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

Les figures dans La Vie de Marianne : spectacle, illustration, imagination

Benoît Tane

10.58048/2263-7664/1435

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

S'il y a un art du spectacle dans *La Vie de Marianne*, il est particulièrement problématique et entre en tension avec cet abandon dont Marianne parle elle-même, qui se définit précisément contre toute élaboration :

> « Il est des afflictions où l'on s'oublie, où l'âme n'a plus la discrétion de faire aucun mystère de l'état où elle est. Vienne qui voudra, on ne s'embarrasse guère de *servir de spectacle*, on est dans un entier abandon de soi-même » (LVM VIIIe partie p. 462[1]).

D'une part, entre « servir de spectacle » et ce que l'on pourrait appeler « se servir du spectacle », la tension est éthique ; elle est de l'ordre de celle que Georges Benrekassa a explorée dans *Fables de la personne* et de celle que Mme de Miran formule lorsqu'elle parle de Marianne comme d'une « bonne petite hypocrite » (LVM V 306).

D'autre part, la notion même de spectacle ne va pas de soi et doit être explicitée car le spectacle est ici davantage que ce que l'on entend habituellement par ce terme : envisager non seulement le spectacle dans *La Vie de Marianne* mais *La Vie de Marianne* comme spectacle, c'est dépasser le roman comme support de la seule lecture, pour en faire aussi un objet, que l'on voit autant qu'on le lit, que l'on manipule autant qu'on le

regarde. Dans cette perspective, *La Vie de Marianne* est aussi un livre d'images, l'un de ces romans « avec figures » pour reprendre l'indication qui pouvait annoncer dès la page de titre la présence de gravures d'illustration au XVIIIe siècle.

Pourtant, prendre en compte l'illustration du roman ne laisse pas de poser problème. D'abord au regard des critères usuels de l'œuvre littéraire, censée être soumise au principe d'autorité ; mais tel est le lot de la majorité de la production illustrative au XVIIIe siècle : l'illustration « auctoriale », si l'on appelle ainsi une relation illustrative dans laquelle l'auteur est partie prenante au moins comme partenaire, y est exceptionnelle et l'illustration autographe, si l'on appelle ainsi celle qui serait de la main de l'auteur, plus que rarissime. Marivaux n'est ni Rousseau, ni Rétif qui commandent et commentent l'illustration de leurs œuvres, et encore moins William Blake, dessinateur et graveur autant que poète. La difficulté tient aussi aux critères esthétiques qui ont longtemps prévalu dans ce domaine bibliophilique : la première série illustrée pour *La Vie de Marianne*, associée à l'édition Néaulme à partir de 1736, n'appartient pas à l' « âge d'or » du livre illustré, conçu comme proprement français et postérieur à 1750[2].

Il faudrait répondre que Marivaux est un écrivain averti, qui ne sera pas pris au dépourvu par l'illustration de son œuvre : *La Voiture embourbée*[3] et *Les Effets surprenants de la sympathie* l'avaient été dès 1715. Et Philip Stewart comme Béatrice Didier[4] vont jusqu'à avancer que Marivaux a pu écrire son roman avec la conscience de cette illustration à venir… On pourrait également prétexter de nombreux exemples qui témoignent des pratiques répandues de l'illustration, bien avant 1750, sur un plan quantitatif mais aussi qualitatif[5]. Au total, alors qu'elle n'a rien d'une évidence, si la prise en compte de l'illustration trouve une légitimité, c'est en ce qu'elle engage le questionnement même de la représentation fictionnelle et qu'elle permet d'entrer dans le travail que l'imagination entretient avec la fiction.

Spectacle, illustration, imagination… s'il faut un mot pour tisser les liens qui nous intéressent, celui de « figure » pourrait être s'imposer. Nous avons dit qu'il désignait pour les éditeurs et les bibliophiles les images qui accompagnent le texte. J'en ai fait le titre même de l'ouvrage que je viens de consacrer à cette question[6]. Je ne veux bien entendu pas ici reprendre les pages que j'y consacre à *La Vie de Marianne* ; je voudrais en revanche que les usages lexicaux de ce mot, autant qu'un certain nombre

d’estampes, nous servent de fil conducteur.

De fait « figure », presque anodin en français moderne, est un mot particulièrement riche. Issu du latin, d’où il dérive du verbe *fingere*, « feindre » mais aussi « façonner », il renvoie à la forme matérielle, à l’apparence, des êtres mais aussi des objets. Dans *La Voiture embourbée* justement « figure » a encore son sens général de « forme » pour caractériser un objet trivial, puisque le narrateur offre à la voyageuse qui répugne à boire dans les gobelets de terre crasseux fournis par l’hôtesse de fortune après leur accident, son chapeau, « lui faisant prendre la figure qu’il fallait pour le faire servir de tasse » (*La Voiture embourbée*, in Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, Pléiade, 1972, p. 323).

La base Frantext nous montre que c’est un mot récurent chez Marivaux, en fréquence absolue (243 occurrences dans le corpus enregistré des œuvres de l’auteur) et relative. Ce mot apparaît davantage encore dans le corpus d’autres auteurs du XVIIIe siècle (Laclos, Mme De Genlis, Louvet de Couvray, Diderot, Sade, Cazotte) mais il est plus fréquent chez Marivaux que chez Mme de Graffigny, Rétif, Potocki, Boursault, Crébillon, Lesage, Julie de Lespinasse ou Montesquieu… pour prendre des exemples choisis dans l’ordre décroissant de fréquence donné par Frantext.

Dans *La Vie de Marianne*, on rencontre 63 occurrences, au singulier ou au pluriel, et vingt de plus si l’on tient compte des formes du verbe « (se) figurer » ; c’est presque trois fois plus que dans *Le Paysan parvenu* ; et à titre de comparaison, on ne lit que treize fois le mot « spectacle » et dIX fois celui de « scène » dans *La Vie de Marianne* (attention, l’édition que Frantext utilise, même dans le corpus d’agrégation, est celle de Philippe Dagen ; j’ai systématiquement converti les références dans le texte de Jean Marie Goulemot).

Voir le document joint : Relevé des occurrences de « Figure » dans *La Vie de Marianne*.

Ces très nombreuses occurrences sont loin de ne concerner que Marianne et recouvrent des sens variés. A tout le moins, il n’est pas certain que l’on puisse dire ce que le mot signifie véritablement dans le roman : ce à quoi tout semble tenir, ce qui peut seul soutenir Marianne dans le monde, est un je-ne-sais quoi, qui fonde un spectacle problématique.

C’est ce fil que je voudrais suivre, en trois étapes successives. Nous reviendrons d’abord sur le spectacle paradoxal, immobile et silencieux, qui emprunteraient aux modèles picturaux du portrait et du tableau pour aboutir à ce que le texte appelle les « figures interdites ». Nous interrogerons ensuite la dimension involontaire du spectacle, qui confronte la « petite » figure de Marianne aux « grandes figures » établies. Nous finirons sur le spectacle travaillé par l’invisible, cet infigurable de la figure qui renvoie au travail de notre propre imagination.

Ces trois temps nous permettront aussi d’aborder les estampes selon trois modalités, constitutives du fonctionnement de l’illustration : les séries illustratives, les scènes elles-mêmes et les réseaux des images.

I. Le spectacle figé ? Portraits, tableaux, figures

La figure et la difficulté du portrait

Le premier point à éclaircir pourrait être celui du portrait. En tant qu’objet, le portrait peint peut sembler offrir un point d’ancrage à la représentation. Mais il n’y a en pas dans *La Vie de Marianne*, à l’exception du portrait de Mme de Miran promis à Marianne ; si le roman de Marivaux ne joue pas sur ce *topos* amoureux, récurrent de *La Princesse de Clèves* à *La Nouvelle Héloïse*, il renvoie fréquemment aux portraits rhétoriques, physiques et moraux, que Marianne annonce à sa lectrice et qui ont donné lieu à de nombreuses analyses ; je les associerai ici à des mentions plus discrètes mais qui convoquent directement le mot de « figure ».

