MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Le corps de la coquette : une automate inquiète

Laurence Sieuzac

10.58048/2263-7664/1424

Marivaux entre les genres : le corps, la parole, l'intrigue

Le 11 février 1738 à l'hôtel de Longueville Vaucanson fait la première démonstration publique de son automate *Le Flûteur.*[1] Le 29 mai 1721 le *spectateur français* découvre son amie, qu'il croyait la moins des coquettes, répétant ses « airs de physionomie » et autres « tours de gibecière » devant son miroir[2]. La piperie est telle que l'amour du jeune homme cesse au moment même où le charme de la demoiselle apparaît à nu et se révèle artifice. En une posture mythographique, le *spectateur* présente cette *surprise* herméneutique comme la genèse de sa misanthropie et le gisement de sa vocation littéraire. En effet se pose d'emblée le questionnement sur le masque et le visage, sur le mensonge et la vérité des êtres soit la dialectique de la sincérité et de l'insincérité, clef de voûte heuristique du *marivaudage* au sens où Frédéric Deloffre l'a défini, c'est-à-dire une réflexion sociale, morale et esthétique[3].

Les automates vaucansonniens soulèvent deux questionnements épistémologiques autour de la mécanique et du vivant, à savoir la re-création scientifique et la re-création biologique, tentations toujours inquiétantes de façonner du mécanique en imitant le vivant[4] . De son côté, la coquette soulève un questionnement ontologique et anthropologique autour de la mécanique et du vivant. Héritière des Précieuses, d'aucunes en ces temps cartésiens on appelait « femmes-machines » du fait de la parade

automatisée de leur gestualité et diction, les coquettes marivaudiennes tant dans *La Vie de Marianne*, que dans les *Journaux* (*Lettre sur les habitants de Paris, Lettres contenant une aventure, Le Cabinet du philosophe*) qu'au théâtre (*La Colonie, La Dispute, L'Ile de la raison, L'Ile des esclaves, L'Heureux stratagème*), selon une perspective transgénérique et panoptique, apparaissent bien comme des femmes automates régies par des ressorts et mécanismes que leurs suivantes démontent en des scènes cathartiques, confortant l'effarement du *spectateur français* qui compara, à l'instar de Fontenelle dévoilant les rouages animant les phénomènes naturels[5], les mines façonnées de la coquette aux « machines de l'Opéra ». Le corps de la coquette est bien un corps mécanisé, un corps-signe dont le *négligé* dans les intermittences du voilé et dévoilé orchestrées par la femme est le sémaphore. L'acmé paradoxale pour une coquette est de paraître naturelle à force d'artefact. Or nous pouvons parler de dénaturation quand la contrefaçon crispée du naturel et du vivant verse en une pathétique tension entre les signifiants et les signifiés. La coquette apparaît alors comme une poupée aux yeux vides, une pré-Olimpia hoffmannienne, une machine s'emballant en un détraquement sémiotique et émanant une inquiétante étrangeté.

D'abord critique envers ces coquettes, le regard de Marivaux va cependant se teinter de nuance et de bienveillance, pointant d'abord l'innéité de la coquetterie que légitime l'éducation des filles bien carencée et qu'entérine la condition des femmes cantonnée à deux rôles, domestique et esthétique. Mieux Marivaux, creusant la notion de coquetterie, se fait anthropologue du féminin et révèle des arrière-pays jusque-là non explorées. C'est à une autre mystagogie qu'il nous invite après celle du « Voyage dans le Nouveau Monde », un voyage en *féminie*. Avec Marianne, son double au féminin, il fait de la coquetterie une vertu – au sens héroïque de *virtus*- et une marque de génie féminin, l'essence et le *sublime* de la féminité. Marivaux réussit donc à innerver et à incarner la poupée automate, à redonner du vivant au mécanique et à révéler son *inquiétude* au sens où Jean Deprun l'a définie[6].

Si nous allons plus loin, nous pourrons voir que la coquetterie, comme un *miroir* et un emblème du marivaudage en constante redéfinition, innerve la poétique marivaudienne. En effet, le corps coquet irrigue une stylistique notamment dans *La Vie de Marianne* où la rhapsodie du style *mariannesque* culmine la coquetterie du personnage, promue ethos poétique. Enfin, rappelons-nous combien Desfontaines, Voltaire, d'Alembert et plus tard

Emile Faguet épinglèrent les « coquetteries[7] » du style marivaudien et revenons à notre réflexion initiale sur le mécanique et le vivant, sur cette scène première, cicatrice inscrite dans la chair du texte. L'esthétique marivaudienne, en effet, peut effarer le lecteur, par ses « mines », ses automatismes, ses artifices. Même, les protestations dénégatoires de naturel peuvent sembler, comme chez la coquette son simulacre de négligé et de naturel, le comble de son artefact.

Or, comme Marivaux débusquant le vivant chez la coquette automate et faisant entendre les battements de cœur de la poupée, nous aimerions faire résonner les pulsations et subsumer la vitalité d'une œuvre organique.

I. Le corps automate de la coquette

Généalogie de la coquette

La coquette est un type féminin à la mécanique rodée quand Marivaux investit le *topos* dans les années 1730. Il trouve sa place à l'origine au XVIIe siècle parmi une galaxie de personnages féminins, la précieuse, la fausse dévote, la galante et la libertine. Il est présent dans la littérature précieuse, dans *Le Grand Cyrus*[8] de Madeleine de Scudéry (« Histoire de Bélésis, Cléodore et de Léonise » et « Histoire de Lygdamis et de Cléonice »), dans la *Carte du royaume de la coquetterie*[9], de l'abbé d'Aubignac, dans le *Portrait de la coquette*[10] de Félix de Jouvenel riposte à la coterie de Ninon de Lenclos. Nous la retrouvons chez La Fontaine quand il évoque la parade de la précieuse dans la fable « La fille[11] », à lire en doublet avec « Le Héron », dans les *Maximes*[12] de La Rochefoucauld qui souligne l'essentialisme de la coquetterie féminine, pointe l'enfer glacé des coquettes, leur vieillir et émet l'hypothèse que l'amour soit le remède à ce mal féminin. La Bruyère dans le chapitre « Des femmes » de ses *Caractères*[13] campe un corps coquet ridicule par l'outrance de son maquillage.

Un diamant noir irise le champ théâtral et irrigue le topos de la coquette dans la deuxième moitié du XVIIe siècle: c'est bien sûr Célimène, dans *Le Misanthrope*[14] de Molière. Elle a un goût invincible des hommages galants et la vocation de la coquetterie comme Marianne plus tard. Célimène est distinguée et élégante. Elle incarne la fleur de la politesse mondaine. Elle penche aussi du côté des Précieuses en leur salon comme

l'atteste le tour raffiné de ses lettres. Intelligente, avec un rare esprit d'improvisation et un don d'observation, elle sait pénétrer les âmes et saisir les faiblesses d'autrui. On soulignera chez Célimène un trait que l'on retrouvera chez quelques coquettes: l'esprit de médisance. Célimène sublime le type de la coquette de par son attachement pour Alceste qui nous alerte sur la misanthropie du personnage féminin. Célimène s'étourdit mais garde au cœur une secrète déchirure. Elle s'ennuie. Certes, elle cultive l'éclat mais ses succès mondains la laisseraient-elle insatisfaite, inquiète[15] ?

La coquette est aussi présente dans les « comédies du soleil couchant » selon l'heureuse expression d'André Blanc. Le théâtre sied particulièrement au type. Sa coquetterie peut être mise en actes. Personnage éminemment théâtral par son rayonnement et son souci de la séduction, elle apparaît chez Dancourt, dans *L'Eté des coquettes*[16]*.* Le fait est rare, la coquette est une jeune fille émancipée et non une veuve, ce qui put paraître scandaleux. Dans *L'Académie des dames* (1691[17]), de Jean-François Regnard, l'Esprit de la Commedia dell Arte vient vivifier le topos. Colombine est une coquette avisée qui instruit Isabelle la néophyte. *La Mère coquette ou les amants brouillés*[18] de Quinault (1665) et *La Mère coquette* de Donneau de Vizé[19] (1668) mettent en scène la rivalité d'une coquette et de sa fille.

