRIVELIN [à Silvia] : « Tranquillisez-vous pourtant » ; « Encore une fois, calmez-vous » (I, I, p. 28).

⁶⁵³ « Silvia paraît sortir comme fâchée » (I, I, p. 26) ; « fâchée » (II, I, p. 56) ; « piquée » (II, I, p. 56) ; « avec colère » (I, I, p. 26) ; « plus en colère » (I, I, p. 27).

⁶⁵⁴ SILVIA : « Je ne veux qu'être fâchée » (I, I, p. 26) ; « je suis trop fâchée » (II, VII, p. 73) ; « elle m'a encore fâchée » (II, VIII, p. 74) ; « je suis outrée » (I, I, p. 28) ; « je suis outrée » (II, III, p. 68) ; « Est-ce que je n'ai pas raison d'être piquée ? » (II, VIII, p. 74) ; « j'ai, que je suis en colère » (II, III, p. 98).

FLAMINIA, s'adressant à Silvia : « vous en êtes fâchée » (III, VIII, p. 98).

⁶⁵⁵ F. Rubellin, *Marivaux dramaturge*, op. cit., p. 67.

⁶⁵⁶ J. Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, op. cit., p. 265.

dit Pallas lorsqu'elle vit son expression dans un cours d'eau. Vous aussi, si en pleine colère vous regardiez un miroir, chacune de vous reconnaîtrait à peine ses traits⁶⁵⁷ ».

En plus d'altérer sa beauté, la colère, chez la femme, n'est pas efficace⁶⁵⁸. Au cours XVI^e siècle, « le système de valeurs aristocratiques et guerrières a trop d'emprise sur les esprits pour que la distinction entre colère masculine et colère féminine soit favorable à cette dernière », par conséquent, « il revient [aux femmes] d'imaginer un autre ordre, fondé sur la douceur, une douceur, une douceur impérieuse et irrésistible, par laquelle elles pourront agir sur les hommes⁶⁵⁹ », une douceur qui deviendrait ainsi « une arme de persuasion⁶⁶⁰ ». C'est donc tout l'inverse qui est ici en jeu, puisque la colère remporte la victoire sur le discours du serviteur, et elle est loin d'être dépréciée parce qu'elle provient d'une femme⁶⁶¹. Toutefois, même si l'on ne se moque pas de sa colère, ni qu'on ne la condamne, il reste à souligner que cette dernière participe éminemment de la *vis comica* de la pièce. Alors que le public assiste à *La Double Inconstance* – le titre est révélateur –, il ne peut que sourire devant l'assurance et la détermination sans faille de Silvia, tout en ayant envie « de savoir comment on vaincra une si belle intransigeance⁶⁶² », interrogation à laquelle répondent en partie les scènes polémiques.

3. L'inconstance, entre préoccupation de l'âge classique et ingéniosité formelle

« Souvent femme varie, bien fol est qui s'y fie » dit le proverbe⁶⁶³. L'inconstance, d'autant plus quand elle est féminine, intrigue et fascine les contemporains de Marivaux, comme ceux des siècles antérieurs. Quand il s'empare de ce thème, le dramaturge a donc derrière lui une longue tradition, qu'il convient de convoquer afin de saisir son originalité.

⁶⁵⁷ Ovide, *L'Art d'aimer*, III, 501-508. Cité par É. Gavaille, « Passions et colères féminines dans l'*Art d'aimer* d'Ovide », dans A. Canellis, É. Gavaille et B. Jeanjean, *Caritatis scripta. Mélanges de littérature et de patristique offerts à Patrick Laurence*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2015, p. 94.

⁶⁵⁸ B. Méniel, *Anatomie de la colère. Une passion à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2020, p. 198.

⁶⁵⁹ *Id.*

⁶⁶⁰ *Id.*

⁶⁶¹ Cela d'autant plus qu'Arlequin est aussi quelquefois en colère. Toutefois, cela est limité, dans les scènes polémiques, à la scène d'*altercatio*, qui oppose le villageois à Trivelin. Le nombre de didascalies évoquant cette passion est plus restreint. La plupart du temps, les indications scéniques n'indiquent d'ailleurs que les manifestations de la colère (« brusquement », « haussant le ton »). Dans la scène de *contentio*, la révélation du statut de son interlocuteur ne lui permet pas d'adopter un ton trop véhément.

⁶⁶² F. Rubellin, *Marivaux dramaturge, op. cit.*, p. 67.

⁶⁶³ Ce proverbe aurait été gravé par François I^{er} sur un des vitraux du château de Chambord, après l'inconstance de l'une de ses favorites.

Pour cela, il nous faut faire un détour par un certain pays, « nommé Forez⁶⁶⁴ ». C'est là que se situe l'intrigue de l'un des livres les plus lus au XVII^e siècle : *L'Astrée*, d'Honoré d'Urfé. Bien que venant un siècle plus tard, Marivaux n'échappe pas à cet engouement ; on sait que le dramaturge a lu le roman et l'a sans doute beaucoup apprécié, « comme en témoignent ses premiers essais romanesques et notamment *Les Effets surprenants de la sympathie*⁶⁶⁵ ». Il s'agit d'un long roman pastoral, particulièrement prisé dans les salons, où l'on se questionne par exemple à propos de la juste connaissance de l'intrigue complexe. Les multiples épisodes, racontés par certains personnages, donnent parfois lieu à des commentaires des auditeurs, qui se prêtent alors à une fine casuistique amoureuse. C'est le cas lors du récit des amours de Chryséide et d'Arinant par Florine. Les deux personnages s'aiment, mais le roi des Bourguignons, Gondebaut, s'éprend de la jeune femme – notons ici les ressemblances manifestes à *La Double Inconstance*. Tel le Prince, Gondebaut « [l']aime, crac, il [l']enlève ». Il se heurte à la ferme résolution de Chryséide, qui, loin de douter de ses sentiments pour Arinant, préfère mourir plutôt que de l'épouser. Lors d'une longue délibération, la jeune femme se défend d'accepter le mariage, parce qu'elle ne l'aime pas et qu'elle est déjà destinée à un autre. Elle s'adresse ainsi à Gondebaut :

Dieu me soit témoin, grand et invisible roi, si je n'estime et n'admire tout ce qui est en ta personne, et tout ce qui procède de toi. Je te vois chéri, et favorisé des dieux, aimé de tes sujets, honoré de tes voisins, et redouté de tes ennemis ; je reconnais en toi une prudence en toutes tes actions, une générosité en toutes tes entreprises, une justice pour chacun, et une amour particulière envers moi, qui m'oblige non seulement à t'admirer, et à te servir, comme le reste de l'univers, mais à t'aimer et estimer autant qu'il m'est possible. Si donc j'ai la connaissance de toutes ces choses, et celle aussi de l'honneur qu'il te plaît de me faire, de m'unir à ta majesté par les liens d'un avantageux mariage, ne faut-il pas confesser que ce qui m'en ôte la volonté, doit avoir une grande puissance et sur mon affection, et sur mon devoir ? [...] Sache, ô grand roi, qu'étant à peine sortie de l'enfance, les dieux voulurent que j'aimasse un chevalier. [...] Ô grand et généreux prince ! Sois certain qu'il ne reste plus sur moi que la force, à laquelle, si tu en veux user, ce que je ne crois point de ta magnanimité, je m'y opposerai avec ce couteau duquel je chasserai cette âme de mon corps, et ne laisserai en ta puissance que ce cadavre froid et sans vie.⁶⁶⁶

L'épisode se conclut par la réunion des deux amants⁶⁶⁷. Il est ensuite commenté par d'autres personnages du roman, à qui s'adressait Florine. Tous admirent la vertu des deux amants ; tandis que « l'un estimait Chryséide d'avoir méprisé le spectre et la couronne de

⁶⁶⁴ H. d'Urfé, *L'Astrée*, Première partie, Livre premier, P. Masson (éd.), Lyon, 1925-1928, p. 9. L'orthographe est modernisée.