Leur « figure » pourrait en effet permettre d’identifier les personnages, en signalant un trait physique distinctif, au sens le plus fort du terme. Mais ce n’est le cas que dans l’exemple, extrême, de l’enquête menée par Mme de Miran pour retrouver Marianne : « Cette femme qui s’était dite envoyée par ma mère pour me tirer du couvent, quelle était sa *figure* ? » (à propos de la domestique envoyée par la « parente », LVM VII 399), « cette parente longue et maigre (car je ne me ressouviens point de son nom, et n’ai retenu d’elle que la singularité de sa *figure*) » (LVM VII 402, à propos de la parente elle-même ; plus loin dans l’intimité, Mme de Miran évoquera cette dernière avec Marianne : « ce grand squelette dont vous m’aviez si bien dépeint la *figure* », LVM VII 422).

En renvoyant à l'aspect général d'un personnage, « figure » tend en réalité davantage à manifester la difficulté même du portrait dont atteste le roman de Marivaux. Le procédé rhétorique ne va en effet pas de soi et le retardement des portraits annoncés devient un *leitmotiv*. Parler de « figure », c'est ainsi le plus souvent faire l'économie du portrait, comme dans les pages qui rapportent la présentation de Marianne devant le Ministre, où s'étend sinon un véritable bal des têtes, du moins cortège de figures de toute nature : « passable » chez Villot (« *figure* assez passable », VI 380 ; elle sera à la fin de l'épisode encore « humble et point honteuse », VII 410), elle est « fort noble » chez le jeune parent qui admire Marianne avant qu'elle n'entre chez le Ministre (« *figure* fort noble », VI 387) et « belle » chez le Ministre lui-même (« C'était un homme âgé, mais grand, d'une belle *figure* et de bonne mine, d'une physionomie qui vous rassurait en la voyant, qui vous calmait, qui vous remplissait de confiance, et qui était comme un gage de la bonté qu'il aurait pour vous, et de la justice qu'il allait vous rendre » VI 388). Beaucoup plus tard, dans le récit de Tervire, cette dernière épingle d'un mot le Baron qui veut l'épouser : « Ce mari qu'on m'offrait, cette *figure* de pénitent, triste et langoureux, ne me revenait guère » (LVM IX 558).

Le portrait de Mlle de Fare est dans cette perspective un cas exceptionnel, qui donne lieu à quatre occurrences de « figure » en moins d'une page :

> « Ah ! Madame, l'aimable personne que c'était ! Je n'ai encore rien vu de cet âge-là qui lui ressemble ; jamais la jeunesse n'a tant paré personne ; il n'en fut jamais de si agréable, de si riante à l'œil que la sienne Il est vrai que la Demoiselle n'avait que dix-huit ans ; mais il ne suffit pas de n'avoir que cet âge-là pour être jeune comme elle l'était ; il faut y joindre une *figure* faite exprès pour s'embellir de ces airs lestes, fins et légers, de ces agréments sensibles, mais inexprimables, que peut y jeter la jeunesse ; et on peut avoir une très belle *figure* sans l'avoir propre et flexible à tout ce que je dis.
>
> Il est question ici d'un charme à part, de je ne sais quelle gentillesse qui répand dans les mouvements, dans le geste même, dans les traits, plus d'âme et plus de vie qu'ils n'en ont d'ordinaire.

> On disait l'autre jour à une dame qu'elle était au printemps de son âge : ce terme de printemps me fit ressouvenir de la jeune demoiselle dont je parle, et je gagerais que c'est quelque *figure* comme la sienne, qui a fait imaginer cette expression-là.
>
> Je ne lis jamais les mots de Flore ou d'Hébé, que je ne songe tout d'un coup à Mlle de Fare (c'est ainsi qu'elle s'appelait).
>
> Représentez-vous une taille haute, agile et dégagée. À la manière dont Mlle de Fare allait et venait, se transportait d'un lieu à un autre, vous eussiez dit qu'elle ne pesait rien.
>
> Enfin c'était des grâces de tout caractère ; c'était du noble, de l'intéressant, mais de ce noble aisé et naturel, qui est attaché à la personne, qui n'a pas besoin d'attention pour se soutenir, qui est indépendant de toute contenance, que ni l'air folâtre ni l'air négligé n'altèrent, et qui est comme un attribut de la *figure* ; c'était de cet intéressant qui fait qu'une personne n'a pas un geste qui ne soit au gré de votre cœur. C'était de ces traits délicats, mignons, et qui font une physionomie vive, rusée et non pas maligne » (LVM V 324-325).

Contre toute attente, « figure » est associée ici à une dématérialisation. Outre la périphrase (« figure faite exprès… ») et la comparaison (« quelque figure comme la sienne »), il n'y a par ailleurs pas d'*ekphrasis* dans cet exemple : Marianne ne choisit ni de décrire une toile représentant Flore (celle de « L'Empire de Flore » de Poussin[7], pourtant dansante comme une Gradiva au pied léger ?) ni d'y renvoyer allusivement, pour faire *voir* au lecteur ce que c'est que Mlle de Fare. La figure de style, celle de l'antonomase par laquelle une femme au printemps de son âge, pourrait être *une* Flore ou *une* Hébé ne fonctionne pas davantage comme attendu : non seulement le « mot » de Flore appelle automatiquement comme en écho le nom de Mlle de Fare, mais il fait surgir irrésistiblement la figure de l'absente.

Un portrait de Marianne ?

Le traitement de Marianne est-il, dans cette perspective, spécifique ? Dès le début, en l'espace de deux pages, le mot est utilisé deux fois lorsque le Père Saint-Vincent souligne la situation de l'héroïne… et sa beauté physique, explicitement associée à son jeune âge :

> « [Ce religieux, dont j'ai déjà parlé] me parla là-dessus d'une manière très touchante, me fit envisager les dangers que je courais en restant dans cette maison seule et sans être réclamée de qui que ce soit au monde : et effectivement c'était une situation qui m'exposait d'autant plus que j'étais d'une *figure* très aimable, et à cet âge où les grâces sont si charmantes, parce qu'elles sont ingénues et toutes fraîches écloses.
>
> Son discours fit son effet : j'ouvris les yeux sur mon état, et je pris de l'inquiétude de ce que je deviendrais ; cette inquiétude me jeta encore mille fantômes dans l'esprit » (LVM I 77).

Et juste après ce discours à Marianne, écrivant à M. de Climal au sujet de la jeune fille :

> « *Dieu vous y réserve*, lui disait-il, *l'action de charité la plus précieuse à ses yeux, et la plus méritoire que vous ayez jamais faite* ; et pour l'exciter encore davantage, il lui marquait mon sexe, mon âge et ma *figure*, et tout ce qui pouvait en arriver, ou par ma faiblesse, ou par la corruption des autres » (LVM I 78 ; italiques de la citation dans le texte).

Dans le discours indirect libre du Père Saint-Vincent, Marianne relaie la façon dont elle est littéralement *identifiée* à sa figure par ceux qui parlent d'elle. Pourtant, à l'époque de Marivaux, *figure* n'aurait pas encore le sens spécifique de « visage » qu'il a en français moderne, et de fait, il cohabite avec lui, de même qu'avec « physionomie » et s'en distingue parfois explicitement ; il désigne davantage une matérialité physique que l'on oppose à l'esprit. Cette opposition fonctionne très bien à propos de Toinon, qui entend « redresser un peu son esprit, comme elle redressait sa *figure* » (LVM I 99), de Mme Dorsin (« vous n'honoriez que sa *figure* en la trouvant aimable », LVM IV 282), mais aussi à propos de Marianne elle-même (« rien qui dût embarrasser mon esprit ni ma *figure* », LVM IV 279).