La coquette début XVIIIe est alors devenue un type florissant et le schème de sa conversion, comme celui du repentir libertin, est récurrent. Elle est punie, corrigée et/ou repentie comme dans *La Coquette corrigée*[20] de Jean-Baptiste de La Noue où Julie, quintessence de coquette, apparaît comme une sœur cadette de Célimène et l'aînée de Marianne.

Au terme de cette rapide enquête sur la généalogie- génétique- du type, nous pouvons recenser les ressorts de la coquette automate ; ils seraient donc : l'amour propre et son dérivé, le narcissisme, le besoin de plaire aux hommes et de briller en société, le plaisir de la conquête, le goût de la parure, le goût du jeu et de la comédie. Ce serait la version lumineuse du topos, une coquetterie Régence, une coquetterie Blanche qui s'assombrit avec le creusement du topos. Nous comptons alors le sentiment de vengeance par rapport à une condition féminine empêchée, la médisance et le plaisir de la manipulation, l'ennui et le refuge du divertissement, la peur du vieillir. La Coquetterie se fait noire.

Les débuts de la femme mécanique sur l'avant-scène marivaudienne

Marivaux campe ses premières figures de coquette dans ses *Lettres sur les habitants de Paris*[21]. Le jeune auteur se démarque déjà par une appropriation du type féminin en ébauchant une typologie et anthropologie de de la coquette. Marivaux, après avoir évoqué les bourgeoise et les femmes de qualité, définit les femmes tendres et leur négatif, les coquettes : « Il y a l'espèce des femmes coquettes : celles-là font l'amour indistinctement ; ce sont des femmes à promenades, à rendez-vous imprudents ; ce sont des furieuses d'éclat ; elles ne languissent point, elles aiment hardiment, quand on trouve un de leurs billets d'intrigue ; tout cela va au profit de leur gloire ». Marivaux est formel : la coquetterie féminine est innée et appert comme l'essence féminine. « Les femmes ont un sentiment de coquetterie, qui ne désempare jamais dans leur âme ; il est violent dans les occasions d'éclat, quelquefois tranquille dans les indifférentes, mais toujours présent, toujours sur le qui-vive : c'est en un mot le mouvement perpétuel de leur âme, c'est le feu sacré qui ne s'éteint jamais ; de sorte qu'une femme veut toujours plaire, sans le vouloir par une réflexion expresse. La nature a mis ce sentiment chez elle à l'abri de la distraction et de l'oubli. Une femme qui n'est plus coquette c'est une femme qui a cessé d'être ». Il typifie son répertoire de coquettes et le hiérarchise. Nous trouvons les coquettes « honoraires ». Leur coquetterie est intermittente. Elles « font leurs preuves d'agréments et de charmes, en laissant seulement aborder leurs amants » mais sont « résolues d'être sages ». Elles ne veulent pas paraître sages mais ne veulent pas non plus céder. Il y a donc les « coquettes machinales », expérimentées. Citons les « coquettes parfaites » qui n'affichent pas leur talent et ne le montrent qu'aux élus, les « inaccessibles » qui ne souffrent pas d'adorateurs mais ceux-ci voudraient bien qu'elles fussent coquettes. Pour finir, les « coquettes paradoxales », quand les femmes affectent de ne pas être coquettes et c'est ce procédé qui les rend d'autant plus séduisantes: « Je vous ai dit que les femmes étaient coquettes sans relâche. Or elles ne le sont jamais plus que quand elles veulent insinuer qu'elles ne le sont pas ».

Marivaux analyse en fin psychologue de la coquette, l'artifice suprême et le suprême « coup de coquette » : le négligé, iconique et emblématique de la coquette. C'est « une abjuration simulée de la coquetterie ; mais en même temps le chef-d'œuvre de la

coquette envie de plaire ». Le négligé est un chef-d'œuvre d'hypocrisie… une manipulation adroite des signes, un paravent sémiotique. Ce signe vestimentaire brouille la compréhension sémantique par la coprésence de deux signifiés. A un premier niveau d'interprétation – pour un néophyte- il signifie : « Je ne suis pas apprêtée, vous me surprenez, je suis affreuse à voir ». Mais le spectateur gagné aux coups de coquette, promu herméneute ou sémiologue, déchiffre le deuxième signifié : « Regardez comme je suis jolie au naturel ». Les intermittences barthésiennes[22] du négligé dans les éclipses du voilé et dévoilé ont aussi un attrait érotique fondé sur la tension scopique. Or le moraliste va plus loin : la coquette en négligé ne vise qu'un plaisir narcissique, soit « de vifs sentiments de complaisance pour ses charmes ».

Arrêtons-nous sur la coquette expérimentée des *Lettres contenant une aventure*[23]. Le narrateur surprend la discussion entre deux amies. La première, « coquette pédagogue », instruit son interlocutrice de la « science des mines », soit ses « petites grimaces ». La coquette se compose : « tantôt c'est un mixte de langueur et d'indolence », ou bien « un air de vivacité », des « yeux qui jouent toutes sortes de mouvements, qui se fâchent, qui se radoucissent, qui feignent de ne pas entendre ce qu'on veut bien qu'ils comprennent ». Pourquoi ce nuancier ? Les spectateurs sont maintenus dans un état de tension ; ils ne savent pas laquelle femme est la vraie et ce brouillage sémantique alimente leur désir. Après ce temps théorique, la coquette est évoquée empiriquement. Etre éminemment théâtral, elle est portraiturée en actes faisant germer l'espoir chez un amant et corrigeant la sécurité de l'autre. La coquette « badine » s'amuse ; « je ne crois pas qu'il ait quelque chose de si divertissant », assure-t-elle. L'artefact coquet est souligné, porté par un lexique qui est semé comme autant de mots de passe : « un petit tour de gibecière », « toute mon industrie », « La nature n'est pas plus vraie que mon art dans ces occasions, c'est un talent qui m'a si bien réjouie ». Troisième temps du portrait, la coquette, intelligente et lucide, avec une grande capacité d'introspection, cherche la cause profonde de sa coquetterie, à savoir sa vanité. La coquette est une inquiète qui a besoin d'être rassurée ontologiquement et périodiquement. Sinon elle est ramenée au néant, à un miroir absenté. Comme le libertin comblant sans cesse sa liste, la coquette accumule les conquêtes pour ne pas souffrir du vide. Mais l'éthopée se conclut par un malicieux renversement de situation. La coquette reçoit sa « victime », en négligé, « comme en embuscade » mais se laisse surprendre par

une émotion tendre. La parabole se referme comme la morale d'une fable sur la surprise de la coquette.

Les « machines de l'Opéra » : une « inquiétante étrangeté »

Nous connaissons tous l'épisode du *Spectateur français* où le narrateur surprend son amie en pleine répétition : « […] j'aperçus la belle de loin, qui se regardait dans un miroir, et je remarquai, à mon grand étonnement, qu'elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens où durant notre entretien j'avais vu son visage ; et il se trouvait que ses airs de physionomie que j'avais cru si naïfs n'étaient, à les bien nommer, que des tours de gibecière[24] ». La surprise est sémiotique et ontologique : « Je tremblais du péril que j'avais couru si j'avais eu le malheur d'essuyer encore de bonne foi ces friponneries, au point de perfection où son habileté les portait ; mais je l'avais crue naturelle et en l'avais aimée que sur ce pied- là ; de sorte, que mon amour cessa tout d'un coup, comme si mon cœur ne s'était attendri que sous condition ». Instant de décristallisation qui vient d'une décristallisation du signe : le masque a été pris pour le visage, le signifiant pour le signifié[25]. Le mot de la fin a tout d'une réplique de théâtre : « Ah ! mademoiselle, je vous demande pardon, lui dis-je d'avoir mis sur le compte de la nature des appas dont tout l'honneur n'est dû qu'à votre industrie […] Vous parlerai-je plus franchement ? lui dis-je, je viens de voir les machines de l'Opéra. Il me divertira toujours, mais il me touchera moins ». Le spectateur tire sa révérence et la leçon de cette parabole mythographique : « Je sortis là-dessus, et c'est de cette aventure que naquit en moi cette misanthropie qui ne m'a point quitté, et qui m'a fait passer ma vie à examiner les hommes, et à m'amuser de mes réflexions ». Cette « surprise » explique la relation esthétique au monde vu comme un spectacle et la posture du moraliste philosophe. In fine, la scène initiatique plus qu'une blessure narcissique infligée au narrateur est la clef de voute du marivaudage en tant que recherche morale et esthétique. Elle est à l'instar du négligé de la coquette, un « tour de gibecière » de Marivaux.