⁶⁶⁵ C. Martin, « Belles captives », dans P. de Marivaux, *La Double Inconstance*, éd. cit., p. 121.

⁶⁶⁶ H. d'Urfé, *L'Astrée*, Troisième partie, Livre huitième, éd. cit., p. 460-461.

⁶⁶⁷ L'épisode se conclut après de nombreux rebondissements. La délibération de la jeune femme s'avère vaine. Gondebaut tente de se saisir du couteau, Arinant intervient et implore la liberté de Chryséide. Le roi accepte, tout en condamnant à mort l'amant. Finalement, un autre personnage intercède en sa faveur et convainc le roi de laisser la vie sauve aux deux personnages.

Rithimier et de Gondebaut, pour se conserver à son fidèle Arimant », « l'autre admirait les résolutions d'Arimant à s'offrir à une volontaire mort⁶⁶⁸ ». Tous, sauf l'inconstant Hylas. À l'inverse, il décrit le comportement des deux amants comme une « folie », leur constance comme une « sottise⁶⁶⁹ ». En effet, selon Hylas,

Chryséïs, par sa sottise, au lieu de reine, demeure simple fille dans son pays, Arimant, par sa folie, s'opiniâtre à la recherche de cette Chryséïde, perd son temps, est blessé, et conduit prisonnier, et en fin après tant de peines et d'extrêmes périls, le voilà prêt à finir honteusement ses jours, si la fortune ne se fût lassée de le tourmenter, et si le roi Gondebaut ne se fût montré plus courtois et religieux de sa parole, que l'un et l'autre n'était fol.⁶⁷⁰

Si la situation initiale présente de nombreuses ressemblances avec notre comédie, la fin diffère donc sensiblement. Tandis que Chryséïde et Arimant restent fidèles à leurs sentiments, parce qu'ils continuent de s'aimer, Arlequin et Silvia font le choix de l'inconstance, se rapprochant ainsi, de prime abord, de l'avis d'Hylas. Toutefois, lorsque Silvia avoue aimer le Prince, elle pense en réalité s'adresser à l'Officier du Palais, et non à son souverain. Son inconstance envers Arlequin n'est donc le fait que de la découverte de sentiments pour l'Officier, qui, rappelons-le, ne sont pas nés à la cour, mais étaient déjà présents lorsqu'elle le voyait dans son petit village. Elle est donc inconstante, certes ; non pas pour sortir de sa condition « de simple fille », mais bien parce qu'elle a réussi à se débarrasser « des faux-semblants d'une constance de mauvais aloi pour l'amener à la seule fidélité qui vaille, la fidélité à sa propre nature⁶⁷¹ ».

La constance amoureuse était ainsi, dans le cas de Silvia, une constance identitaire, puisqu'elle s'épanouissait dans le rôle de l'amante fidèle et vertueuse. On touche à une conception de la constance proche de celle de La Rochefoucauld, qui écrit : « Il y a deux sortes de constance en amour : l'une vient de ce que l'on trouve sans cesse dans la personne que l'on aime de nouveaux sujets d'aimer, et l'autre vient de ce que l'on se fait un honneur d'être constant⁶⁷² ». Incontestablement, la seconde sorte est bien celle de Silvia au début de la pièce. L'apport du moraliste ne s'arrête pas là, puisque le personnage de Flaminia⁶⁷³ semble être une lectrice assidue des *Maximes*.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 469.

⁶⁶⁹ *Id.*

⁶⁷⁰ *Id.*

⁶⁷¹ P. Hartmann, *Marivaux, entre ironie et empathie*, op. cit., p. 184.

⁶⁷² F. de La Rochefoucauld, *Maximes et Réflexions diverses*, J. Lafond (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976, « Maxime 176 », p. 72.

⁶⁷³ Nous nous concentrons, dans cette partie, sur La Rochefoucauld, mais il faut souligner que l'on pourrait également étudier les liens entre le personnage et *Les Caractères*. Tel La Bruyère, elle fait le portrait de la coquette

Afin de tranquilliser le Prince quant à son souhait d'épouser Silvia, Flaminia assure : « Je connais mon sexe, il n'a rien de prodigieux que sa coquetterie ; du côté de l'ambition, Silvia n'est point en prise, mais elle a un cœur, et par conséquent de la vanité, avec cela, je saurai bien la ranger à son devoir de femme » (I, II, p. 29). Sans conteste, cela rejoint les *Maximes* liées à la coquetterie. Contentons-nous d'en citer une, qui fait particulièrement écho à la réplique de Flaminia : « Les femmes peuvent moins surmonter leur coquetterie que leur passion⁶⁷⁴ ». Nous l'avons vu, les procédés mis en place par la dame de cour pour révéler la vanité de Silvia fonctionnent, sans aucun doute. Pourtant, ne nous y trompons pas, ce n'est pas cela qui est cause de l'inconstance de Silvia, qui explique à Flaminia : « Je voulais me venger de ces femmes, vous savez, cela s'est passé » (III, VII, p. 97). Marivaux se détache ainsi de la réflexion de La Rochefoucauld : la jeune femme est tout à fait capable de faire fi de sa coquetterie⁶⁷⁵, tout comme de l'honneur qu'elle se faisait d'être constante.

L'inconstance, loin d'être condamnée, est synonyme de sincérité et de fidélité à sa nature. Le dramaturge en renouvelle donc la réflexion, tout en prêtant une grande attention à la manière de représenter les chassés-croisés amoureux inhérents à ce thème. De fait, l'inconstance exige immanquablement une virtuosité formelle ainsi qu'une ingéniosité dans la mise en scène de la polyphonie, qui se déclinent en fonction des genres. Dans le roman-fleuve d'Honoré d'Urfé, par exemple, de nombreuses lettres d'amants s'insèrent dans le récit. La lettre joue alors « un rôle essentiel dans ce roman des absences et des fuites, elle évoque et dérobe une présence, elle

Lisette : « FLAMINIA : Écoute-moi, point d'air coquet d'abord. Par exemple, on voit dans ta petite contenance un dessein de plaire, oh ! Il faut en effacer cela ; tu mets je ne sais quoi d'étourdi et de vif dans ton geste, quelquefois c'est du nonchalant, du tendre, du mignard ; tes yeux veulent être fripons, veulent attendrir, veulent frapper, font mille singeries ; ta tête est légère ; ton menton porte au vent ; tu cours après un air jeune, galant et dissipé ; parles-tu aux gens, leur réponds-tu ? Tu prends de certains tons, tu te sers d'un certain langage, et le tout finement relevé de saillies folles ; oh ! Toutes ces petites impertinences-là sont très jolies dans une fille du monde, il est décidé que ce sont des grâces, le cœur des hommes s'est tourné comme cela, voilà qui est fini : mais ici il faut, s'il te plaît, faire main basse sur tous ces agréments-là ; le petit homme en question ne les approuverait point, il n'a pas le goût si fort, lui. Tiens, c'est tout comme un homme qui n'aurait jamais bu que de belle eau bien claire, le vin ou l'eau-de-vie ne lui plairaient pas ! » (I, III, p. 32-33). Du point de vue du style même, la parataxe, le recours à la modalité interrogative comme manière de créer une situation hypothétique (« parles-tu aux gens, leur réponds-tu ? ») ou encore l'utilisation de la deuxième personne apparaissent comme autant de marqueurs du style de La Bruyère, ce qui donne presque à la réplique un air de pastiche. Dans cette scène, Lisette porte une mouche et une boîte à mouchoirs, tout comme Lise – notons le radical commun des prénoms des deux coquettes – « se regarde au miroir » et « place des mouches » (J. de La Bruyère, « Des Femmes » 8 [VII], dans *Les Caractères* E. Bury (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 1995, p. 180).