C’est dans cette logique aussi que la figure de Marianne se distingue des autres, dans la bouche de Valville (« Oui, dit Valville avec un souris, grâce à sa beauté et à sa *figure*, elle est on ne peut pas mieux », LVM IV 277), de Mme Dorsin (« Elle est fort jolie, vraiment, très jolie ; ce qu’elle disait en entrecoupant chaque question d’un regard sur ma *figure* », LVM V 323), de la religieuse, qui ne s’appelle pas encore Tervire (« Dieu vous a donné de l’esprit, du caractère, de la *figure* », LVM VIII 464 ; « Mon amie me parlait de mes ressources ; vous en avez plus que je n’en avais ; je ne vous le dis pas pour vous flatter. J’étais assez passable, mais ce n’était ni votre *figure*, ni vos grâces, ni votre physionomie : il n’y a pas de comparaison », LVM VIII 465) et dont on rappellera, beaucoup plus tard, la « figure » elle-même supérieure (« aucune fille de ce pays-ci ne l’emportera [sur elle], ni par la *figure*, ni par les qualités de l’esprit et du caractère », LVM XI 648).

Le portrait de Marianne, qui n’est peut-être constitué que par sa *Vie* tout entière, échappe comme les autres à la volonté de peindre l’héroïne dans une pose et de fournir aux illustrateurs matière à un portrait précis. Il y a cependant une exception dans ce que l’on a du mal à appeler une « édition » du roman, tant on lui a fait subir de changements, de proposer au lecteur-spectateur un portrait de Marianne… ou plus exactement puisqu’on lui a donné ici, par un phénomène fréquent dans les traductions de l’époque, un nouveau nom, celui d’Indiana…

Cette version anglaise rappelle l’importance de la présence de Marivaux en Angleterre. Celle-ci, qui daterait de 1746 et qui pourrait être une version modifiée de la traduction de Mary Collyer (annoncée quant à elle dès 1742 et qui avait conservé le nom de Marianne…) porte le titre explicite de : *The Life, misfortunes and adventures of Indiana, the Virtuous Orphan*[8]. Elle est dotée dans certains cas d’une série d’estampes, dont un portrait en frontispice[9].

Quelle que soit la médiocrité de cette traduction où comme Marianne, Valville et M. de Climal reçoivent des noms anglicisés mais aussi quasi allégorisés, ceux de « Valentine » et de « Mr Chambers »… la première estampe est remarquable : placée en position de frontispice, avec une souscription qui explicite cette position, elle donne en outre à voir un portrait de femme, reprenant la tradition du portrait liminaire. Mais cette tradition était celle du portrait de l’auteur. Bien que Marivaux, tout en jouant bien entendu sur

l'autobiographie fictionnelle par le titre même de son roman et par son système énonciatif, n'a jamais publié le texte de façon anonyme et en l'attribuant à Marianne, le portrait est ici immédiatement identifié comme celui du personnage. Cependant, la tradition du portrait d'auteur est si forte, avec laquelle ont joué déjà Cervantès ou Scarron, et celle du portrait de personnage si rare encore, que le choIX est saisissant. Si les atours et la posture du personnage ne permettent pas d'identifier son statut précis, il témoigne d'une réelle importance : celle qui pose ici pourrait être celle-là même qui écrit, entendons au moment où elle écrit et pose en auteur du texte ; une Indiana comtesse, narratrice rétrospective de sa propre vie.

Ce spectacle figé de la pose du portrait, notamment dans le cas de Marianne mais on l'a vu aussi pour les autres personnages, est une sorte d'impossibilité énonciative, renforcée encore par le choIX poétique de Marivaux à l'égard du portrait. Car pour le reste, le roman est ponctué par ses pauses dans lesquelles les personnages sont comme saisis sur le vif. Mais il n'est pas certain que cela contribue à fixer le spectacle pour l'illustrateur.

L'espace instable du spectacle

Lier le spectacle à l'immobilité est d'une certaine façon attendu : nous associons spontanément la représentation à un moment figé, au tableau qui s'offre à la représentation, qui coïncide presque avec elle au moment même où il constituerait ses conditions de possibilité.

Pourtant, chez Marivaux dramaturge, le spectacle est bien celui de l'action, c'est-à-dire autant du mouvement que du dialogue, bien que cette dimension dynamique et auditive ne l'empêche bien entendu pas d'être travaillé par le silence[10]. Pierre Frantz, dans son ouvrage sur l'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle, montre bien d'emblée que le « tableau » est « largement extérieur encore au système dramaturgique de Marivaux[11] » et qu'il ne s'impose qu'avec l'abandon des poétiques classiques et les pratiques nouvelles de Voltaire puis de Diderot.

Dans les romans de Marivaux, on a remarqué de longue date de grandes scènes muettes et figées ; et il est significatif que cette particularité ait été mise en avant par ceux qui se sont intéressés à l'illustration du roman, comme Philip Stewart par exemple[12]. Il est

tentant de mettre en correspondance ces passages et les moments choisis pour la première série illustrative, qui sont autant de suspens dans l'action[13].

On s'aperçoit cependant bien vite que le critère n'est pas suffisant : des moments comparables, voire qui paraissent plus adaptés à l'illustration ne sont pas illustrés. Le meilleur exemple en serait le moment où M. de Climal découvre Valville aux pieds de Marianne, dans la deuxième partie du roman :

> « N'était-ce pas là un tableau bien amusant pour M. de Climal ?
>
> Je voudrais pouvoir vous exprimer ce qu'il devint. Vous dire qu'il rougit, qu'il perdit toute contenance, ce n'est vous rendre que les gros traits de l'état où je le vis.
>
> *Figurez*-vous un homme dont les yeux regardaient tout sans rien voir, dont les bras se remuaient toujours sans avoir de geste, qui ne savait quelle attitude donner à son corps qu'il avait de trop, ni que faire de son visage qu'il ne savait sous quel air présenter, pour empêcher qu'on n'y vît son désordre qui allait s'y peindre [...]. Tout cela ensemble lui donnait je ne sais quelle incertitude de mouvements, sotte, ridicule, qu'on voit mieux qu'on ne l'explique [...]. J'avais tout à fait l'air d'être sa complice ; cela n'était pas douteux à ma contenance. De sorte que nous étions trois *figures* très interdites » (LVM II 144).

La métaphore picturale (« tableau », « peindre » et même « voir ») est présente en cette rare occasion ; « tableau » n'apparaît en effet que trois fois dans le roman : dans cette même deuxième partie il renvoyait aux toiles que Marianne regarde dans l'église, tandis que dans la quatrième, il désigne, à la suite du « portrait » rhétorique de Mme Dorsin, un portrait peint, mais hypothétique, dans lequel on aurait vu le « visage » du personnage. Le « tableau » offert à M. de Climal est donc une exception, comme une sorte d'apogée d'un art du spectacle produit au bénéfice d'un personnage. Pourtant non seulement, nous y reviendrons pour finir, le « tableau bien amusant » est aussi destiné au lecteur du roman, mais le dispositif dont il procède engage un déplacement fondamental. Il n'y a pas ici de répartition entre le spectateur et le couple objet du spectacle : tous les personnages sont comme les spectateurs les uns des autres et saisis dans la même

surprise. Les « trois » figures filent encore la métaphore, celle d'un tableau qui inclut jusqu'à M. de Climal, un tableau avec trois figures précisément, comme si cette scène, précisément, n'avait pas la composition d'une scène, avec spectateur et acteurs.

Cependant, dès la partie suivante, seul le Tartuffe reste une « figure » : « Quelle folle et ridicule *figure* n'a-t-il pas été obligé de faire chez Valville ? » (LVM III 170). Surtout, lorsque lorsque Valville surprend à son tour M. de Climal aux pieds de Marianne, la scène ne se rejoue pas pleinement (LVM III 182-183). Le dispositif est cette fois-ci bien en place mais Marianne essaie de le détourner, comme pour s'extraire du spectacle, comme pour se placer du côté du spectateur : c'est de ce côté-là qu'elle se précipite d'ailleurs, comme franchissant la limite entre l'espace de la scène et l'espace du spectateur. Qu'à cela ne tienne, l'illustrateur tient son dispositif et c'est cette scène là qui est illustrée dans la série de 1736[14].