Dans son deuxième jet, Marivaux campe certaines coquettes comme des « machines de l'Opéra ». Leur corps se mécanise. La rivalité entre coquettes instaure une dépense de signes et une dilapidation de mines qui automatise la femme. Aussi en est-il de Doris et Julie dans *Le Cabinet du philosophe*[26]. La métonymie et la parataxe sont à l'unisson rhétorique de la parcellisation du corps coquet ; chaque membre semble agir

indépendamment du tout ; c'est une poupée mécanique : « ce sont des visages, des tailles, des mines et des bons airs qui vont lutter ensemble ». Les deux coquettes vont « faire assaut de leurs charmes » dans une guerre de vanité[27]. La coquette du « Voyage dans le Nouveau Monde », Mlle de Dinval nous fait pénétrer dans l'envers du décor, dans l'envers des signes. La coquette fait au voyageur le « coup du gant » : « Là-dessus elle se déganta, comme pour travailler à un petit ouvrage de broderie qui était à côté d'elle : mais c'était parce qu'elle avait la main jolie, et qu'elle était bien aise que je la visse : les femmes, et même les plus sages, ont tant de ces petites industries-là ». L'auteur nous invite à découvrir la vérité de la coquette, en double focale –diplologie- : elle charme Folville et le narrateur tout en expliquant son jeu. Or le manège de la coquette a l'effet contraire à celui escompté. Le narrateur est agacé par ces « mille petites singeries de modestie ».[28]

Au terme du processus, la coquette donc ne fait plus voir que la fabrication des signes ; elle est devenue signe, mais sans signifié ni référent comme si elle tournait à vide, en un emballement de l' « industrie » coquette, un détraquement des « tours de gibecière » ; les « mines » et les « coups » rongent la surface de la coquette devenue une poupée aux yeux vides. Elle est lisse sans profondeur ; c'est un masque sans visage ; un corps spectaculaire et spéculaire[29]. Le rapport entre signifiant et signifié s'absente, voire il s'inverse : la coquette du monde vrai mime la modestie alors qu'elle s'offre au chevalier sans désir, pour sa gloire. Le détraquement de la machine peut aussi venir d'une scission de la coquette, d'une division du sujet. Cléanthis dresse un portrait au vitriol de sa maîtresse dans *L'Ile des esclaves*[30]. L'antithèse sous-tend la tension du personnage, capable de mimer le tout et son contraire : « Madame se tait, Madame parle ; elle regarde, elle est triste, elle est gaie : silence, discours, regards, tristesse et joie, c'est tout un, il n'y a que la couleur de différence ; c'est vanité muette, contente ou fâchée ; c'est Madame toujours vaine ou coquette, l'une après l'autre, ou toutes les deux à la fois » (scène III). Des signifiants sont exhibés. Ils s'annulent avec leur référent, la femme, dans l'écart de leur opposition. Le ressort de cette belle mécanique, c'est la qualité de son sommeil et de son teint dont vont dépendre et son humeur et son emploi du temps. « Madame se lève ; a-t-elle bien dormi, le sommeil l'a –t-il rendu belle, se sent- elle du vif, du sémillant dans les yeux ? vite sur les armes ; la journée sera glorieuse ». Madame a mal dormi ? « des yeux battus, un teint fatigué ; voilà qui est fini, il faut envelopper ce

visage-là, nous n'aurons que du négligé, Madame ne verra personne aujourd'hui, pas même le jour, si elle peut, du moins fera-t-il sombre dans la chambre » ? Spinette dans *L'Ile de la raison* est tout aussi caustique envers les caprices de coquette de la Comtesse. Le corps de la coquette est un corps blasonné et le visage le métonymise particulièrement. La coquette soigne la nuance d'un air au point de se dénaturer. Elle soigne particulièrement les irisations du regard. La coquetterie relève à la fois d'une « industrie », d'une « science », d'un apprentissage et peut prétendre à un « art », à un travail de création dont la coquette est le sujet et l'objet : « Bon ! est-ce que le visage d'une coquette est jamais fini ? Tous les jours on y travaille : il faut concerter les mines, ajuster les œillades » (Acte II, scène VI). C'est « un visage qu'il faut remonter comme une horloge » résume Blaise. Le corps de la coquette semble autosuffisant ; la femme s'admire dans son reflet qui l'absorbe ; l'autoscopie est jubilatoire ; Lacan compare ce stade du miroir à une assomption narcissique. La jeune Eglé dans *La Dispute* découvre son reflet dans l'eau du ruisseau avec ravissement. Son narcissisme est augmenté avec la découverte de son portrait : « c'est encore moi, et bien mieux que dans les eaux du ruisseau, c'est toute ma beauté, c'est moi, quel plaisir de se trouver partout ! Regardez, Azor, regardez mes charmes » (scène VI). Le regard de l'amant relaie le miroir ; l'autre est un médiateur entre soi et soi. Seulement il peut être rebuté. Arlequin dans *La Double inconstance* ne tient pas devant les minauderies de Lisette. Il s'exclame : « Comment est-ce que les garçons à la Cour peuvent souffrir ces manières-là dans leurs maîtresses ? Par la morbleu ! qu'une femme est laide quand elle est coquette » (Acte I, scène VI).

Femme métallique[31] et mécanique, la coquette n'inspire pas le désir mais le rejet, voire une « inquiétante étrangeté » selon l'expression de Freud dans son commentaire de *L'Homme au sable.* Comme ces automates et poupées de cire, la coquette suscite le malaise; familière autrefois, elle dérange maintenant par le spectacle de sa machine ; le mécanisme a supplanté le vivant en un stupéfiant renversement épistémologique. Comment Marivaux, champion des dames, va humaniser ce personnage, d'abord mécanisé par les ressorts du type, puis par sa tension des signes. Comment va-t-il innerver et incarner cette belle machine, faire circuler le sang et le vivant dans le corps de la femme-automate? Va-t-il faire entendre les pulsations, les battements de cœur de la poupée ?

II. Anatomie de la coquette

Marivaux, « champion » des coquettes

Le topos de la coquette investit maintenant l'œuvre marivaudienne, au point de devenir un motif obsédant. Marivaux fait un pas de côté et sonde le personnage avec une bienveillance critique. Son nuancier personnel, comme la palette de peintre, dessine un panel de coquettes où se devine le tracé original de l'écrivain : la coquette empêchée dans *Le Spectateur français* (douzième feuille) qui, élevée par une dévote, a des palpitations à l'idée d'un ruban, Eglé la néophyte (*La Dispute*), la débutante (Marianne à l'Eglise), la coquette obsessive (Euphrosine dans *L'Ile des esclaves*, La Comtesse dans *L'Ile de la raison*), la coquette émancipée puis repentie (la Marquise dans *L'Heureux stratagème*), la coquette de mauvaise foi (La Marquise dans *Les Sincères*), la coquette de village (Silvia dans *La Double inconstance* et Lisette dans *Les Acteurs de mauvaise foi*), la coquette philosophe (Marianne narratrice).

La coquetterie est innée pour Marivaux. « Les filles naissent avec un désir violent de plaire », écrit son amie Madame de Lambert. Marianne confirme : « Outre l'esprit, qui sert à raisonner, écrit-elle, les femmes ont encore un autre « et qui peut se trouver dans les femmes les plus sottes. C'est l'esprit que la vanité de plaire nous donne, et qu'on appelle, autrement dit, la coquetterie. Oh ! celui-là, pour être instruit, n'attend pas le nombre des années : il est fin dès qu'il est venu ; dans les choses de son ressort, il a toujours la théorie de ce qu'il voit mettre en pratique. C'est un enfant de l'orgueil qui naît tout élevé, qui manque d'abord d'audace, mais qui n'en pense pas moins. Je crois qu'on peut lui enseigner des grâces et de l'aisance ; mais, il n'apprend que la forme, et jamais le fond[32] ». Le fond coquet est présent chez toutes les femmes, même les coquettes qui s'ignorent, comme Silvia dans *La Double inconstance* ou la Marquise dans *Les Sincères*, Araminte (*Les Fausses confidences)*, la Marquise (*La Seconde Surprise de l'Amour*), la Comtesse (*La Surprise de l'Amour*).