⁶⁷⁴ F. de La Rochefoucauld, *Maximes et Réflexions diverses*, éd. cit., « Maxime 334 », p. 99.

⁶⁷⁵ Résumons rapidement. La vanité de Silvia a été révélée par les offenses de Lisette, qui, entre autres, la traitait de « beauté rustique » tout en considérant que l'inclination du Prince n'était qu'un caprice. Pour faire taire la coquette et apaiser les blessures faites à son orgueil, la villageoise aurait pu épouser le Prince, lui montrant ainsi la persistance des sentiments du souverain à son égard. Elle fait toutefois le choix d'épouser l'Officier, du seul fait de son amour pour lui, sans savoir qu'il est le Prince.

dissimule et déguise “l’autre”⁶⁷⁶ ». Les différentes conceptions que les personnages se font de l’inconstance ne sont pas seulement dépeintes au sein du récit, mais également dans l’insertion de formes poétiques. L’inconstant Hylas défend sa position dans des stances (par exemple, la stance « De son humeur inconstante »), des chansons (« Chanson de l’inconstant Hylas ») ou encore dans des tables d’amour (« Tables d’amour falsifiées par l’inconstant Hylas »). Dans les genres littéraires, les voix des amants s’entendent obligatoirement l’une après l’autre⁶⁷⁷, ce qui n’est, en revanche, pas le cas dans les genres musicaux. Le traitement de la polyphonie liée à l’inconstance est donc différent, lorsque le thème est abordé dans un opéra. Dans *Così fan tutte*⁶⁷⁸, les voix des amants s’unissent et se désunissent au gré des inconstances. Lorsque les deux fiancées se laissent séduire par deux soldats, alors qu’elles sont déjà promises à d’autres, leurs voix se réunissent dans un *duetto*, tout comme lorsqu’elles se défendent, à la fin, de leur infidélité à leur futur époux dans le même air. Lors de la révélation finale, les chants des quatre personnages se mêlent, pour signifier le retour à l’entente et à la situation initiale.

Chez Marivaux, l’inconstance est indubitablement mise en valeur par la notion complexe qu’est le marivaudage. C’est avant tout un « dialogue⁶⁷⁹ », bien sûr, entre des personnages qui s’aiment, qui ne s’aiment pas réciproquement, qui ne s’aiment pas encore ou qui ne s’aiment plus, qui est interprété, à l’époque de Marivaux, par la troupe du Théâtre-Italien, capable « de [lui] donner un air spontané⁶⁸⁰ », car « habitu[ée] au jeu impromptu⁶⁸¹ ». Le marivaudage permet ainsi une « rapidité et [une] expressivité extrêmes des passions, de passions très nettes, parfaitement caractérisées, vivement enchaînées⁶⁸² », qui marquent les élans d’un cœur inconstant et qui se doublent d’une « forme d’investigation psychologique et morale⁶⁸³ », alors bien loin de n’être qu’une « modulation imperceptible de sentiments presque indéfinis⁶⁸⁴ ».

⁶⁷⁶ M. Laugaa, « Structures ou personnages dans *L’Astrée* », *Études françaises*, vol. 2, n° 1, 1996, p. 13-14.

⁶⁷⁷ Si on peut, au théâtre, entendre certains personnages s’exprimer en même temps, cela reste de l’ordre de l’interjection ou de la phrase brève lorsqu’ils prononcent la même phrase, et cela ne sert qu’à donner une impression de cacophonie, quand ils énoncent des répliques différentes en même temps.

⁶⁷⁸ *Così fan tutte* est un opéra de Da Ponte, mis en musique par Mozart. Il a été créé en 1790. Deux couples s’apprêtent à se marier. Les deux fiancés, sur les conseils d’un vieux philosophe, décident de mettre à l’épreuve les sentiments de leurs futures épouses. Ils se déguisent en soldats et séduisent l’amante de l’autre. Les deux femmes se laissent tromper. À la fin de l’opéra, les deux amants révèlent la supercherie, et tout rentre dans l’ordre.

⁶⁷⁹ F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 500.

⁶⁸⁰ *Id.*

⁶⁸¹ *Id.*

⁶⁸² J. Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 267.

⁶⁸³ F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 500.

⁶⁸⁴ J. Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 268.

Annexes

Annexe 1. *La Double Inconstance* mise en scène par Marcel Bluwal, 1968.



I, I : Trivelin essaye de persuader Silvia.



I, IV : Trivelin essaye de persuader Arlequin (à gauche)



I, VI : après l'échec de Lisette, Flaminia se décide à séduire elle-même Arlequin.



III, VI : Arlequin avoue ses sentiments à Flaminia.



III, VII : Silvia avoue qu'elle n'aime plus Arlequin.



III, VIII : Silvia et le Prince décident de se marier.

Annexe 2. *La Double Inconstance* mise en scène par Jean-François Demeyère, 2018.



I, II : Le Prince marque son mécontentement face au récit de Trivelin, qui lui rapporte le refus de Silvia.



I, II : Le Prince fait l'éloge de Silvia à Flaminia.



I, II : Le Prince, Trivelin et Flaminia évoquent la « destruction » de l'amour des deux amants, tout en regardant un écran, qui montre Silvia.

En ligne : <https://www.bing.com/videos/search?q=la+double+inconstance+mise+en+sc%C3%A8ne+par+jean-fran%C3%A7ois+demey%C3%A8re&&view=detail&mid=174CB337EDD6DADCB86B174CB337EDD6DADC B86B&&FORM=VRD GAR&ru=%2Fvideos%2Fsearch%3Fq%3Dla%2Bdouble%2Binconstance%2Bmise%2B en%2Bsc%25c3%25a8ne%2Bpar%2Bjean-fran%25c3%25a7ois%2Bdemey%25c3%25a8re%26FORM%3DHDRSC3>.

Annexe 3. *La Double Inconstance* mise en scène par Galin Stoev, 2020.



I, 1 : Silvia appelle Arlequin en hurlant. Elle se trouve dans un espace clos, dont les contours sont faits de miroirs sans tain.



I, IV : Trivelin essaye de persuader Arlequin.



I, IV : Trivelin s'adresse à Arlequin, grâce à un microphone. Sa voix résonne dans la cage dans laquelle se trouve Arlequin, qui, en plus, ne peut pas le voir.



À leur poste de surveillance, Trivelin et Flaminia observent les deux amants, mis tour à tour dans la cage.

En ligne :

<https://www.bing.com/videos/search?q=la+double+inconstance+mise+en+sc%C3%A8ne+par+Gal+Stoev&view=detail&mid=45B4CB29BB2A03CBF25645B4CB29BB2A03CBF256&FORM=VIRE>.

Bibliographie

1. *La Double Inconstance* de Marivaux

1.1. Bibliographie primaire

- Édition citée

MARIVAUX, Pierre de, *La Double Inconstance* [1723], C. Martin (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.

- Éditions consultées

—, dans *Théâtre complet*, M. Arland (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1949.

—, dans *Théâtre complet*, H. Coulet et M. Gilot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

—, dans *Théâtre complet*, F. Deloffre (éd.), Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1968.