Certes, la raison de ce choIX est sans doute aussi conjoncturelle : dans cette série, il y a une gravure par partie et comme la 2e partie avait déjà fourni un sujet avec la scène du pied, la scène qui met encore en scène les deux jeunes amants sera donc reportée sur l'autre scène de couple, dans la 3e partie, au détriment du « tableau ».

Cet exemple montre aussi combien les espaces sont instables : nombreux sont ceux qui dans *La Vie de Marianne* fonctionnent sur le mode du tour, ce dispositif pivotant qui à l'entrée d'un couvent, permettait d'y faire entrer (ou sortir) quelque chose (voire quelqu'un : un enfant qu'on y exposerait par exemple) sans contact direct : on pourrait rappeler que l'héroïne des des *Lettres portugaises*, dont le prénom même de Mariana trouve un écho dans le roman de Marivaux, était sœur tourière. Dans notre roman, cet espace est autant celui de la chambre de la tourière dans l'épisode du malaise de Varthon, entrée au couvent sans y être vraiment, que la salle de la lingère, cette Madame Dutour qui est aussi une Dame du tour : cet espace de commutation entre le dedans et le dehors est un espace mobile si l'on peut dire, un espace du tour[15].

« Figure » est d'ailleurs capable de signifier ce change, ce masque que peut constituer l'apparence : « il paraîtrait sous la *figure* d'un domestique » dit-on de Valville (LVM IV 257), « il me reverra, pour ainsi dire, sous une *figure* qu'il ne connaît pas encore ; ma douleur et les dispositions d'esprit où il me trouvera me changeront, me donneront d'autres grâces. Ce ne sera plus la même Marianne » reprendra l'héroïne à propos d'elle-

même (LVM VIII 458). En ce sens la figure est quasiment un « rôle » ici, ce que rappelle encore une occurrence :

> « Comptons mes détresses : une vanité inexorable qui ne voulait point de Mme Dutour, ni par conséquent que je fusse lingère ; une pudeur gémissant de la *figure* d'aventurière que j'allais faire, si je ne m'en tenais pas à être fille de boutique ; un amour désespéré, à quoi que je me déterminasse là-dessus : car une fille de mon état, me disais-je, ne pouvait pas conserver la tendresse de Valville, ni une fille suspecte mériter qu'il l'aimât » (LVM II 138).

De fait, le contrôle des effets de la figure est particulièrement délicat : c'est en ce sens que le spectacle doit tenir compte d'un autre paradoxe.

II. Le spectacle involontaire ? « Petite » et « grandes » figures

« Faire figure ». Efficacité de la figure noble

« Figure » est usuellement, en composition avec le verbe « faire », un terme positif et de sens spécifique ; trois occurrences en témoignent dès la deuxième partie (« faire une grande *figure* », LVM II 115 ; une note de J. M. Goulemot cite le dictionnaire de l'Académie ; « Avant que j'arrivasse, en un mot, ces femmes faisaient quelque *figure* », LVM II 119 ; « C'est qu'elle s'imaginait que plus on se fâchait, plus on faisait *figure* », à propos de Mme Dutour, LVM II 161, entendez « Plus on se fâche plus on est important »).

Dans la suite du roman, d'autres personnages sont concernés : « Mlle Varthon rougissait et ne savait quelle *figure* faire » (LVM VIII 493), « cette mère [de Tervire] qui faisait si peu de *figure*, qui était si enterrée que les gens mêmes de son fils ne savaient pas sa demeure, me revenait toujours dans la pensée. » (LVM XI 646), « car des amis courageux et zélés, en a-t-on quand on n'a plus rien, qu'on ne fait plus de *figure* dans le monde » (LVM XI 669, Tervire, à propos de sa mère).

Une occurrence est plus délicate à analyser :

> « À la fin, ce fut lui qui prit le premier son parti, bien moins pour répondre que pour prononcer quelques mots qui *figurassent*, qui tinssent lieu d'une réponse. Car il n'en avait point de déterminée, et ne savait ce qu'il allait dire, mais il fallait bien un peu remplir ce vide étonnant que faisait notre silence.
>
> Oui-da, ma mère, il est vrai, vous avez raison, il n'y a rien de plus aisé ; oui, à la campagne, quand on voudra » (LVM VIII 493).

La note me paraît trompeuse ici : l'usage du verbe « figurer » est absolu dans cet exemple, construction qui n'existe plus en français moderne ; son sens est redoublé dans la deuxième subordonnée relative : des mots qui figurent, ici, ce sont des mots qui « tiennent lieu de réponse » ; ces mots ont, comme dans les premières occurrences de « figure », l'apparence d'une réponse, sans en constituer une réellement ; en cela, ils pourraient « faire figure » comme dans les occurrences qui nous intéressent maintenant.

« Faire figure », c'est en règle générale pouvoir revendiquer une importance sociale ; cela n'implique pas d'action ni de conscience spécifique, mais essentiellement des moyens. Autant dire que cela ne concerne pas Marianne et qu'il y a peut-être des valeurs différentes associées à la figure.

Chez les autres, pour le moins ceux du monde auquel Marianne prétend, la figure suffit. Mme de Miran ne parle pas à Marianne mais à Varthon lorsqu'elle remarque :

> « Si mon fils vous a trouvée aimable, et s'il a osé vous le dire, ce n'est pas votre faute ; vous n'y avez contribué que par les grâces d'une *figure* que vous ne pouviez pas vous empêcher d'avoir, et vous n'êtes pour rien dans tout cela, suivant le rapport même de Marianne » (LVM VIII 501).

Nulle part l'efficacité de la figure n'est énoncée aussi sèchement, comme une qualité reconnue à regret et dont le caractère inné et involontaire est d'autant plus souligné ; et le plan explicitement physique, voire sexuel, rabaisse encore cette caractéristique de la figure dans le discours de Mme de Miran. L'*innamoramento* des deux jeunes gens s'affirme d'ailleurs à travers la symétrie des emplois du mot « figure » : « vous ne m'avez pas dit que ce jeune homme d'une si jolie *figure*, qui me secourut avec vous dans mon

évanouissement, était le fils de Mme de Miran » s'exclamait déjà Varthon, parlant de Valville à Marianne elle-même (LVM VII 443)

Au-delà de cet exemple ambivalent, l'efficacité immédiate est le propre de la figure noble ; celle-ci trouve de fait d'autres formulations sans équivoques : ainsi, à propos du fils Dursan, qui s'impose même dans la pauvreté anonyme et qui fera, avec son père, l'objet de la seule véritable reconnaissance romanesque (« Il n'y avait rien de si opposé que sa *figure* et son indigence », LVM X 592 ; « [Mme Dursan] fixa les yeux sur lui, en le saluant à son tour avec une honnêteté plus marquée que je ne l'aurais espéré, et qu'elle crut apparemment devoir à sa *figure*, qui était fort noble », LVM X 597). Marianne le dira autrement à propos de l'officier qui la demande en mariage, comme pour préparer le lecteur à un retournement de l'intrigue, son mariage décidé par une figure prévenante, ou au contraire son entrée au couvent malgré la même figure :

> « Je vis un homme d'environ cinquante ans tout au plus, de bonne mine, d'un air distingué, très bien mis, quoique simplement, de la physionomie du monde la plus franche et la plus ouverte. Quelque politesse naturelle qu'on ait, dès que nous voyons des gens dont la *figure* nous prévient, notre accueil a toujours quelque chose de plus obligeant pour eux que pour d'autres. Avec ces autres, nous ne sommes qu'honnêtes ; avec ceux-ci, nous le sommes jusqu'à être affables ; cela va si vite, qu'on ne s'en aperçoit pas » (LVM VIII 505).

La figure noble est si efficace chez Tervire qu'elle doit la compenser : « Non que j'en devinsse plus glorieuse avec mes compagnes ; je n'étais pas de cette humeur-là ; elles ont pu souvent n'être pas contentes de ma *figure* qui triomphait de la leur, mais jamais elles n'ont eu à se plaindre de moi ni de mes façons » (LVM X 584) ; cette figure doit faire merveille lorsqu'elle défend sa propre mère : « Joignez encore à cela une chose qui n'est pas si indifférente en pareil cas, c'est que j'étais, à ce qu'on disait alors, d'une *figure* assez distinguée » (LVM XI 673), à propos de laquelle Tervire précise d'ailleurs : « Toute sa *figure* avait un air d'importance naturelle qui ne vient pas de fierté, mais de ce qu'on est accoutumé aux attentions, et même aux respects de ceux avec qui l'on vit dans le grand monde » (LVM XI 636).