Cependant, cette innéité ne permet pas d'oublier le rôle de la détermination socio-culturelle quant à la coquetterie féminine. L'éducation et l'instruction des filles confortent en amont le rôle esthétique de la femme. La marquise de Lambert le souligne dans son *Avis d'une mère à sa fille*[33] : « Nous gâtons toutes les dispositions que leur a données la

nature : nous commençons par négliger leur éducation ; nous n'occupons leur esprit à rien de solide; et le cœur en profite: nous les destinons à plaire ; et elles nous plaisent que par leurs grâces ou par leurs vices. Il semble qu'elles ne soient faites que pour être un spectacle à nos yeux. Elles ne songent qu'à cultiver leur agréments, et se laissent entraîner au penchant de la nature : elles ne se refusent pas à des goûts qu'elles ne croient pas avoir reçus de la nature pour les combattre ». Les femmes de *La Colonie* (scène IX) concèdent qu'elles sont coquettes, c'en est même un « prodige ». Or « tout le génie, toute la sagacité, toute l'intelligence » dont les femmes sont capables, se restreignent à l'exercice de la coquetterie, affirme Arthénice. Dans *Le Cabinet du philosophe*, les femmes mariées, justifient leur coquetterie aussi par un dédommagement voire une vengeance légitimes quant au joug masculin : « Si notre coquetterie est un défaut, tyrans que vous êtes, qui devons-nous en accuser que les hommes ? Nous en avez-vous laissé d'autres ressources que le misérable emploi de leur plaire[34] ? » La première ordonnance d'Arthénice et de madame Sorbin est refusée par leurs compagnes d'infortune féministe. Madame Sorbin demande en effet à ce que les femmes renoncent à la coquetterie. C'est un tollé-général, ce qui montre la complaisance des femmes à cet état de fait.

Pour finir la coquetterie peut apparaître comme une voie d'émancipation féminine. En effet, la Comtesse dans *L'Heureux stratagème* dans sa profession de foi de coquette, manifeste sa liberté. Elle veut séduire tant qu'elle veut, ne se fixer à personne et être maîtresse de ses actes. A Lisette qui lui reproche d'être infidèle à Dorante, elle répond avec superbe : « Dorante est en vérité plaisant ; n'oserais-je, à cause qu'il m'aime, distraire un regard de mes yeux ? N'appartiendra-t-il qu'à lui de me trouver jeune et aimable ? Faut-il que j'aie cent ans pour tous les autres, que j'enterre tout ce que je vaux ? […] » Plus loin, la coquette défend l'égalité entre hommes et femmes en matière d'inconstance et revendique son droit au changement. Le propos est moderne : « Les hommes, quand ils ont envie de nous quitter, y font-ils tant de façons ? N'avons-nous pas tous les jours de belles preuves de leur constance ? Ont-ils là-dessus des privilèges que nous n'ayons pas ? Tu te moques de moi ; le Chevalier m'aime, il ne me déplaît pas : je ne ferai pas la moindre violence à mon penchant » (Acte I, scène IV).

Anthropologie de la coquette

Marivaux irise les âges de la coquette, de la fillette (Marianne), à la toute jeune fille (Eglé), à la jeune fille découvrant ses charmes (Marianne à l'Eglise), à la jeune femme (la Marquise de *L'Heureux stratagème*), à la femme mûre, à la vieille dame. Il souligne ainsi combien la coquetterie est l'essence de la féminité et combien l'essence de la coquetterie est l'amour-propre. La coquette mûre de la dixième feuille du *Cabinet du philosophe*[35] « une veuve de quarante-cinq à cinquante ans, encore aimable » nous en donne l'exemple. Elle est délaissée par son amant plus jeune, refroidi par ses envies de mariage (p.421) et égayé par les charmes d'une jeune beauté. L'amante au désespoir consulte un magicien. La coquette se vante de l'emporter sur des plus jeunes. Le magicien lui montre dans une grande glace sa rivale qu'elle méprise. Le magicien lui fait voir alors « un dame de vingt-un à vingt-deux ans ». Mais la veuve ne voit qu'une physionomie « étourdie, évaporée, et même trop hardie ». La scène, on s'en doute, est une autoscopie : la veuve vient de se voir à vingt ans et elle ne s'est pas reconnue car toute rivale était jugée d'avance inférieure à elle.

Marivaux nous dépeint le devenir de la coquette et creuse sa hantise devant la vieillesse. Le point de vue est interne et nous suivons de près et du dedans l'entropie du personnage féminin. Avec la vieille coquette du *Spectateur français* (17e, 18e et 19e feuilles), nous revenons sur sa carrière, de ses débuts palpitants au marasme de sa maturité: « Cela est bien fou, j'en conviens ; mais aussi c'est l'histoire d'une femme que je rapporte ; mais aussi c'est l'histoire d'une femme que je rapporte : coquette quand nous sommes aimables, coquettes quand nous ne le sommes plus[36] ». La vieille dame préfigure ce que pourrait devenir Marianne jeune si elle ne corrige pas sa coquetterie, comme si la leçon de la vieille coquette du *Spectateur français* servait à la jeune Marianne dans une circulation de l'œuvre, une porosité des tissus génériques. La coquetterie de la jeune fille est charmante ; mais jeunesse se passe, et son amour-propre l'avertit de la perte de ses agréments tout en lui laissant croire qu'elle pourra rivaliser avec les charmes de la jeunesse « en folâtrant plus que de coutume pour contrefaire la jeune ». Mais cette contrefaçon ridiculise les coquettes mûres : « Car une de nos folies encore est de penser à certain âge que des airs étourdis nous rajeunissent ; hélas ! nous n'acquérons par là qu'un défaut de plus, qui est être de mauvais singes ; on a beau s'évertuer, quelque feu qu'on ait à l'âge où j'étais, en fût-on à soi seule plus que toute la jeunesse d'une ville, mais ce feu-là ne ressemble plus au feu qu'on a à vingt ans[37] ».

Nous suivons l'extinction de la beauté de la femme avec empathie : « L'âge enfin me gagnait, il n'était plus question de jeunesse, ni d'aucun artifice pour paraître jeune : mon visage n'était là-dessus plus disciplinable, et il fallait me résoudre à l'abandonner[38] ».

Il faut une commotion ontologique pour que la coquette mûre prenne conscience de son âge, il faut une surprise métaphysique pour que la vieille coquette prenne acte et conscience de sa mortalité. Ce jour-là, elle vient rendre visite à une amie mais « c'est une femme morte qu'elle tient embrassée[39] ». Le récit parabolique insiste sur l'effroi méduséen de la vieille coquette confrontée un corps de coquette, aux ressorts cassés. « J'en frémis encore : sa tête penchait, je vis son visage. Juste Ciel ! quelle différence de ce qu'il avait été alors, à ce que j'avais vu de ce qu'il était alors, à ce que j'avais vu trois jours avant ! l'apoplexie dont elle était morte, en avait confondu, bouleversé les traits. Ah, quelle bouche et quels yeux ! Quel mélange de couleurs horribles ! […] Toutes ces laideurs funestes, on les trouve en soi, elles nous appartiennent. On croit être ce que l'on voit, et l'on frémit intérieurement de se reconnaître ». Le dernier miroir de la coquette est funeste. L'autoscopie est radicale. Le visage est à nu ; l'automate est désarticulé. L'instant est nu et vrai. « Où était-elle alors? ne restait-il rien d'elle que ce corps sans mouvement que j'avais vu emporter? Cette âme subitement enlevée à tant de chimères, quel était son sort? Et moi, je mourrai donc aussi, me disais-je; et j'ai vécu jusqu'ici sans le savoir. Mais qu'est-ce que mourir? Et quelle aventure est-ce que la mort[40]? » La vieille coquette essentialise la détresse de l'homme au miroir de sa condition mortelle. Le cadavre de son amie est le dernier avatar du corps de la coquette anamorphosé.