—, dans *Théâtre complet*, F. Deloffre et F. Rubellin (éd.), Paris, Librairie Générale de France, coll. « Le Livre de Poche », 2000.

1.2. Bibliographie secondaire

- Ouvrages

BENHARRECH, Sarah, *Marivaux et la science du caractère*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC », 2013.

COULET, Henri et GILOT, Michel, *Marivaux. Un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, coll. « thèmes et textes », 1973.

DABBAH EL-JAMAL, Choukri, *Le vocabulaire du sentiment dans le théâtre de Marivaux*, Paris, H. Champion, 1995.

DEGUY, Michel, *La machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.

DELOFFRE, Frédéric, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*, Paris, A. Colin, 1967.

DESCOTES, Maurice, *Les grands rôles du théâtre de Marivaux*, Paris, PUF, 1972.

DOUDET, Estelle, *Marivaux*, Paris, Studyrama, coll. « Panorama d'un auteur », 2005.

FRANTZ, Pierre (dir.), *Marivaux : jeu et surprise de l'amour*, Oxford-Paris, Voltaire Foundation-PUPS, 2009.

FRÉRY, Nicolas et BERMANN, Mathieu, *Marivaux. La Dispute, La Fausse Suivante, La Double Inconstance*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs-concours », 2018.

GÉRAY, Christine et CASALINO-VASORI, Josette, *La Double Inconstance. Marivaux*, Paris, Hatier, coll. « Théâtre et Mises en scène », 1985.

GILLOT, Michel, *L'Esthétique de Marivaux*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1998.

HARTMANN, Pierre, *Marivaux, entre ironie et empathie*, Paris, H. Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2020.

LAGRAVE, Henri, *Mariaux et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, G. Ducros, « Tels qu'en eux-mêmes », 1970.

RUBELLIN, Françoise, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, H. Champion, coll. « Unichamp », 1996.

SANAKER, John Kristian, *Le discours mal apprivoisé : essai sur le dialogue de Marivaux*, Paris, Didier Erudition, 1987.

TERRASSE, Jean, *Le sens et les signes : étude sur le théâtre de Marivaux*, Sherbrooke, Naaman, 1986.

VERHOEFF, Van, *Marivaux ou le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*, Orléans, Paradigme, 1994.

- **Chapitres d'ouvrages**

BIANCO, Jean-François, « Marivaux. *La Double Inconstance* et *La Dispute* », dans V. Giacomotto-Charra (dir.), *Agrégation de lettres 2019. Grammaire et stylistique*, Paris, Ellipses, 2018, p. 161-236.

BLANC, André, « Marivaux à rebours : du hasard à la nécessité », dans *Mélanges pour Jacques Schérer. Dramaturgies. Langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1996, p. 133-141.

BLANC, André, « Un théâtre d'inspiration chrétienne ? », dans *Marivaux et Les Lumières. L'homme de théâtre et son temps*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 11-18.

DELON, Michel, « De *La Double Inconstance* à *Così fan tutte* », dans A. Rivara (dir.), *Masques italiens et comédie moderne : Marivaux. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, Orléans, Paradigme, 1996, p. 165-173.

DORNIER, Carole, « La coopération conversationnelle dans *La Double Inconstance* », dans A. Rivara (dir.), *Masques italiens et comédie moderne : Marivaux. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, Orléans, Paradigme, 1996, p. 175-192.

DUMAS, Alice, « La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstante* et *La Dispute* » dans *Styles, Genres, Auteurs*, n° 18, Paris, PUPS, 2018, p. 115-134.

GOLDZINK, Jean, « L'archipel Marivaux », dans *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000, p. 169-363.

O'NEAL, John, « La confusion subversive dans *La Double inconstance* », dans F. Salaün (dir.), *Marivaux subversif ?*, Paris, Desjonquères, 2003, p. 286-293.

ROUSSET, Jean, « Une dramaturge dans la comédie : la Flaminia de *La Double Inconstance* », dans *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990, p. 205-214.

STEWART, Philip, « Marivaux : un badinage sérieux », dans *Le masque et la parole : le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973, p. 123-147.

TRAPNELL, William, « Expérimentation imaginaire dans le théâtre de Marivaux », dans *Marivaux et Les Lumières. L'homme de théâtre et son temps*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 43-53.

UBERSFELD, Anne, « Marivaux. Le jeu des forces dans *La Double Inconstance* », dans *Le Théâtre et la cité : de Corneille à Kantor*, Bruxelles, Éditions AISS-IASPA, 1991, p. 69-78.

- **Articles**

AILLOUD-NICOLAS, Catherine, « Intrigue et dramaturgie à rebours : l'exemple de *La Double Inconstance* de Marivaux », dans C. Deloince-Louette et J-Y Vialleton, *Pensée et pratique de l'intrigue comique (France-Italie, XVI^e-XVIII^e siècles)*, 11 mars 2020 [en ligne : <https://www.fabula.org/colloques/document6543.php>].

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, « Les balances de toile d'araignée du moderne Marivaux : du stéréotype critique à la métaphore heuristique », *Loxias*, 9 décembre 2018 [en ligne : <https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-02463779/file/loxias-9059.pdf>].

BLANC, André, « La catharsis du désir dans le théâtre de Marivaux », *Littératures classiques*, n° 27, « L'esthétique de la comédie », G. Conesa (dir.), printemps 1996, p. 195-203.

DAGEN, Jean, « Marivaux et la tragédie », *Littératures classiques*, n° 52, « Campistrone et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733) », automne 2004, p. 115-125.

DELOFFRE, Frédéric, « Marivaux grammairien », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 25, 1973, p. 111-125.

DENEYS-TUNNEY, Anne, « Marivaux et la pensée du plaisir », *Dix-Huitième Siècle*, n° 35, « L'épicurisme des Lumières », 2003, p. 211-229.

FOURNIER, Nathalie, « Dire et redire : formes et fonctions du rapport de paroles dans les comédies de Marivaux », *Littératures classiques*, n° 27, « L'esthétique de la comédie », G. Conesa (dir.), printemps 1996, p. 231-242.

FRANTZ, Pierre, « L'Etrangeté du théâtre de Marivaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 112, mars, 2012, p. 549-560.

JOUSSET, Philippe, « Marivaux : tissu/sagesse », *Poétique*, vol. 186, n° 2, 2019, p. 257-277.

JUTRIN, Monique, « Le théâtre de Marivaux, une « phénoménologie du cœur ? », *Dix-huitième Siècle*, n° 7, 1975, p. 157-179.

GILOT, Michel, « Du *Jeu de l'amour et du hasard* aux *Fausse Confidences* : remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux », *Études littéraires*, n° 24, « Vérités à la Marivaux », été 1991, p. 9-18.

GREENE, Edward J. H., « Vieux, jeunes et valets dans la comédie de Marivaux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 25, 1973, p. 177-190.

GUILHEMBET, Jacques, « Les fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », *Littératures classiques*, n° 27, « L'esthétique de la comédie », G. Conesa (dir.), printemps 1996, p. 305-320.

MARTIN, Christophe, « Le jeu du don et de l'échange. Économie et narcissisme dans *La Double Inconstance* de Marivaux », *Littératures*, n° 35, automne 1996, p. 87-99.

MARTIN, Christophe, « Tentation et "embarras et de l'âme" chez Marivaux », *Revue des Sciences humaines*, Université de Lille, « Morale et fiction aux XVII^e et XVIII^e siècles », 1999, p. 129-138.