Figures aimables, figures dangereuses

La « figure aimable » ne concerne pas que Marianne et ces deux mots ne sont en outre pas toujours des co-occurrences. Aussi Tervire, qui avait elle-même été comparée à Marianne, parle-t-elle ainsi de la religieuse qui s'était confiée à elle : « Celle qui me parla alors était une personne de vingt-cinq à vingt-sIX ans, grande fille d'une *figure* aimable et intéressante, mais qui m'avait toujours paru moins gaie, ou, si vous le voulez, plus sérieuse que les autres ; elle avait quelquefois un air de mélancolie sur le visage, que l'on croyait naturel, et qui ne rebutait point, qui devenait même attendrissant » (LVM IX 543). L'exemple de Brunon est particulièrement riche dans cette perspective. Tervire, narratrice, la mentionne la première :

> « Cependant, malgré tout ce courage qui lui était revenu, elle salua avec une timidité qu'on aurait pu trouver excessive dans une autre qu'elle, mais qui, jointe à cette *figure* aimable et modeste, à ce visage plein de douceur qu'elle avait, parut une grâce de plus chez elle. » (LVM X 607).

Mais la « figure » est très vite évoquée par Mme Dursan et fournira une réplique toute trouvée à Tervire :

> « Ce qui m'étonne, c'est que cette fille-là ne soit pas mariée, et que même, avec la *figure* qu'elle a dû avoir, elle n'ait pas rencontré quelque jeune homme riche et d'un état au-dessus du sien, à qui elle ait tourné la tête. C'était précisément un de ces visages propres à causer bien de l'affliction à une famille.
>
> Hélas, répondais-je, il n'a peut-être manqué à Brunon, pour faire beaucoup de ravage, que d'avoir passé sa jeunesse dans une ville. Il faut que ce soit une de ces *figures*-là que mon cousin Dursan ait eu le malheur de rencontrer, ajoutai-je, d'un air simple et naïf, mais à la campagne, où Brunon a vécu, une fille, quelque aimable qu'elle soit, se trouve comme enterrée, et n'est un danger pour personne » (LVM X 609-610).

« Ces figures-là » ne sont pas les figures nobles : ces figures aimables sont même de celles qui, n'étant pas nobles, doivent compter sur autre chose ; aussi la figure a-t-elle ici une valeur. Cela était sensible dès le début et les précisions apportées par le Père Saint-Vincent. Cela se marque encore dans la suite à travers le lexique, comme lorsque la religieuse parle à Marianne de ses « ressources » (voir l'exemple déjà cité : « Mon amie me parlait de mes *ressources* ; vous en avez plus que je n'en avais […]. J'étais assez passable, mais ce n'était ni votre *figure*, ni vos grâces, ni votre physionomie », LVM VIII 465) ou, plus tard, lorsqu'on lui rappelle : « Voilà votre partage, avec une *figure* aimable qui vous *gagne* tous les cœurs » (LVM IX 516). Tervire soulignera pour elle-même la valeur que constitue sa « jolie figure » (« il est vrai qu'une fille de mon âge, et d'une aussi jolie *figure* qu'on disait que je l'étais, ne lui aurait pas fait peu d'honneur de s'aller jeter dans un couvent au sortir de ses mains », LVM IX 540).

Ces figures aimables peuvent être efficaces elles aussi, et redoutablement, mais elles sont précaires et ambivalentes. Pour le coup, cette question concerne Marianne au premier chef et sa « vie », comme sa *Vie*, tout entière.

Marianne, de l'exhibition à l'abandon ?

Marianne doit en effet, quant à elle, sinon *fabriquer* une figure, ce à quoi nous viendrons dans la dernière partie, mais exhiber sa figure.

On ne peut nier qu'il y ait un art du spectacle maîtrisé par Marianne dans la scène de l'église : ses préparatifs sont ceux d'une comédienne et l'espace y tient plus du theatron que de l'*ecclesia* ; le film de Benoît Jacquot (1995) exploite visuellement cet aspect, qui fait monter Marianne à la tribune comme à au balcon d'une salle de spectacle, fût-ce sur un modèle ultérieur à Marivaux. Les préparatifs donnent d'ailleurs lieu aux premières longues réflexions rétrospectives, sur la « science » des femmes, dont la fin de la première partie se fait l'écho (LVM I 106) : « sérieusement il y avait peu de *figures* comme la mienne, je plaisais au cœur autant qu'aux yeux, et mon moindre avantage était d'être belle » (LVM I 108).

Et la deuxième partie de multiplier les occurrences :

> « Mon habit neuf et ma *figure* y auraient trop perdu ; et je tâchai, en me glissant tout doucement, de gagner le haut de l'église, où j'apercevais de beau monde qui était à son aise. » (LVM II 116) ; « Quelle fête ! C'était la première fois que j'allais jouir un peu du mérite de ma petite *figure* » (LVM II 118) ; « Quoi qu'il en soit, cette petite *figure* dont on avait refusé de tenir compte, et devant qui toutes les autres n'étaient plus rien, il fallut en venir à voir ce que c'était pourtant, et retourner sur ses pas pour l'examiner, puisqu'il plaisait au caprice des hommes de la distinguer, et d'en faire quelque chose. » (LVM II 119).

L'on aurait presque ici les prémices d'un roman comique, d'un roman de comédiens, dans lequel Marianne trouverait peut-être un destin à la hauteur de ses fantasmes. Mais Marivaux est plutôt un tenant du conte moral dans lequel ce spectacle est dénoncé, comme lorsqu'il met en scène la naissance de la misanthropie du *Spectateur français* :

> « 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 [….]. Je viens de voir les machines de l'Opéra. Il me divertira toujours, mais il me touchera moins » (*Journaux et œuvres diverses*, Classiques Garnier, p. 118).

Or, il faut sauver Marianne de cette condamnation, ce que le petit miroir et la moitié de la figure manquante permet lors de l'essayage à la fin de la première partie :

> « J'essayai mon habit le plus modestement qu'il me fut possible, devant un petit miroir ingrat qui ne me rendait que la moitié de ma *figure* ; et ce que j'en voyais me paraissait bien piquant. 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 » (LVM I 105).

On pourrait ajouter que Marianne se donne à voir regardant les tableaux, comme pour déplacer la responsabilité de son propre spectacle. La scène de l'église tient d'ailleurs une place spécifique dans la genèse du roman, dont Frédéric Deloffre se fait l'écho dans son édition. On serait tenté de faire de cette séquence une sorte de parenthèse mais il s'agit plus exactement d'une étape à dépasser par le personnage. La séquence se referme par l'oubli de soi et de la figure : « Je ne pensais plus à mon ajustement en m'en retournant ; je négligeais ma *figure*, et ne me souciais plus de la faire valoir » (LVM II 123) mais est encore relancée peu après :

> « Vous savez que j'étais bien mise ; et quoiqu'elle ne me vît pas au visage, il y a je ne sais quoi d'agile et de léger qui est répandu dans une jeune et jolie *figure*, et qui lui fit aisément deviner mon âge. Mon affliction, qui lui parut extrême, la toucha ; ma jeunesse, ma bonne façon, peut-être aussi ma parure, l'attendrirent pour moi ; quand je parle de parure, c'est que cela n'y nuit pas.
>
> Il est bon en pareille occasion de plaire un peu aux yeux » (III 211).

Tout se passe pourtant comme si Marianne cherchait à dépasser cette exhibition, à faire aller sa figure non comme celle d'une coquette mais comme la garantie de sa noblesse. Car il y a un risque à compter sur sa figure :

> « Tant d'indépendance n'aurait pas eu bonne grâce : il n'était pas convenable d'être hors de toute tutelle à mon âge, surtout avec la *figure* que j'avais ; car il n'y a pas trop loin d'être si aimable à n'être plus digne d'être aimée » (LVM II 128).