L'incarnation de la coquette

Marivaux donne à comprendre la coquette. En pénétrant dans les arrière-pays du féminin, dans ses arcanes secrets, dans l'insu de la coquette, il l'incarne, lui donne chair véritablement. Au fil de son enquête, la coquette automate de ses premiers journaux prend vie. Elle est innervée. Les gestes saccadés de la coquette machinale cèdent aux mouvements souples de la femme vivante. Les mines soigneusement répétées devant la glace cèdent à des pulsions de coquetterie instinctive. La raideur d'un corps mécanique, réagissant comme une horloge à l'impulsion d'un ressort, cède à la plasticité d'un corps chatoyant et miroitant. Il est alors venu le temps de Marianne au corps mobile, Marianne à l'Eglise levant les yeux vers les tableaux, pour faire admirer son regard, Marianne

retouchant sa coiffe pour montrer sa main et son bras : « Ensuite, c'était à ma coiffe à qui j'avais recours ; elle allait à merveille, mais je voulais bien qu'elle allât mal, en faveur d'une main nue qui se montrait en y retouchant, et qui amenait nécessairement avec elle un bras rond, qu'on voyait pour le moins à demi, dans l'attitude où je le tenais alors[41] », Marianne dénudant son pied devant Valville[42] , Marianne ôtant sa cornette et dévoilant ses beaux cheveux : « Et pendant que je lui tenais ce discours, vous remarquerez que je détachais mes épingles, et que je me décoiffais, parce que la cornette que je portais venait de lui, de façon qu'en un moment elle fut ôtée, et que je restai nu-tête avec ces beaux cheveux dont je vous ai parlé et qui me descendait jusqu'à la ceinture[43] ». Marianne est bien séduisante et la scène baigne dans un érotisme diffus. Les extraits jalonnent un effeuillage du corps de Marianne, sensuel et vivant, bien éloigné du corps froid et métallique de la coquette machinale.

Le cœur de la coquette est pris de palpitation. La jeune fille du *Spectateur français* (douzième feuille) empêchée par une éducation dévote sclérosante, « craint furieusement d'être coquette un jour ». Toute une symptomatologie ou phénoménologie de la coquetterie organique est énoncée : « j'ai des émotions au moindre ruban que j'aperçois ; le cœur me bat dès qu'un joli garçon me regarde ; tout cela m'est si nouveau ; je m'imagine tant de plaisir à être parée, à être aimée, à plaire, que si je n'avais le cœur bon, je haïrais ma mère de me causer, comme cela, des agitations pour des choses qui ne sont peut-être que des bagatelles, et dont je ne me soucierais pas si je les avais[44] ». L'émotion à fleur de peau du personnage annonce celle de Marianne tout aussi excitée à l'idée de la fête narcissique qui se prépare pour elle à l'Eglise. Le goût de la parure, emblématisé en « science du ruban », réjouit la coquette. Marianne met pour la première fois la robe et le linge offerts par Climal : « Je me mis donc vite à me coiffer et à m'habiller pour jouir de ma parure ; il me prenait des palpitations en songeant combien j'allais être jolie : la main m'en tremblait à chaque épingle que j'attachais ; je me hâtais d'achever sans rien précipiter pourtant : je ne voulais rien laisser d'imparfait[45] ». Marianne est toute au plaisir de sa vanité et elle est toute émue de concentrer les regards à l'Eglise : « Quelle fête ! C'était la première fois que j'allais jouir un peu du mérite de ma petite figure. J'étais toute émue de plaisir de penser à ce qui en allait en arriver, j'en perdais presque haleine ; car j'étais sûre du succès, et ma vanité voyait venir d'avance les regards qu'on allait jeter sur moi[46] ». Le sang affleure à la surface de sa

peau émue. On entend les pulsations, la systole et la diastole d'un cœur qui palpite, les battements d'un cœur de ce qui n'est plus une poupée, mais d'une femme dont Marivaux nous raconte l'épiphanie. La coquette machinale des premières feuilles marivaudiennes n'est pas la Marianne si jolie dans les rues de Paris, si charmeuse dans le déploiement enjoué de sa coquetterie. Et la coquetterie naissante de Marianne n'est pas la coquetterie par abnégation de la huitième partie ni la coquetterie comme éthos romanesque de la Narratrice. Sa coquetterie s'épaissit et se nuance. Elle s'agrémente de larmes, instinctives et calculées, et se patine de fables autobiographiques modelées selon le destinataire, s'honore de marques de noblesse d'âme et s'humilie faussement en certificat d'orpheline vertueuse, déplacée en milieu hostile, autres « machines de l'Opéra » de notre coquette bien vivante.

Marivaux succombe au topos de la coquette corrigée. Mais comme il anime le corps de la coquette, il revivifie le topos en l'incorporant à sa poétique de la surprise. La coquette est surprise par l'amour. La coquetterie de Marianne cesse dès l'échange des regards avec Valville. L'instant diamantin essentialise le schème de la correction de la coquette. A peine éclose, elle est guérie – momentanément- par l'énamoration. « Parmi les jeunes gens dont j'attirais les regards, il y en eut un que je distinguais moi-même, et sur qui mes yeux elle est tombaient plus volontiers que sur les autres. J'aimais à le voir, sans me douter du plaisir que j'y trouvais ; j'étais coquette pour les autres, et je ne l'étais pas pour lui ; j'oubliais à lui plaire, et ne songeais qu'à le regarder. Apparemment que l'amour, la première fois qu'on en prend, commence avec cette bonne foi-là, et peut-être que la douceur d'aimer interrompt le soin d'être aimable[47] » . La Marquise, coquette expérimentée, dans *L'Heureux stratagème* exprime avec une douleur teintée de culpabilité et d'un sentiment de gâchis, son amour pour Dorante qu'elle épousera au dénouement: « Misérable amour-propre de femme ! Misérable vanité d'être aimée ! Voilà ce que vous me coûtez. J'ai voulu plaire au Chevalier, comme s'il en valût la peine ; j'ai voulu me donner cette preuve-là de mon mérite ; il manquait cet honneur à mes charmes ; les voilà bien glorieux. J'ai fait la conquête du chevalier, et j'ai perdu Dorante ! » (Acte III, scène 6). La Comtesse dans *L'Ile de la raison*, guérie de sa coquetterie par son amour pour Parménès, conformément aux lois de l'Ile, lui en fait l'aveu (Acte II, scène VIII). Dans *L'Ile des esclaves*, la correction de la coquette relève d'un autre schème marivaudien, l'épreuve. Euphrosine ne veut d'abord pas se

reconnaître dans le miroir tendu par sa suivante. Sa résistance montre que le théâtre marivaudien résiste lui aussi au topos mécanique de la coquette punie. L'autoscopie ne verse pas « machinalement » en une catharsis immédiate, en une purgation automate de la coquetterie. C'est au prix d'un chantage, contre sa libération prochaine que la coquette se « repent ».

Une question reste en suspens : pourquoi Marivaux s'est-il autant attaché au topos de la coquette ? Pourquoi cette fixation ? Pourquoi s'est-il autant appliqué à enquêter sur cette figure captieuse ? à nuancer son approche ? à animer son corps automate?

III. La nervure du marivaudage

Et si le corps de la coquette apparaissait comme le cœur de son œuvre organique ? Corps-miroir, sémaphorique et métaphorique, il concentrerait la recherche esthétique et morale marivaudienne. « Marianne, c'est moi » pourrait dire Marivaux avant Flaubert. Dans cette aventure où il est question de vocation d'écrivain, elle est son double. Mythème marivaudien, la coquette irrigue des stylèmes où le marivaudage se reflèterait et se questionnerait.

Le cœur d'une œuvre organique

La coquetterie est un stimulus créateur pour Marivaux. Bel objet de scène, la coquette infléchit des scènes de mise en abyme où le théâtre se prend pour objet. Elle offre des moments de pur théâtre : Spinette dans *L'Ile de la raison* ou Cléanthis dans *L'Ile des esclaves* composent avec belle humeur une parodie en actes de leur maîtresse en un instant de pure théâtralité. Des scènes topiques reviennent comme des pulsations dans l'œuvre marivaudienne : la naissance de la coquetterie (Eglé, Marianne), la rivalité des coquettes (Doris et Julie, la jeune coquette rivale de la coquette mûre dans *Le Cabinet du philosophe*), la coquette en négligé (*Lettres contenant une aventure, La Vie de Marianne*), la coquette au miroir (*La Vie de Marianne, La Dispute*), la coquette surprise par l'amour (*Lettres contenant une aventure, La Vie de Marianne, L'Heureux stratagème*). Notons que ces topiques sont tous repris et quintessenciés dans *La Vie de Marianne*, comme si le roman-mémoires était le cœur de l'œuvre marivaudienne. D'autre part, le mythème de la coquette en plus de *La Vie de Marianne* donne son impulsion à toute l'œuvre

marivaudienne, unité organique. D'une feuille à l'autre dans les journaux (*Lettres sur les habitants de Paris, Lettres contenant un aventure, Le Spectateur français, Le Cabinet du philosophe*), d'une feuille de journal à une partie de *La Vie de Marianne*, d'une partie de *La Vie de Marianne* à une pièce, *(La Double inconstance, L'Heureux stratagème, Les Sincères, la Dispute*), le motif circule dans les veines du texte marivaudien, témoignant de sa porosité.