MOLINO, Jean, « Orgueil et sympathie. A propos de Marivaux », *Dix-huitième Siècle*, n° 14, « Au tournant des Lumières : 1780-1820 », 1982, p. 337-355.

MOURARET-MAISONNEUVE, Lauriane, « "Nous" ou le masque du "je" dans les comédies de Marivaux », Université Grenoble-Alpes, 23 juillet 2019 [en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02130715>].

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Formes nouvelles de la comédie au XVIII^e siècle : Marivaux, Goldoni, Lessing », *Littératures*, n° 27, automne 1992, p. 77-95.

RIVARA, Annie, « État présent des études sur Marivaux », *Dix-huitième Siècle*, n° 27, « L'Antiquité », 1995, p. 395-424.

SAINT-AMANT, Pierre, « Marivaux ou les surprises de la paresse », *Dix-Huitième Siècle*, n° 37, « Politiques et cultures des Lumières », 2005, p. 549-560.

2. Le théâtre à l'âge classique

2.1. Bibliographie primaire

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, dans *Théâtre complet*, M. Allem et P. Courant (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

LESAGE, Alain-René, *Turcaret*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, J. Truchet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

MARIVAUX, Pierre de, *L'Île des Esclaves, L'Île de la Raison, La Colonie, Le Jeu de l'amour et du hasard, Les Acteurs de bonne foi, La Dispute*, dans *Théâtre complet*, M. Arland (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

REGNARD, Jean-François, *Le Joueur*, J. Dunkley (éd.), Genève, Droz, 1986.

VOLTAIRE, *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, J. Truchet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

2.2. Bibliographie secondaire

• Ouvrages

ATTINGER, Gustave, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1981.

BOURQUI, Claude, *La commedia dell'arte*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres sup », 2011.

GALLERON, Ioana, *La Comédie de mœurs sous l'ancien régime : poétique et histoire*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC », 2017.

GILOT, Michel et SERROY, Jean, *La comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1997.

GOLDZINK, Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000.

KIRKNESS, W. John, *Le Français du Théâtre Italien. D'après le Recueil de Gherardi 1681-1697*, Genève, Librairie Droz, coll. « Études de philologie et d'histoire », 1971.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2016.

REVAZ, Gilles, « La comédie héroïque et la tragédie : quelle distinction générique ? », *Littératures classiques*, n° 51, « Le théâtre au XVII^e siècle : pratiques du mineur », été 2004, p. 305-315.

ROUVEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1988.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, A. Colin, 2014.

TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1996.

VIALLETON, Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde : le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, coll. « Lumière classique », 2004.

- **Articles et chapitres d'ouvrages**

AMSTUTZ, Delphine, « Favoris et conseillers sur la scène tragique du premier XVII^e siècle », dans X. Bonnier et A. Ferry, « Dramaturgies du conseil et de la délibération », Rouen, Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloque no 16, 2016 [en ligne : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=168>].

GALLÈPE, Thierry, « Les incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole », *Cahiers de praxématique*, no 26, « Les mots et la scène », 1996 [en ligne : <https://journals.openedition.org/praxematique/2985>].

HÉNIN, Emmanuelle, « Le théâtre ou la redondance du signe », *Littératures classiques*, n° 50, « Les langages au XVII^e siècle », printemps 2004, p. 63-84.

NAGAMORI, Katsuya, « Confidents et conseillers du roi dans la tragédie du XVII^e siècle », dans X. Bonnier et A. Ferry, « Dramaturgies du conseil et de la délibération », Rouen, Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloque no 16, 2016 [en ligne : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=168>].

PETITJEAN, André, « La figuration de l'espace et du temps dans le dialogue théâtral », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 74, 1992, p. 105-125.

REVAZ, Gilles, « L'illusion dans l'énonciation comique (Corneille et Marivaux) », *Littératures classiques*, n° 44, « L'illusion au XVII^e siècle », hiver 2002, p. 97-114.

—, « La comédie héroïque et la tragédie : quelle distinction générique ? », *Littératures classiques*, n° 51, « Le théâtre au XVII^e siècle : pratiques du mineur », H. Baby et C. Delmas (dir.), été 2004, p. 305-315.

UBERSFELD, Anne, « Le lieu du discours », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 15-16, « Théâtre », 1977, p. 10-19.

3. Culture et société

3.1. Bibliographie primaire

LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères*, E. Bury (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 1995.

LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes et Réflexions diverses*, J. Lafond (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976.

3.2. Bibliographie secondaire

- **Ouvrages**

BARBAFIERI, Carine, *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.

COUDREUSE, Anne, *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2001.

CRAVERI, Benedetta, *L'Âge de la conversation*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002.

CUÉNIN, Micheline, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu*, Paris, H. Champion, 1979.

DAUMAS, Maurice, *La Tendresse amoureuse : XVI^e - XVIII^e siècles*, Paris, Perrin, 1996.

DENIS, Delphine, *La Muse galante : poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, H. Champion, 1997.

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant : institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2001.

DUCHENE, Roger, *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*, Paris, Fayard, 2001.

DUMONCEAUX, Pierre, *Langue et sensibilité au XVII^e siècle : l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, 1975.

FUMAROLI, Marc, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1994.

GLOTZ, Marguerite et MAIRE, Madeleine, *Les salons du XVIII^e siècle*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1949.

MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1994.

MÉNIEL, Bruno, *Anatomie de la colère. Une passion à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2020.

PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant*, Paris, Klincksieck, 1980.

SELLIER, Philippe, *Essais sur l'imaginaire classique. Pascal - Racine. Précieuses et moralistes. Fénelon*, Paris, H. Champion, coll. « Champion Classiques », 2005, p. 197-213.

STEWART, Philip, *Le masque et la parole : le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973.

VIALA, Alain, *La France galante : Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, coll. « Les Littéraires », 2008.

• Chapitres d'ouvrages

DENIS, Delphine, « Préciosité et galanterie : vers une nouvelle cartographie », dans D. Wetsel et F. Canovas (éd.), *La Culture du Grand Siècle. Actes du 33^e congrès de la North American Society for Seventeenth Century French Literature*, t. II, Tübingen, G. Narr, 2003, p. 17-39.

—, « Conversation et enjouement au XVII^e siècle : l'exemple de Madeleine de Scudéry », dans A. Montandon (dir.), *Du Goût, de la Conversation et des Femmes*, Clermont Ferrand, Assoc. des Publ. de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p. 111-129.

MAÎTRE, Myriam, « La question d'amour, ou la passion façonnée : l'éthique de l'esthétique précieuse », dans A. Coudreuse et B. Delignon (dir.), *Passions, émotions, pathos*, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997, p. 95-106.

• Articles

DENIS, Delphine, « Réflexions sur le *style galant* : une théorisation floue », *Littératures classiques*, n° 28, « Le style au XVII^e siècle », G. Molinié (dir.), automne 1996, p. 147-158.

—, « Ce que parler *prétieux* veut dire : les enseignements d'une fiction linguistique au XVII^e siècle », *L'Information Grammaticale*, n° 78, 1998, p. 53-58.

—, « L'échange complimenteur : un "lieu commun" du bien-dire », *Franco-Italica*, n° 15-16, « La Politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry », D. Dalla-Valle (dir.), 1999, p. 163-173.

—, « *Sçavoir la carte* : voyage au Royaume de Galanterie », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1/2, hiver 2002, p. 179-189.

—, « Les inventions de Tendre », *Intermédialités*, n° 4, automne 2004, p. 45-66.

LIGNEREUX, Cécile, « Défense et illustration des valeurs de Tendre », *Cahiers de narratologie*, n° 10, « Valeurs et correspondance », A. Tassel (dir.), 2010, p. 13-32 [en ligne : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/87-defense-et-illustration-des-valeurs-de-tendre>].