La « petite aventurière », la « petite fille », la « grisette »… sont autant d'expressions qui renvoient à cette figure « aimable » qui en fait trop, au risque de ne plus pouvoir être aimée. Cela ne suffit pas à Marianne qui veut « faire figure » sans avoir à le vouloir, une figure qui soit moins un rôle qu'une apparence révélatrice, un « air » qui serait la preuve d'une naissance noble. Mme Dorsin indique encore dans la quatrième partie à la fois cette association chez Marianne… mais aussi la différence qui s'impose encore entre la figure et l'air (« en vérité je ne sache point de *figure* plus aimable, ni d'un air plus noble »

LVM IV 237) ; plus loin encore on essaie de fonder un nouveau paradigme, qui mette à distance l'aimable figure, primitive et dangereuse (« vous me forcez de vous dire que sa *figure*, qui vous paraît jolie, est en vérité ce qui la distingue le moins » (LVM VII 405). La figure noble est une sorte de virtualité chez Marianne, qui s'affirme dès après la chute, lorsque la visiteuse qui accompagne M. de Climal chez Valville, interroge la jeune fille blessée :

> « Êtes-vous seule, mademoiselle ? N'avez-vous personne avec vous ? pas un laquais ? pas une femme ? Non, madame, répondis-je, fâchée de l'honneur qu'elle me faisait, et que je reprochais à ma *figure* qui en était cause : je ne demeure pas loin d'ici. » (LVM II 146).

Beaucoup plus tard, le passage serait presque entièrement validé par Valville, parlant de Marianne à Mlle de Fare :

> « Je vous ai dit que ses parents voyageaient avec plusieurs domestiques de tout sexe ; elle est fille de qualité, on n'en a jamais jugé autrement. Sa *figure* , ses grâces et son caractère en sont encore de nouvelles preuves ; peut-être même est-elle née plus que moi » (LVM V 335).

Ce passage requiert pourtant une épreuve ; Marianne le conçoit elle-même comme un « sacrifice » :

> « Je n'avais, en un mot, que les grâces que je n'avais pu m'ôter, c'est-à-dire celles de mon âge et de ma *figure*, avec lesquelles je pourrai encore me soutenir, me disais-je bien secrètement en moi-même, et si secrètement que je n'y faisais pas d'attention, quoique cela m'aidât à renoncer aux agréments que je ne me donnais pas, et dont je faisais un sacrifice à Mme de Miran » (LVM IV 258).

Mais renoncer à la figure facile pour activer la figure noble impose, au-delà même du sacrifice volontaire, de passer l'épreuve de la douleur et de l'abandon : seule la passivité révèlerait la vraie figure, et la vraie nature, de Marianne. Cet « abandon », qui est aussi un absorbement (« si absorbée dans mes pensées », LVM III 211) proche de celui que

Michael Fried a mis en évidence dans la peinture de la deuxième moitié du siècle[16], coïncide avec le moment où l'héroïne accepte de « servir de spectacle » (LVM VIII 462).

L'on a pu interpréter cette lacune des signes comme une dépression du sens et un défaut, au même titre que les réflexions de Marianne. Ainsi le commentateur Jean Fleury critique au XIXe siècle non Marivaux lui-même mais la fin apocryphe proposée au roman : « Dès qu'il y a une scène intéressante à faire, les personnages tombent en syncope. Marianne pour sa part, tombe deux fois dans une léthargie dont on a grand'peine à la tirer » (cité par M. de Lescure dans *La Vie de Marianne*, Jouaust, Librairie des bibliophiles, 1882, III p. 285). On pourrait presque le reprendre à propos de Marivaux, à la différence que le romancier fait de la syncope une scène intéressante et capitale.

Cet abandon qui doit révéler la vérité de Marianne, ce n'est en effet rien d'autre qu'une façon de rejouer la découverte première de son corps d'enfant, au milieu des cadavres. Lorsque Mme Dutour reconnaît Marianne chez Mlle de Fare, Marivaux a besoin d'un mot plus fort encore que celui de « figure » quoiqu'il puisse désigner la même chose : Marianne est une « statue » ; elle s'abandonne ensuite totalement à son désespoir… et ce sera l'occasion pour Valville de servir à Mlle de Fare l'une des versions du récit des origines de Marianne. Comme si le récit venait ici corroborer, accompagner le corps abandonné, incapable de raconter et faire de ce roman qui se présente comme un texte à une voix, un « roman impromptu » comme celui que produisent à mesure les personnages de la *Voiture embourbée*.

III. L'infigurable de la figure ?

Intertextualité/Inter-iconicité

Les relations des images entre elles les font jouer et font apparaître, par les différences et les confrontations, une sorte de figure, mouvante et variable. La figure est ce que l'on peut appeler un fantôme de l'image, une image travaillée par un manque, un invisible qui lui échappe.

J'ai exploré ce phénomène à travers l'inter-iconicité de la scène du malaise de Varthon, qui apparaît comme une réécriture de la « Belle au bois dormant », ou dans le cas de la scène du pied, reprise de « Cendrillon[17] » mais dont les illustrations empruntent aussi le

modèle technique d'un ouvrage de 1694 sur les métiers, entrée « Chirurgien », comme le montre Stéphane Lojkine de façon très éclairante par les liens sur Utpictura18[18].

Ce jeu n'est pas sans danger pour la signification des scènes : la 9e partie apocryphe de 1739, que mentionne Annie Rivara[19], transforme ainsi la faiblesse de Varthon en scène ouvertement sexuelle dans laquelle la jeune femme, mariée à Valville, le trompe sous ses propres yeux ; il ne s'agit en aucun cas d'une vérité, soudain révélée, de la scène, mais bien de l'ouverture, ici extrême, à laquelle engagent des mises en image qui ne laissent pas indemne la fiction.

Dans une moindre mesure, l'intericonicité et l'intertextualité internes peuvent produire la même indécision. Parfois, on ne sait pas ce que l'illustration illustre : elle pourrait être empruntée à une autre série, ce qui arrive avec des effets de généralisation d'une scène topique susceptible d'intervenir dans de nombreux romans… sauf qu'il ne s'agit évidemment jamais de la même scène. On pourrait même dire que ce phénomène est érigé en principe poétique dans *La Vie de Marianne*, où des scènes font écho à d'autres, sans les remplacer, sans s'y substituer mais en créant des déplacements qui interfèrent les uns avec les autres.

On l'a vu pour les deux scènes du pied dans notre deuxième partie mais une illustration de 1782 qui représente plutôt Valville fuyant le salon où l'on commence à discuter de son infidélité, est reprise en 1865 pour illustrer ses soins d'amants modèle de Marianne lorsqu'elle vient d'être découverte par Mme Dutour chez Mme de Fare[20]…

Figure des origines ?

Il est surtout une fiction à laquelle le récit de Marianne ne cesse de renvoyer… et par là même de mieux en dissimuler la dimension problématique. Il s'agit rien moins que de ce véritable « roman familial », au sens freudien du terme, que constitue l'épisode du carrosse de voiture. Pourtant, il ne peut s'agir d'une « fiction élémentaire » produite naturellement par l'enfant ignorant des distinctions sexuelles[21] puisque nous suivons la fiction d'un récit rétrospectif d'une femme adulte. C'est peut-être ce qui fait l'étrangeté de ce roman, qui fait tenir la fiction de l'enfant trouvé par celle qui est censée avoir retrouvé son passé, La Comtesse de ***. Les modèles de l'enfant trouvé et du bâtard, qui renvoient à une différence juridique mais dont Marthe Robert a fait des paradigmes

poétiques, connaissent une utilisation complexe dans *La Vie de Marianne*[22] : « Qui est-ce qui a jamais dit aux gens qu'ils sont des enfants trouvés ? J'aimerais autant qu'on me dît que je suis bâtarde » s'exclame ainsi Mme Dutour (LVM I 98).