De plus, comme on entendrait les battements du cœur de la poupée, on entend le grain de voix des coquettes revitalisées, chacune avec sa tessiture, mezzo-soprano pour Marianne âgée et pour la vielle coquette du *Spectateur français*, soprano pour la Comtesse de *L'Heureux stratagème*. Marivaux se fait leur porte-parole stricto sensu. Le narrateur des *Lettres contenant une aventure* surprend l'entretien entre la coquette « badine » et son amie et le rapporte[48]**.** Dans *Le Cabinet du philosophe*, deux personnages semblent surgir de la page blanche, Doris et Julie. Très vite, le narrateur les anime et en deux, trois mouvements, la saynète prend vie et les deux coquettes prennent corps : « Menons nos deux coquettes aux Tuileries : vous les voyez qui s'y promènent ; elles se tiennent sous le bras. Ah ! les bonnes amies ! Que croyez-vous qu'elles pensent, et que chacune d'elles dise intérieurement à l'autre[49] ? ». L'éthopée des deux coquettes s'anime progressivement. Mieux que rapporter les paroles, Marivaux nous fait entendre leurs pensées en un procédé qui anticipe sur les sous-conversations et tropismes sarrautiens. Nous passons d'un point de vue à l'autre, en champ contre-champ : nous partageons le point de vue de Julie, celui de Doris, et en voix off le point de vue surplombant du philosophe. Le procédé du discours rapporté verse dans la prosopopée avec la séquence suivante des « Femmes mariées »: « Nous accusons les femmes d'être coquettes, d'être fourbes et méchantes. Laissons-les parler là-dessus. Si notre coquetterie est un défaut, tyrans que vous êtes (nous diraient-elles) qui devons-nous en accuser que les hommes[50] ? ». Les femmes incorporent le discours misogyne et s'en défendent en un plaidoyer pro domo. Leur coquetterie est un dédommagement à l'inégale condition féminine. Gardons-nous de prêter cependant une trop grande bienveillance à Marivaux : il n'est pas dupe des manœuvres des coquettes et dans l'écart entre archi-énonciation et cet exercice de ventriloquie se lit l'ironique grain de sel de l'auteur.

L’ éthos de la coquette

Le corps coquet apparaîtrait comme une nervure de la poétique marivaudienne, irriguant une rhétorique spécifique. Elle puise ses métaphores filées dans la chasse, la guerre ou le théâtre. La parataxe mime les hésitations de la coquette, les dilemmes de Marianne quant à « la science de bien placer un ruban » ou les tergiversations de la comtesse dans *L’Ile de la raison*. La coquette s’affole. La panique s’installe, rythmée par l’énumération de verbes d’action au présent de narration : « Cependant on essaye, on ôte, on remet, on change, on se fâche ; les bras tombent de fatigue, il n’y a plus que la vanité qui les soutient » (Acte II, scène VI). Dans *L’Ile des esclaves*, l’antithèse marque l’écartèlement de la coquette, piégée par la tension des signes dont elle se veut maîtresse (scène III). Les adverbes intensifs, les présentatifs et les déictiques donnent à voir le corps de la coquette qui semble se désarticuler. Sa fragmentation est portée par l’autonomisation des parties corporelles, parcellisation que reflète la métonymie. Enfin, la rhétorique appuie donc ces stylèmes du corps coquet par des procédés d’emphase, qui reflètent la vanité de la coquette. Nous comptons les verbes pronominaux de sens réfléchi, l’inflation du pronom personnel « Je » repris par le tonique « moi ». Le narcissisme de Marianne recourt à des adjectifs axiologiques « jolie », « belle », « charmante » et à des superlatifs absolus comme : « très aimable[51] », « mon moindre avantage était d’être belle[52] », « cette industrie-là me faisait le plus bel œil du monde[53] », « je songeai que j’avais le plus joli pied du monde[54] ».

Justement avec Marianne, nous touchons au génie et au sublime de la coquetterie. Le style de Marianne écrivain culmine la coquetterie de Marianne personnage. Elle est promue éthos poétique. Les coquetteries stylistiques de Marianne nous rappellent l’artefact du négligé. Marianne adopte une posture de non-écrivain et employant des précautions oratoires, se défend de toute prétention littéraire : « Au reste, je parlais tout à l’heure de style ; je ne sais pas seulement ce que c’est. Comment fait-on pour en avoir un[55] ? » Aussi les caprices, bifurcations ou sinuosités du récit, semblent-ils sur le plan narratif, des échos aux mines de la jeune coquette, ralentissant le rythme événementiel par l’autonomisation des réflexions. Aussi Marianne affiche-t-elle de la réticence, apporte-t-elle des corrections, multiplie les prétéritions surlignant le « naturel » de son style. Elle exhibe des effets de rupture, commet des transitions appuyées, se laisse aller

à des réflexions métadiégétiques, à des justifications narratives, à des effets d'annonce et à des hyperbates[56]. Aussi petit à petit, la rhapsodie mariannesque fait-elle voir ses coutures et exhibe-t-elle des artifices qui, scandés, se mécanisent en automatismes et montrent les « machines de l'Opéra ». La désinvolture apparaît comme un « tour de gibecière », un autre « coup de coquette ».

En dépit de ces affectations coquettes, Marianne à laquelle Marivaux a prêté tout son talent, se révèle une conteuse douée. Au fil des parties, ces « coquetteries » s'estompent, les réflexions s'amenuisent comme si les mémoires gagnaient en maturation. Après la trahison de Valville et sa maladie, la coquetterie du personnage se dissipe et la ligne véritable de son récit gagne en force. Marianne se hisse au niveau du personnage, du mythe que ses fables ont construit. Elle se propose une conduite digne de « cette Marianne dont on faisait tant de cas[57] ». Son style s'épure, s'anoblit, se déleste de ses coquetteries. Il s'assouplit, s'adoucit, gagne en naturel. Elle devient « Marianne », comblant le vide originel, ce blanc autour d'un prénom pour toute signature et naît à sa vocation d'écrivain. Car la véritable aventure de Marianne est celle de l'écriture et la quête de cette coquette réfléchirait le questionnement stylistique de Marivaux.

Le marivaudage au miroir de la coquette

S'il y a un trauma, une blessure, une cicatrice inscrite dans la chair du texte marivaudien, ce n'est pas la scène faussement génésique du *Spectateur français*. Ce seraient les reproches de coquetterie faits au style de Marivaux par ses contemporains[58]. Des Fontaines stigmatise la longueur et la fréquence des réflexions dans *La Vie de Marianne*, Voltaire pointe les affèteries, Palissot le « jargon métaphysique » et Boyer d'Argens voit la « surprise » comme un ressort que Marivaux tend et retend de pièce en pièce. Quand Marivaux revendique la « clarté » et le « naturel » de son style, ses contemporains répondent « artifice » et « automatisme ». Le marivaudage, au miroir de ces critiques, c'est tout à la fois le négligé, comble de l'artefact, et l'automate, réplique de vivant. Palissot confirme le trait d'union analogique entre la coquette et le marivaudage: « Ce jargon dans le temps s'appelait du marivaudage. Malgré cette affectation, M. de Marivaux avait infiniment d'esprit ; mais il s'est défiguré par un style entortillé et précieux, comme une jolie femme se défigure par des mines[59]. » Marivaux a mal à son

style : plus qu'une névralgie, c'est une névral-style.