MAÎTRE, Myriam, « L'amour, geste langagier : préciosité et politesse chez Madeleine de Scudéry », *Franco-Italica*, n° 15-16, « La Politesse amoureuse de Marsile Ficin à Madeleine de Scudéry », D. Dalla-Valle (dir.), 1999, p. 163-173.

ROUBEN, César, « Un jeu de société au Grand Siècle : les questions et les maximes d'amour », *XVII^e siècle*, n° 95, 1972, p. 85-104.

4. Langue, discours et style

4.1. Grammaire

4.1.1. Bibliographie primaire

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*⁶⁸⁵, 1^e édition, C. Blum (éd.), 1694 [en ligne : <https://num-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/index.php?module=App&action=FrameMain>].

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, 2^e édition, C. Blum (éd.), 1718 [en ligne : <https://www-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>].

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire Universel*, C. Blum (éd.), 1690 [en ligne : <https://www-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>].

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français*, C. Blum (éd.), 1680 [en ligne : <https://www-classiques-garnier-com.sid2nomade-1.grenet.fr/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>].

4.1.2. Bibliographie secondaire

• Ouvrages

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, t. I, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995, p. 224-225.

BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. IV : *La langue classique*, Paris, A. Colin, 1939.

DENIS, Delphine et SANCIER-CHATEAU, Anne, *Grammaire du français*, Paris, Librairie Générale de France, coll. « Le Livre de Poche », 1994.

FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1998.

LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase*, Paris, Hachette, 1993.

—, *Grammaire de la subordination en français*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel français », 2019.

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I, t. II, t. III, Paris, Le Robert, 2012.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2018.

ROSIER, Laurence, *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.

⁶⁸⁵ Nous modernisons l'orthographe de nos sources.

SANCIER-CHATEAU, Anne, *Introduction à la langue du XVII^e siècle*, t. I : *Vocabulaire*, Paris, Nathan, collection « 128 », 1995.

- **Articles et chapitres d'ouvrages**

ANSCOMBRE, Jean-Claude, « L'article zéro en français : un imparfait du substantif ? », *Langue française*, n° 72, « Déterminants et détermination », 1986, p. 4-39.

—, « L'article zéro sous préposition », *Langue française*, n° 91, « Préposition, représentation, référence », 1991, p. 24-39.

ATTAL, Pierre, « Deux niveaux de négation », *Langue française*, n° 62, « La négation », 1984, p. 4-11.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repère dans le champ du discours rapporté », *L'Information Grammaticale*, n° 55, 1992.

BARBÉRI, Jeanne-Marie, « Onomatopée, interjection : un défi pour la grammaire », *L'Information Grammaticale*, n° 53, 1992, p. 52-57.

—, « L'interjection : de l'affect à la parade, et retour », *Faits de langues*, n° 6, « L'exclamation », 1995, p. 93-104.

BASIRE, Brigitte, « Ironie et métalangage », *Métalangage, métadiscours, métacommunication*, Paris, DRLAV, 1985, n° 32, p. 129-150.

BORILLO, Andrée, « Quelques remarques sur *quand* connecteur temporel », *Langue française*, n° 77, « Syntaxe des correcteurs », p. 71-91.

—, « La négation et l'orientation de la demande de confirmation », *Langue française*, n° 44, « Grammaire de phrase et grammaire de discours », 1979, p. 27-41.

DUCROT, Oswald, « Les lois de discours », *Langue française*, n° 42, 1979, p. 21-33.

DUFEU, Pierre-Yves, « Impératif et interlocution dans la langue du XVII^e siècle », *L'Information grammaticale*, n° 78, 1998, p. 21-27.

FORAKIS, Kyriakos, « Les constructions négatives en structure verbale dans *Le Mariage de Figaro* », *L'Information grammaticale*, n° 104, 2005, p. 36-42.

FOREST, Robert, « L'interprétation des énoncés négatifs », *Langue française*, n° 94, « Les négations », 1992, p. 35-47.

GAILLIARD, Michel, « La phrase de Marivaux : une parataxe sans ombre de subordination », *L'Information grammaticale*, n° 124, 2010, p. 38-41.

GARAGNON, Anne-Marie et CALAS, Frédéric, « Fiches de syntaxe sur la négation (Corneille, *Nicomède*, acte II, 3, v. 691-727) », *L'Information grammaticale*, n° 77, 1998, p. 6-10.

GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle et LÉONARD, Martine, « Le démonstratif dans les textes et dans la langue », *Langue française*, n° 120, « Les démonstratifs : théorie linguistique et textes littéraires », 1998, p. 5-20.

LE BOZEC, Yves, « Trois points de suspension », *L'Information grammaticale*, n° 103, 2004, p. 3-6.

LE QUERLER, Nicole, « Les modalités en français », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 82, « Langues et littératures modernes », 2004, p. 643-656.

LEVESQUE, Mathilde, « Le *mais* cheville : un connecteur générique ? », *L'Information grammaticale*, n° 120, 2009, p. 9-13.

MACÉ, Stéphane, « Les énoncés interrogatifs dans *Le Carême du Louvre* », *Littératures classiques*, n° 46, automne 2002, p. 141-151.

—, « Les *Fables* de La Fontaine et l'emploi de l'article zéro : de la grammaire à l'esthétique », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 23, « Études sur el premier recueil des *Fables* (1668) », 2012, p. 87-92.

MARANDIN, Jean-Marie, « *Ce* est un autre. L'interprétation anaphorique du syntagme démonstratif », *Langages*, n° 81, « Analyse de discours, nouveaux parcours », 1986, p. 75-89.

MOKNI, Monia, « Le connecteur *or* chez Agrippa d'Aubigné », *L'Information grammaticale*, n° 101, 2004, p. 24-27.

PETITJEAN, Luce, « L'impératif dans le discours politique », *Mots*, n° 43, « Acte d'autorité, discours autoritaires », juin 1995, p. 19-32.

PICABIA, Lélia, « Il y a démonstration et démonstration : réflexion sur la détermination de l'article zéro », *Langue française*, n° 72, « Déterminants et détermination », 1986, p. 80-101.

—, « Article zéro et structures apposées », *Langages*, n° 102, « Absence de déterminant et déterminant zéro », 1991, p. 88-102.

4.2. Linguistique pragmatique

• Ouvrages

AMOSSY, Ruth et MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2003.

BENVENISTE, Émile, *Problème de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

—, *Problème de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1985.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, coll. « Linguistique », 1980.

—, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, coll. « Linguistique », 1986.

—, *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987.

—, *Les Interactions verbales I*, Paris, Nathan, coll. « Linguistique », 1990.

—, *Les Interactions verbales II*, Paris, Nathan, coll. « Linguistique », 1992.

—, *Les Interactions verbales III*, Paris, Nathan, coll. « Linguistique », 1994.

—, *La Conversation*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996.

—, *Les Actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan, coll. « Linguistique », 2001.

—, *Le Discours en interaction*, Paris, A. Colin, coll. « U. Lettres », 2005.

MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, A. Colin, 2020.

MOESCHLER, Jacques, *Dire et contredire. Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berne, Peter Lang, 1982.

—, *Modélisation du dialogue. Représentation de l'inférence argumentative*, Paris, Hermès, 1989.

— et REBOUL, Anne, *Dictionnaire encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.

—, *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris, A. Colin, coll. « U. Linguistique », 1996.

SARFATI, Georges-Élia, *Précis de pragmatique*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 2002.