Dans la traduction anglaise rééditée en 1765, la première estampe représente à l'arrière plan, une scène qui renvoie à l'attaque des voleurs. Le rideau, qui occupe et occulte tout le registre gauche de l'arrière plan, révèle au moins autant le côté droit, comme une fenêtre sur le temps, tandis que le personnage féminin représenté en buste au premier plan manifeste la présence de l'héroïne et scripteuse, quasi spectatrice ici, de sa propre histoire. Ce que l'image superpose, ce sont les termes mêmes du roman, son origine et son point d'aboutissement.

Ce fonctionnement archaïque de l'image, dans lequel la profondeur a valeur de chronologie, est présent dans la première gravure de la série de 1736-1742, mais sans le dispositif extrême de l'édition anglaise[23].

Les cavaliers arrivent du fond de l'image, à droite, tandis que le chanoine s'enfuit vers le fond, à gauche. Mais j'ai montré par ailleurs la difficile identification des protagonistes de cette estampe d'*exposition*[24]. Des cavaliers sont également encore, ou déjà, au premier plan : ils sont à la fois les assassins et les sauveurs par lesquels nous allons découvrir la scène ; le cavalier au premier plan, qui nous tourne le dos, est un relais essentiel pour cette entrée dans l'image. Le rideau relevé de la voiture fonctionne en outre comme un rideau d'un théâtre, qui dévoile ce qui fait le cœur de l'épisode, au centre de l'image, sur une scène en miniature, celle de la portière. Et de ce noyau central et vital, fondamentalement, on ne « voit rien[25] » : l'échelle de la représentation comme le format réduit (12x7 cm) nous empêchent de voir distinctement les personnages du centre ; surtout, la scène repose précisément sur le fait qu'elle renvoie à quelque chose d'infigurable.

On peut bien entendu la transformer en scène d'exposition, voire de présentation. Ainsi dans la traduction anglaise parue sous le titre de *The Virtuous Orphan*, dans la collection de *The Novelist's Magazine* (Londres, Harrisson, 1784, 10 estampes d'après Thomas Stothard[26]) la première estampe représente explicitement l'enfant sorti de la voiture[27].

Pourtant, si cette histoire liminaire pose problème à la représentation, c'est en partie parce qu'elle est une histoire de cris et de sang.

L'un de ses modèles sous jacents en est peut-être le début du roman d'Héliodore, *Les Ethiopiques* (350 ap. J.C.), dont on sait qu'il fut bien diffusé en France par la traduction d'Amyot (1548 puis révisée en 1559). Je cite ici le texte dans cette version ancienne :

> « Le jour ne faisoit gueres que commencer à poindre, et le soleil à rayer sur les cimes et montagnes, quand il se trouva une troupe d'hommes armées, et embastonnés [équipés] à la façon des brigans au dessus du mont qui s'elève le long de l'une des bouches du Nil, que l'on appelle Héracléotique, lesquels s'arrêterent illec un peu pour courir de l'œil de la mer qui bat le pied de la montagne. Et après avoir jetté leur veue sur l'eau, voyant qu'il ne se présentoit rien à leur yeux dont ils peussent faire butin, qui ne cinglait en haute mer, ils descendirent au prochain rivage, pour veoir aussi s'il y auroit rien à voler : et là trouvèrent ce qui s'ensuit, Premierement il y avoit une nef à l'ancre, vuide de gens, mais pleine non obstant, et bien chargée d'autres choses, comme on pouvoit ausément juger à la voir de loing, pourtant que la pesanteur de sa charge l'enfonçoit en l'eau jusqu'à la troisième ceinte. Au demeurant le rivage estoit tout couvert de gens fraichement navrez, dont les uns estoyent dejà tous roides mors, les autres ne l'estoyent qu'à demi : et y avoit quelques parties de leurs corps qui batoyent et remuoyent encor : ce qui donnoit à cognoitre qu'il n'y avoit gueres que le combat qui estoit finy. […]
>
> Lequel spectacle elle présenta aux yeux de ces brigans d'Egypte, qui estoient sur la montagne, et voyoyent bien devant eux tout ce qu'avons récité : mais ils ne pouvoyent entendre quel estoit le sujet, et la cause d'une si merveilleuse tragedie […].
>
> Et comme ils estoyent deja ébranlés, et en voye pour aller au pillage, apperceurent assez pres de la nef, et de ces gens morts estendus, un autre spectacle, qui les estonna encore plus que le demeurant : c'estoit une jeune pucelle, assise sur un rocher, de beauté si rare et si emerveillable, qu'à la

> voir seulement on l'eust pris pour une deesse. Vray elle estoit triste et dolent, à cause du piteux estat où elle se voyoit pour lors reduite : mais toutefois encore monstroit elle à son maintien la noble et vertueuse grandeur de son courage[28] ».

L'histoire de l'héroïne est rien moins que celle d'une princesse d'Ethiopie abandonnée par sa mère ; élevée par Chariclès à Delphes, elle reçoit le nom de Chariclée. Elle tombe amoureuse de Théagène, athlète Thessalien. Ils s'enfuient mais font naufrage… et traverseront de nombreuses épreuves avant de se marier. La passion d'Arsacé, femme du satrape d'Egypte, pour Théagène n'est par ailleurs pas sans rappeler celle d'Halida dans *Les Effets surprenants*… La mélancolie de Chariclée, son abandon, sont associés à un début de récit célèbre pour être l'exemple même du début *in medias res* : par la suite seulement, un narrateur, personnage du roman, fera pour un autre personnage, son auditeur, le récit des aventures des deux amants. Comme chez Marivaux, le retrait de l'héroïne reporte sur un narrateur externe et sur les pirates la responsabilité de la description et du point de vue narratif.

Il n'y a cependant surtout nul enfant ici, qui constitue pourtant l'élément le plus problématique en termes de représentation. L'on peut penser aux cris d'enfant que fait entendre l'une des *Héroïdes* d'Ovide : dans la onzième héroïde, adressée par Canacé à son frère et amant Macarée, la fille d'Eole évoque son accouchement secret et l'échec de la tromperie de son père. Les vagissements (l'enfant est dit *vagitus*, deux fois à 15 vers de distance) sont évoqués : l'enfant, que l'on avait caché dans les buissons, se trahit lui-même, dit le texte, et condamné à être exposé aux bêtes sauvages, il « prie son grand-père dans le langage qu'il pouvait employer ». Cet impossible langage de l'*infans* est au cœur des premières minutes du récit de Marianne, et peut-être engage-t-il toute la suite.

Cette difficulté peut donner lieu à des dispositifs de représentation extrêmes. Une enluminure, celle de la série de Robinet Testard pour la traduction d'Octovien de Saint-Gelais en 1496-1498, montre dans un double registre de l'image une véritable mère à l'enfant et au premier plan, débordant du cadre, la même et narratrice, qui écrit et se suicide en même temps[29].

En convoquant ces deux références textuelles, on se retrouve devant une situation inédite : le début *in medias res* du roman de Marivaux s'accompagne d'un évidemment du récit et de la représentation. Non seulement on n'y voit rien mais on entend seulement ce qui fonde pathétiquement toute l'entreprise de Marianne ; des cris d'enfant sous une mère morte, dans une scène primitive de substitution puisqu'elle met en relation les parents, une dernière fois, pour l'enfant. Le début du film de Benoît Jacquot commence sur un écran noir avec en bande-son les pleurs de l'enfant avant de montrer le carrosse et les cavaliers qui arrivent ; il parvient ainsi à articuler cette origine inaccessible et la suite, à faire entendre l'en-deçà inquiétant du roman, ce qui le fonde sans se fondre entièrement dans le pittoresque et le « romanesque », pour reprendre le mot de Marivaux ou, pour le dire autrement, dans le « western en style rocaille[30] ».