Or Marivaux dès ses *Pensées sur différents sujets*, parus en mars 1719, avant donc *La Vie de Marianne* avait déjà élaboré une réflexion poïétique. Nous avons particulièrement été attentive à deux métaphores stylistiques au cœur de notre propos, celle de l'habit et celle du mécanique et du vivant. L'écrivain, nous dit Marivaux première manière, quand il a une idée neuve est comparable à une coquette avec un habit – ou un ruban- « Cette femme a certaine espèce d'habillement à mettre ; cet auteur a certain fonds d'idées à exprimer. Cet habit sans grâce, quand il est vêtu par cette femme, devient charmant, vêtu par une autre. Ce fonds d'idées, froid et vulgaire, dans cet auteur, présente un sens neuf dans celui-ci[60] ». Comment donner du « charme » et du « sens neuf » à son « habit » et à son « texte » ? Tout va dépendre du talent de la coquette et de l'auteur, de leur propension à la « finesse » et au « sublime ».

Un peu plus loin dans « Sur la pensée sublime », Marivaux distingue justement le « sublime de la nature[61] » et « le sublime de l'homme ». D'un côté, le feu, la chaleur, l'organique, le tissu vivant, le génie supérieur ; de l'autre, le mécanique, les ressorts rendus visibles comme chez les automates de Vaucanson, l'artefact mais qui permettent d'accéder au même résultat que le « sublime de la nature ». Le travail permettrait donc d'atteindre le « sublime » d'un sujet ; ébauches et esquisses de l'auteur « stylé » seraient comparables aux « mines » de la coquette, en tant que propédeutiques. Il se peut que, comme la coquette s'essayant à ses mines devant le miroir, l'écrivain s'essaie à plusieurs formules avant de faire jaillir un sens nouveau du rapprochement d'un terme et d'un autre.

Marivaux le confirmera dans la sixième feuille du *Cabinet du philosophe :* « L'homme qui pense beaucoup approfondit les sujets qu'il traite : il les pénètre, il y remarque des choses d'une extrême finesse, que tout le monde sentira quand il les aura dites mais qui en tout temps, n'ont été remarquées que de très peu de gens : et il ne pourra assurément les exprimer que par un assemblage et d'idées et de mots très rarement vus ensemble[62] ». Le travail sur la langue peut donc paraître un artefact, comparable au négligé. En fait, il relève de cet esprit de finesse –que Pascal opposait à l'esprit de géométrie-, qui est l'apanage de la coquette Marianne et de l'écrivain Marivaux. L' « esprit fin » se démarque des hommes « épais » qui ne saisissent que « la vérité

grossière ». Ils s'en tiennent aux apparences et aux masques, aux mines et aux mécanismes d'un corps et d'un style, « semblable à celui, qui voyant une machine, en démêlait les ressorts principaux, sans se douter de l'infinité des ressorts fins et cachés qui contribuent à la force et à la justesse de la machine entière » (*Pensées sur différents sujets*[63]).

Cet « esprit fin » c'est bien sûr un autoportrait de Marivaux, un portrait de l'artiste en coquette. Un Marivaux qui nous fait souvenir du « bel esprit », analysé dans un de ses premiers articles. Il l'oppose au « géomètre ouvrier », au mécanicien homologue de la coquette automate. Le « bel esprit » est « doué d'une heureuse conformation d'organes, à qui il doit un sentiment fin et exact de toutes les choses qu'il voit ou qu'il imagine ; il est entre ses organes et son esprit d'heureux accords qui lui forment une manière de penser, dont l'étendue, l'évidence et la chaleur ne font qu'un corps[64] » (*Lettres sur les habitants de Paris*). Esprit « fin » et « bel esprit », Marianne et Marivaux subsument le mécanique, parure ou style, pour célébrer la vivante symbiose de l'esprit et du corps.

> Lélio, riant : « Ah ! ah ! je te pardonne toutes tes injures en faveur de ces coquettes qui fourmillent sur la terre, et qui sont aussi anciennes que le monde (*La Surprise de l'amour,* Acte I, scène 8).

Un corps talisman

Marivaux le confirmera dans la sixième feuille du *Cabinet du philosophe :* « L'homme qui pense beaucoup approfondit les sujets qu'il traite : il les pénètre, il y remarque des choses d'une extrême finesse, que tout le monde sentira quand il les aura dites mais qui en tout Quand Marivaux s'intéresse au type social et littéraire de la coquette, le personnage est devenu un topos mécanisé aux ressorts bien huilés. Nous nous proposions de montrer comment notre auteur dévoilait toute l'inquiétude de cette automate au corps métallique et stérile et lui donnait vie, tel Pygmalion avec Galatée. L'inquiétude étrangeté émanant de la poupée aux yeux d'émail et du questionnement épistémologique que le mécanique plaqué sur du vivant suscite se dissipe au fil des œuvres et de l'enquête marivaudienne- qui s'avère une quête herméneutique, ontologique et esthétique- Le corps s'anime mais ce sont encore des mouvements saccadés, répétés et acquis, où le signifiant a vidé le signe de son signifié et de son

référent. Sous la « surprise de l'amour » et le « coup de l'épreuve », le cœur de la marionnette se met à battre, on entend ses palpitations, le sang circule et affleure à la surface de la peau qui rougit et frissonne, la chaleur se diffuse ... De la mécanique d'un type à la genèse d'un mythème[65].

Une question nous hante en effet : pourquoi cette fixation de Marivaux ? Nous avons vu combien la coquette innervait le marivaudage, combien elle était un sémaphore et une métaphore obsédante, à tel point qu'il a fait de Marianne le sublime de la coquetterie et son double en écriture. Emile Faguet avait-il vu juste en qualifiant de « coquette » Marivaux ? On lui a tant reproché ses mines et ses caprices comme à son héroïne, son babil et son jargon métaphysique et ses phrases ridicules, son affectation de naturel sous un glacis de psittacisme, ses « machines de l'Opéra » et « ses tours de gibecière » On lui a surtout reproché son talent comme on peut reprocher à une femme sa beauté, quand l'un et l'autre associent l'instinct et l' « industrie ». En défendant la coquette, en revitalisant son corps, en creusant sa profondeur inquiète, Marivaux dresse un plaidoyer pro domo en faveur d'une lecture fine et non « mécaniste » et « géomètre » de son œuvre organique. Au lecteur, à ces « happy few » revenus du *Voyage au monde vrai*, herméneutes initiés par Marivaux, Hermès trismégiste, de faire entendre ses pulsations et d'en dévoiler sa vitalité et son organicité polygénérique.

Laurence Sieuzac

1 Vaucanson a laissé une description détaillée du Fluteur dans les deux éditions d'une plaquette parue en 1738, *Le Mécanisme du fluteur automate*, Paris, Jacques Guérin.

2 Marivaux Pierre Carlet Chamblain de, *Le Spectateur français*, dans *Journaux et œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, classiques Garnier, 1988, Première feuille, p. 117.

3

Deloffre Frédéric, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage*, Slatkine Reprints, Genève, 1993, p. 499-501

4 Voir les articles d'Alain Mercier, « Ré-création, re-création. Une approche épistémologique des automates de Vaucanson », de Sarah Carvallo « De la fabrique du corps au Corps-machine en passant par les automates. Jacques Vaucanson et Claude-Nicolas le Cat » et de Sarah Benharrech, « Le jeune fille automate et le moraliste : du « Théophraste moderne » au Spectateur français » dans *L'Automate Modèle Métaphore Machine Merveille*, PUB, 2013.

5 Fontenelle, *Entretien sur la pluralité des mondes*, Premier soir, éd. Christophe Martin, Paris- GF, 1988, p. 62.

6 Deprun Jean *La Philosophie de l'inquiétude*, Paris, Vrin, 1979.

7 Emile Faguet dans ses *Etudes littéraires*, après avoir démontré les faiblesses de Marivaux moraliste, ses qualités de psychologue romancier et son brio de « dramatiste », conclut sur ce bon mot : « cette coquette, cette caillette, cette petite baronne de Marivaux […] en savait bien long sur certaines choses sans en avoir l'air ».

http://www.atramenta.net/lire/etudes-litteraires--xviiie-siecle/15468/22#oeuvre_page

8 Scudéry Madeleine de, *Artamène ou le Grand Cyrus*, Slatkine Reprints, Genève, 1972.

9 Abbé d'Aubignac, *Histoire du temps ou relation du royaume de coquetterie. Extraits du dernier voyage des Hollandais aux Indes du Levant*, 1654 Suivi en 1655 de la *Nouvelle Histoire du temps ou la relation véritable du Royaume de coquetterie- La Banque des Illustres filous du même royaume de Coquetterie et les mariages bien assortis.* Voir l'étude critique d'Eva Avigdor, *Coquettes et précieuses*, Paris, Nizet, 1982.