• Articles et chapitres d'ouvrages

AMOSSY, Ruth, « Modalités argumentatives et registres discursifs : le cas du polémique », dans L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (éd.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2008, p. 93-108.

BERTHET, Frédéric, « Éléments de conversation », *Communications*, n° 30, « La conversation », 1979, p. 109-163.

CHARAUDEAU, Patrick, « La situation de communication comme fondatrice d'un genre : la controverse », dans M. Monte et G. Philippe (dir.), *Genres et textes. Détermination, évolutions, confrontations*, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 49-57.

DUCROT, Oswald, « Deux *mais* », *Cahier de linguistique*, n° 8, « Syntaxe et sémantique du français », 1978, p. 109-120.

FLAHAULT, François, « Le fonctionnement de la parole », *Communications*, n° 30, « La conversation », 1979, p. 73-79.

GRICE, H. Paul, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

HAMM, Albert, « Aspects du comportement pragmatique de la négation », *Linx*, n° 5, « La négation. Actes du colloque de Paris X – Nanterre 12-13-14 Novembre 1992 », 1992, p. 171-175.

JAUBERT, Anna, « La diagonale du style. Étapes d'une appropriation de la langue », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 135-136, « Le style en question », 2007, p. 47-62.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 41, « L'écriture théâtrale », 1984, p. 46-62.

—, « Antonymie et argumentation : la contradiction », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 43, « Le sens des mots », 1984, p. 46-58.

—, « “Nouvelle communication” et “analyse conversationnelle” », *Langue française*, n° 70, « Communication et enseignement », 1986, p. 7-25.

—, « La description des échanges en analyse conversationnelle : l'exemple du compliment », *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain*, n° 36-37, « Du marivaudage à la machine », 1987, p. 1-53.

—, « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », *Langue française*, n° 101, « Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique », 1994, p. 57-71.

—, « Où en sont les actes de langage ? », *L'Information grammaticale*, n° 66, 1995, p. 5-12.

—, « La construction de la relation interpersonnelles : quelques remarques sur cette dimension du dialogue », *Cahiers de Linguistique Française*, n° 16, « Les différents plans d'organisation du dialogue et leurs interrelations », 1995, p. 69-88.

—, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, n° 26, « Les mots et la scène », 1996 [en ligne : <https://journals.openedition.org/praxematique/2968>].

LOSIER, Gisèle, « Les mécanismes énonciatifs de la réfutation », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 18, n° 1, « La Pragmatique », 1989, p. 109-127.

MAINGUENEAU, Dominique, « Problèmes d'*ethos* », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 113-114, 2002, p. 55-67.

—, « Les trois dimensions du polémique », dans L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (éd.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2008, p. 109-120.

—, « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », dans J. Meizoz, J.-C. Mühlethaler et D. Burghgraeve (dir.), *Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, Actes du Colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne [en ligne : <https://www.fabula.org/colloques/sommaire2341.php>].

MAGRI-MOURGUES, Véronique, « Négociation et argumentation dans *La Démocratie en Amérique* (1840) », *L'Information grammaticale*, n° 105, 2005, p. 43-47.

MOESCHLER, Jacques, « Réfutation et argumentation dans le discours », dans R. Richterich et H. G. Widdowson (dir.), *Description, présentation et enseignement des langues*, Paris, Hatier Credif, coll. « Langues et apprentissages des langues », 1980, p. 120-135.

—, « Discours polémique, réfutation et résolution des séquences conversationnelles », *Études de linguistique appliquée*, n° 44, « L'analyse de conversations authentiques », E. Roulet (dir.), Octobre-Décembre 1981, p. 40-69.

—, « Conversation, cohérence et pertinence », *Réseaux*, Hors Série 8, n° 1, « Les formes de la conversation », 1990, p. 79-104.

—, « Une, deux ou trois négations ? », *Langue française*, n° 94, « Les négations », 1992, p. 8-25.

—, « Structure et interprétabilité des textes argumentatifs », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 84, 1994, p. 93-111.

MOREL, Mary-Annick, « Vers une rhétorique de la conversation », *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain – Vincennes*, n° 29, « Communiversation », 1983, p. 29-68.

PETITJEAN, André, « La conversation au théâtre », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 41, « L'écriture théâtrale », 1984, p. 63-88.

SIESS, Jürgen, « Introduction », *Argumentation et Analyse du discours*, n° 5, « La lettre, laboratoire de valeurs ? », J. Siess (dir.), 2010, [en ligne : <https://journals.openedition.org/aad/1001>].

SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, Paris, Seuil, 1978, n° 36, p. 399-412.

—, « Pragmatique et temps », *Langages*, n° 112, « Temps, référence et inférence », 1993, p. 8-25.

VINCENT, Diane, « Les enjeux de l'analyse conversationnelle ou les enjeux de la conversation », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 30, n° 1, 2001, p. 177-198.

4.3. Rhétorique

4.3.1. Bibliographie primaire

ARISTOTE, *La Rhétorique*, P. Chiron (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Gérard Genette (éd.), Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 1977.

4.3.2. Bibliographie secondaire

- **Ouvrages**

ALBERT, Luce et NICOLAS, Loïc (dir.), *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Paris, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques », 2010.

AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999.

—, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.

—, *Apologie de la polémique*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2014.

—, *L'argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin, coll. « ICOM », 2016.

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982.

DECLERCQ, Gilles, MURAT, Michel et DANGEL, Jacqueline (dir.), *La Parole polémique*, Paris, H. Champion, coll. « Colloques, congrès, conférences – Époque moderne et contemporaine », 2003.

GARDES TAMINE, Joëlle, *La Rhétorique*, Paris, A. Colin, coll. « Cursus Littérature », 1996.

GAVOILLE, Élisabeth et GUILLAUMONT, François, *Conflits et polémique dans l'épistolaire*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives littéraires », 2015.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine et GELAS, Nadine (dir.), *Le discours polémique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

KIBÉDI VARGA, Áron, *Discours, récit, image*, Liège, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1989.

—, *Rhétorique et littérature. Études des structures classiques*, Paris, Klincksieck, coll. « Librairie Klincksieck. Série littérature », 2002.

MAINGUENEAU, Dominique, *Sémantique de la polémique : Discours religieux et ruptures idéologiques au XVII^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Pratique des sciences de l'homme », 1983.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale de France, coll. « Le Livre de Poche », 1992.

NOILLE-CLAUZADE, Christine, *La Rhétorique et l'étude des textes*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1999.

PATILLON, Michel, *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990.

PLANTIN, Christian, *L'Argumentation*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1991.

ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Paris, Dunod, 1993.

- **Articles et chapitres d'ouvrages**

DANBLON, Emmanuelle, « La construction de l'autorité en rhétorique », *Semen*, n° 21, « Catégories pour l'analyse du discours politique », 2006 [en ligne : <https://journals-openedition-org.sid2nomade-1.grenet.fr/semen/1983>].

FELMAN, Shoshana, « Le discours polémique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 31, 1979, p. 179-192.

GAVOILLE, Laurent, « *Contentio* et les noms latins de la polémique dans l'épistolaire », dans É. Gavoille et F. Guillaumont (dir.), *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives Littéraires », 2015, p. 33-49.

GOYET, Francis, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique*, n° 1, « Sur Racine », 2013 [en ligne : <https://journals.openedition.org/rhetorique/122>].

—, « *Rhetorice contracta* (1621), II, 27, “Les discours de reproches et de condamnation sans appel” », *Exercices de rhétoriques*, n° 2, « Sur Virgile », 2013.

GRUFFAT, Sabine, « La rhétorique des passions dans les *Oraisons funèbres* de Bossuet », *Cahiers du GADGES*, n° 3, « Le temps des beaux sermons », 2006, p. 223-234.

JEANGÈNE VILMER, Jean-Baptiste, « Argumentation cartésienne : *logos, ethos, pathos* », *Revue Philosophique de Louvain*, n° 3, 2008, p. 459-494.

LIGNEREUX, Cécile, « Le conseil, un acte de langage contraire aux bienséances ? », *Cahiers du GADGES*, n° 10, « Impertinence générique et genres de l'impertinence (XVI^e-XVIII^e siècles) », 2012, p. 451-460.

—, « Vers une typologie des anecdotes galantes de M^{me} de Sévigné », *Littératures classiques*, n° 78, 2012/2, p. 97-110.

—, « La douceur comme stratégie de conciliation épistolaire », dans S. Cornic et P. Servet (dir.), « L'art de la conciliation », *Cahiers du GADGES*, n° 11, Genève, Droz, 2013, p. 173-188.

- , « L'écriture épistolaire comme travail de la langue pragmatiquement motivé », dans Cl. Badiou-Monferran (dir.), *La Littérarité des belles-lettres. Un défi pour les sciences du texte ?*, Classiques Garnier, 2013, p. 83-92.
- , « L'exagération de la faute : une technique propre à la lettre de remontrance », *Exercices de rhétorique*, n° 4, « Sur l'amplification », St. Macé (dir.), 2014, p. 2-15, [en ligne : <http://rhetorique.revues.org/349>].
- , « Du fait de langue à l'effet de style : les zeugmes syntaxiques de M^{me} de Sévigné », dans L. Himy-Piéri, J.-Fr. Castille et L. Bougault (dir.), *Le Style, découpeur de réel*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 139-150.
- , « Les supplications maternelles à l'épreuve des convenances épistolaires », dans L. Albert, P. Bruley et A.-S. Dufief (dir.), *La supplication. Discours et représentation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 29-39.
- , « L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique », *Exercices de rhétorique*, n° 6, « Sur l'épistolaire », 2016 [en ligne : <http://rhetorique.revues.org/441>].
- , « La condamnation des “fautes qui peuvent avoir de mauvaises suites” dans le *Traité sur la manière d'écrire des lettres* de Grimarest », dans P. Chiron et Ch. Guérin (dir.), *L'Infraction stylistique et ses usages théoriques de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Rivages linguistiques », 2016, p. 105-122.
- , « D'un sous-genre épistolaire à sa mise en œuvre en contexte familial : l'exhortation », dans É. Gavaille et Fr. Guillaumont (dir.), *Conseiller, diriger par lettre*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives littéraires », 2017, p. 537-552.
- , « Les mises en garde des manuels d'art épistolaire contre les fautes de goût », dans C. Barbaferi et J.-Y. Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI-XVIII^e siècle)*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, p. 165-179.
- , « Les rituels épistolaires de l'amitié », dans Chr. Burgard (dir.), *Sévigné, épistolière du Grand Siècle*, Château de Grignan-Éditions Libel, 2017, p. 112-122.
- , « Des typologies épistolographiques aux textes des correspondances d'Ancien Régime : comment définir des séquences d'analyse stylistique », dans M. Monte, S. Tonnerieux et Ph. Wahl (dir.), *Stylistique et méthode. Quels paliers de pertinence textuelle ?*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Textes & Langues », 2018, p. 185-196.
- , « Comment avertir de son devoir, sans injure, ni offense, dans la lettre familière », dans M.-C. Panzera, A. Sultan et E. Canonica (dir.), *Relier, délier les langues. Formes et défis linguistiques de l'écriture épistolaire (Moyen-Âge-XVIII^e siècle)*, Paris, Hermann, 2019, p. 205-223.
- , « Les équilibres argumentatifs de l'*expostulatio* en contexte galant », dans C. Deloince-Louette et C. Noille (dir.), *Expériences rhétoriques. Mélanges offerts au professeur Francis Goyet*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 271-282.

NOILLE, Christine, « Rhétorique de la *parrêsia* », *Littératures classiques*, n° 94, 2017/3, p. 27-36.

SALVAN, Geneviève, « Argumentation et séduction. Etude quelques connecteurs argumentatifs dans un dialogue de Crébillon fils », *L'Information grammaticale*, n° 68, janvier 1996, p. 25-29.

SCARANTINO, Luca Maria, « Persuasion, rhétorique et autorité », *Diogène*, n° 217, 2007/1, p. 22-39.

WOERTHER, Frédérique, « Aux origines de la notion rhétorique d'*èthos* », *Revue des Études Grecques*, t. 118, janv-juin 2005, p. 79-116.

4.3. Stylistique

• Ouvrages

CALAS, Frédéric, *Introduction à la stylistique*, Paris, Hachette, coll. « HU Linguistique », 2007.

—, *Leçons de stylistique*, Paris, A. Colin, coll. « Cursus », 2015.

COGARD, Karl, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Université », 2001.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, 10/18, coll. « Dictionnaire », 1984.

FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER-CHATEAU, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres sup. », 2004.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan, coll. « Lettres 128 », 1996.

GARDES TAMINE, Joëlle, *La Stylistique*, Paris, A. Colin, coll. « Cursus lettres », 2010.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup Lettres », 2003.

MAZALEYRAT, Jean et MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.

MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1993.

STOLZ, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2006.

VICTOR, Lucien, *Analyses stylistiques. Théâtre et prose non narrative*, vol. 1, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence Aix-Marseille 1, 1991.

- **Articles et chapitres d'ouvrages**

GARAGNON, Anne-Marie, « Scène de la vie conjugale : étude stylistique d'un extrait de la scène 1 de l'acte I du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux », *L'Information grammaticale*, n° 123, 2009, p. 38-43.

PIAT, Julien, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », *Corpus*, n° 5, « Corpus et stylistique », 2006 [en ligne : <http://journals.openedition.org/corpus/441>].

SEGUIN, Jean-Pierre, « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIII^e siècle », *L'Information grammaticale*, n° 82, 1999, p. 5-15.

MOTS-CLÉS : *La Double Inconstance*, Marivaux, rhétorique, casuistique amoureuse, polémique, discours délibératif.

RÉSUMÉ

Dans les années 1660, une mode est particulièrement prisée des salons mondains : la mode des questions d'amour. On s'interroge alors sur telle ou telle conception de l'amour, puis chacun expose son point de vue, parfois au moyen de quelques vers. *La Double Inconstance*, représentée en 1723 pour la première fois, s'inscrit dans la continuité du goût de l'époque pour la casuistique amoureuse. La pièce correspond en effet à l'illustration d'une question d'amour. Deux villageois, Arlequin et Silvia, sont emmenés au Palais pour qu'on les persuade de se séparer et d'accepter l'union de la jeune femme avec le Prince, qui l'aime. Pour ce faire, les personnages de la cour tentent d'imposer aux villageois leur conception du sentiment amoureux – à savoir que l'inclination d'un Prince, les richesses et les honneurs valent plus que l'inclination d'un simple sujet –, dans des scènes polémiques, c'est-à-dire qui confrontent deux points de vue. Ce travail se propose alors d'étudier les discours délibératifs des gens de cour, qui tentent de faire fléchir les deux amants, en les distinguant selon un *continuum* qui va du discours le plus au moins véhément, selon quatre modes différents : celui de l'*altercatio*, de la *contentio*, de la *controversa* et de la *disputatio*. Chaque discours est ensuite étudié au moyen d'outils rhétoriques, stylistiques et pragmatiques.