10 Jouvenel, *Portrait de la coquette*, Pézenas, 1659. La riposte de Ninon de Lenclos serait *La Coquette vengée.*

11 La Fontaine Jean de, *Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1991

12 La Bruyère Jean de, *Les Caractères*, éd.Roger Garapon, Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1990.

13 La Rochefoucauld François, *Maximes,* Paris, Garnier, 1967.

14 Molière, *Le Misanthrope*, dans *Œuvres complètes*, éd. George Forestier, La Pléiade, Paris, Gallimard, 2011.

15 Voir les analyses lumineuses de René Jasinski, *Molière et Le Misanthrope*, Paris, Nizet, 1983.

16 Dancourt, *L'Eté des coquettes*, dans Théâtre du XVIIe, t.III, éd. Jacques Truchet et André Blanc, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1992.

17 Regnard, *L'Académie des dames*, dans Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, t.II, Les Comédies italiennes, Société des Textes Français Modernes, 1996

18 Quinault, *La Mère coquette ou les amants brouillés*, M. Bobin et N. Legras, Paris, 1666.

19 Donneau de Visé, *La Mère coquette ou Les Amants brouillés* dans *Trois comédies*, Paris, Librairie Droz, 1940 et chez T. Girard, 1666.

20 La Noue Jean Baptiste Sauvé de, *La Coquette corrigée*, 1756. Voir aussi le roman *La Coquette punie ou le triomphe de l'innocence sur la perfidie*, Anonyme, (1747) et les pièces *La Coquette fixée*, La Bruère Nivernais Vienne (1754) et *La Coquette généreuse* (1793) Jean Baptiste Belat Bonneille.

21 *Journaux et œuvres diverses*, éd. cit, p. 27-28.

22 Barthes Roland : « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? […] c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, encore la mise en scène d'une apparition-disparition ». *Le Plaisir du texte,* Paris, Le Seuil, p.73.

23 *Journaux et œuvres diverses*, éd. cit, p. 86, sq.

24 *Journaux et œuvres diverses*, éd. cit, p.118.

25 Delon Michel, « La femme au miroir », *Revue Europe,* nov-décembre 1996, p. 78-86, « La belle ingénue répétait ses mimiques et ses gestes comme une actrice ; son naturel n'était qu'artifice et « industrie ». la désillusion est brutale : le miroir a dédoublé le

monde, séparé les mots et leurs sens, les visages et les sentiments, l'apparence et la réalité », p. 80.

26 *Journaux et œuvres diverses*, éd. cit, cinquième feuille, « Réflexions sur les coquettes », p. 371 sq.

27 Michel Gilot, dans sa thèse *Les Journaux de Marivaux,* Honoré Champion, t.1 signale comme source Le *Spectateur hollandais*, de Van Effen, traduit en 1733 et souligne comment Marivaux monte la saynète en rapportant la pensée des deux coquettes : […] il lui suffit de monter son récit comme une rigoureuse petite mécanique pour les présenter comme de charmantes marionnettes parfaitement interchangeables […] Des marionnettes vivantes », p.640

28 *Journaux et œuvres diverses*, éd. cit, *Le Cabinet du philosophe*, huitième feuille, p.403.

29 Deneys-Tunney Anne, « Marianne ou le babillage du corps », *Ecriture du corps*, PUF Ecriture, 1992, p.122 « le corps de la coquette est un pur signe, un signe sans contenu, qui ne renvoie à aucun désir particulier, à aucune psychologie, à aucun signifié transcendental, un pur signe qui ne connote la féminité que par tautologie. Le corps de la coquette est une pure forme : la coquette ne communique rien, mais elle ne cesse de produire des signes à déchiffrer, chiffres vides, signes transparents, sans contenu ni destinataire ».

30 Pierre Carlet Chamblain de Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, coll. Bibilothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1994.

31 Nous pouvons lire dans *Le Cabinet du philosophe* (p.374) « Les vraies coquettes n'ont l'âme ni tendre ni amoureuse ; elles n'ont ni tempérament ni cœur […] Un homme serait bien honteux de tous les transports qu'il a auprès d'une coquette qu'il adore, s'il pouvait savoir tout ce qui se passe dans son esprit, et le personnage qu'il fait auprès d'elle ; car elle n'a point de transports, elle est de sang-froid, elle joue toutes les tendresse qu'elle lui montre, et ne sent rien que le plaisir de voir un fou, un homme troublé, dont la démence, l'ivresse et la dégradation font honneur à ses charmes ».

32 *La Vie de Marianne ou les aventures de madame la Comtesse de* ***, éd. F. Deloffre, Paris, Bordas, p.59.

33 Lambert Anne-Thérèse marquise de, *Œuvres*, Ed. R. Granderoute, Paris, Honoré Champion, 1990, p.90.

34 *Journaux et œuvres diverses*, éd. cit, *Le Cabinet du philosophe*, cinquième feuille, p. 377.

35 *Journaux et œuvres diverses*, éd. cit, p. 421.

36 *Ibid*, p. 220.

37 *Ibid*, p. 217.

38 *Ibid*, p. 219.

39 *Ibid*, p. 222.

40 *Ibid,* p. 223.

41 *La Vie de Marianne,* éd. cit, p. 62.

42 *Ibid*, p. 68.

43 *Ibid*, p. 124

44 *Journaux et œuvres diverses*, éd. cit, p. 178.

45 *La Vie de Marianne*, éd. cit, p. 50.

46 *Ibid*, p. 60.

47 *Ibid*, p. 62.

48 *Journaux et œuvres diverses*, éd. cit, p. 77.

49 *Ibid*, p. 374.

50 *Ibid*, p. 377.

51 *La Vie de Marianne*, éd. cit, p. 77.

52 *Ibid*, p. 108.

53 *Ibid*, p. 120.

54 *Ibid*, p. 125.

55 *Ibid*, p. 9.

56 « Encore un petit article et je finis », *Ibid*, p. 227.

57 *Ibid*, p. 386.

58 Dans le nombre XXX, du *Pour et du Contre,* l'abbé Desfontaines s'en était pris avec causticité au style de Marivaux : « Je ne dis rien du style. Il est étonnant qu'après le dégoût que le public a marqué pour cette façon d'écrire très ridicule (il est nécessaire de le dire hautement) on y revienne encore » T. II, p. 347. Voltaire dans une lettre à Thiérot le 1er mars 1716 compara le style de Marivaux à « ces riens entortillés dans des phrases précieuses et de ces billevesées énigmatiques ». Boyer d'Argens écrit : « Ses caractères sont toujours vrais, et puisés dans la nature. Sa morale est assaisonnée de tout l'esprit possible ; mais il y a dans ses pièces, d'ailleurs très jolies et très amusantes, un défaut, c'est qu'elles pourraient presque toutes être appelées *La Surprise de l'amour* [...]. Il serait à souhaiter que le style de ses comédies, d'ailleurs très bien écrites, fût un peu plus naturel : on a reproché à M. de Marivaux d'écrire d'une manière un peu guindée. Quand on a autant d'esprit qu'il en a, on devrait négliger de chercher à en faire trop paraître » *Réflexions historiques et critiques sur le goût et sur les ouvrages des principaux auteurs anciens et modernes* à Amsterdam, chez François Changuion 1743, p. 322-323.

59 *Œuvres* de Palissot, Clément Ponteux, Liège 1777, t. IV, p. 204-207.

60 *Journaux et œuvres diverses,* éd. cit, p. 57.

61 *Journaux et œuvres diverses*, éd. cit, p. 60.

62 *Ibid*, p. 386.

63 *Ibid*, p. 71.

64 *Ibid.*, p. 34.

65 Mauron Charles, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*, *Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1995 : « En superposant des textes d'un même auteur [...] on fait apparaître des réseaux d'association ou des groupements d'images, obsédants et probablement involontaires [...]. On recherche, à travers l'œuvre du même écrivain, comment se répètent et se modifient les réseaux, groupements, ou, d'un mot plus général, les structures révélées par la première opération » (p. 32). Cette seconde opération aboutit à « l'image d'un mythe personnel ». Ce mythe personnel est interprété comme expression de la personnalité inconsciente de l'auteur et son évolution. Le résultat ainsi acquis par l'étude de l'œuvre est comparé avec la vie de l'écrivain.