« Figurez-vous » : l'image imaginaire

Car ce que l'on se « figure » relève du monstrueux, c'est-à-dire de cette articulation du vrai et du faux : « Valville n'est point un monstre comme vous vous le *figurez* » doit expliquer Marianne à sa lectrice (LVM VIII 457). (Se) figurer renvoie ici à son origine : « façonner » mais aussi « feindre » puisque cette famille de mot a aussi donné *fiction*, voire « croire à tort », « être victime d'une illusion ». Le texte en porte la trace : « elle se *figure* que je serai sa fille » dit Marianne à Valville, à propos de Mme de Miran (LVM VIII 488). Mais l'illusion que constitue la figure est très largement centrée sur les menaces qui pèseraient sur Marianne.

Marianne est bien en ce sens une enfant exposée : les bandits du début trouvent un écho très vite dans ceux qu'elle imagine lorsqu'elle se retrouve seule à la mort de la sœur du curé. Les deux occurrences liminaires de « figure » par lesquelles nous avons commencé s'accompagnaient ainsi du verbe « se figurer » :

> « Dans cette physionomie alors, j'y trouvais des choses terribles ; celle de sa femme me paraissait sombre, ténébreuse ; les domestiques avaient la mine de ne valoir rien. Enfin tous ces visages-là me faisaient frémir, je n'y pouvais tenir ; je voyais des épées, des poignards, des assassinats, des vols, des insultes ; mon sang se glaçait aux périls que je me *figurais* : car quand une fois l'imagination est en train, malheur à l'esprit qu'elle gouverne » (LVM I

79).

Si « figure aimable » s'oppose ici clairement à la « physionomie » et à la « mine » des hôtes, c'est ce que Marianne se figure qui produit et prolonge sa terreur. Tout se passe comme si les lettres de Marianne étaient une façon de déjouer ce processus. Désormais, c'est à celle qu'elle écrit que Marianne demande de se figurer : « *Figurez*-vous qu'elle n'écrit point, mais qu'elle parle » (LVM II 112), « *Figurez*-vous un homme dont les yeux regardaient tout sans rien voir, dont les bras se remuaient toujours sans avoir de geste, qui ne savait quelle attitude donner à son corps qu'il avait de trop, ni que faire de son visage qu'il ne savait sous quel air présenter, pour empêcher qu'on n'y vît son désordre » (LVM II 144 ; associé aux « figures interdites » alors que le « tableau bien amusant » était aussi destiné au lecteur du roman), « A l'article du pied, *figurez*-vous la pauvre petite orpheline anéantie » (LVM IV 242), « *Figurez*-vous des yeux qui avaient une beauté particulière à être fermés » (LVM VII 429, à propos de Varthon alitée), « *Figurez*-vous que Valville ne put jamais soutenir mes regards, » (LVM VIII 479), voire le « Représentez-vous » qui ouvre le portrait de Mlle de Fare par lequel nous commencions (LVM V 324-325)…

La liste est si longue de ces impératifs que Marivaux nous adresse aussi personnellement, qu'ils ne peuvent sonner que comme une véritable injonction poétique : ouvrir *La Vie de Marianne*, avec ses figures, c'est être sommé de se figurer quelque chose, c'est participer à la fabrique de la fiction.

Benoît Tane, Université de Toulouse Jean-Jaurès

Annexe n°1 : relevé des occurrences de « figure » dans *La Vie de Marianne*

Relevé effectué à partir de la base Frantext ; les références sont données dans l'édition de Jean Marie Goulemot, Le Livre de poche, 2007, sous forme abrégée : n° de partie, n° de page.

I 77	« [Ce religieux, dont j'ai déjà parlé] me parla là-dessus d'une manière très touchante, me fit envisager les dangers que je courais en restant dans cette maison seule et sans être réclamée de qui que ce soit au monde : et effectivement c'était une situation qui m'exposait d'autant plus que j'étais d'une *figure* très aimable, et à cet âge où les grâces sont si charmantes, parce qu'elles sont ingénues et toutes fraîches écloses. Son discours fit son effet : j'ouvris les yeux sur mon état, et je pris de l'inquiétude de ce que je deviendrais ; cette inquiétude me jeta encore mille fantômes dans l'esprit »
I 78	« *Dieu vous y réserve*, lui disait-il, *l'action de charité la plus précieuse à ses yeux, et la plus méritoire que vous ayez jamais faite* ; et pour l'exciter encore davantage, il lui marquait mon sexe, mon âge et ma *figure*, et tout ce qui pouvait en arriver, ou par ma faiblesse, ou par la corruption des autres. »
I 79	« Dans cette physionomie alors, j'y trouvais des choses terribles ; celle de sa femme me paraissait sombre, ténébreuse ; les domestiques avaient la mine de ne valoir rien. Enfin tous ces visages-là me faisaient frémir, je n'y pouvais tenir ; je voyais des épées, des poignards, des assassinats, des vols, des insultes ; mon sang se glaçait aux périls que je me *figurais* : car quand une fois l'imagination est en train, malheur à l'esprit qu'elle gouverne. »
I 99	« redresser un peu son esprit, comme elle redressait sa figure » (à propos de Toinon)
I 105	« j'essayai mon habit le plus modestement qu'il me fut possible, devant un petit miroir ingrat qui ne me rendait que la moitié de ma *figure* ; et ce que j'en voyais me paraissait bien piquant. 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 »
I 108	« sérieusement il y avait peu de *figures* comme la mienne, je plaisais au coeur autant qu'aux yeux, et mon moindre avantage était d'être belle. »
II 112	« *Figurez*-vous qu'elle n'écrit point, mais qu'elle parle »
II 116	« Mon habit neuf et ma *figure* y auraient trop perdu ; et je tâchai, en me glissant tout doucement, de gagner le haut de l'église, où j'apercevais de beau monde qui était à son aise. »

II 118	« Quelle fête ! C'était la première fois que j'allais jouir un peu du mérite de ma petite *figure* »
II 119	« Avant que j'arrivasse, en un mot, ces femmes faisaient quelque *figure* ».
II 119	« Quoi qu'il en soit, cette petite *figure* dont on avait refusé de tenir compte, et devant qui toutes les autres n'étaient plus rien, il fallut en venir à voir ce que c'était pourtant, et retourner sur ses pas pour l'examiner, puisqu'il plaisait au caprice des hommes de la distinguer, et d'en faire quelque chose. ».
II 123	« Je ne pensais plus à mon ajustement en m'en retournant ; je négligeais ma *figure*, et ne me souciais plus de la faire valoir. »
II 128	« Tant d'indépendance n'aurait pas eu bonne grâce : il n'était pas convenable d'être hors de toute tutelle à mon âge, surtout avec la *figure* que j'avais ; car il n'y a pas trop loin d'être si aimable à n'être plus digne d'être aimée. »
II 138	« Comptons mes détresses : une vanité inexorable qui ne voulait point de Mme Dutour, ni par conséquent que je fusse lingère ; une pudeur gémissant de la *figure* d'aventurière que j'allais faire, si je ne m'en tenais pas à être fille de boutique ; un amour désespéré, à quoi que je me déterminasse là-dessus : car une fille de mon état, me disais-je, ne pouvait pas conserver la tendresse de Valville, ni une fille suspecte mériter qu'il l'aimât. ».
II 144	« N'était-ce pas là un tableau bien amusant pour M. de Climal ? Je voudrais pouvoir vous exprimer ce qu'il devint. Vous dire qu'il rougit, qu'il perdit toute contenance, ce n'est vous rendre que les gros traits de l'état où je le vis. *Figurez*-vous un homme dont les yeux regardaient tout sans rien voir, dont les bras se remuaient toujours sans avoir de geste, qui ne savait quelle attitude donner à son corps qu'il avait de trop, ni que faire de son visage qu'il ne savait sous quel air présenter, pour empêcher qu'on n'y vît son désordre qui allait s'y peindre [...]. Tout cela ensemble lui donnait je ne sais quelle incertitude de mouvements, sotte, ridicule, qu'on voit mieux qu'on ne l'explique ».
II 144	« J'avais tout à fait l'air d'être sa complice ; cela n'était pas douteux à ma contenance. De sorte que nous étions trois *figures* très interdites. »

II 146	« Êtes-vous seule, mademoiselle ? N'avez-vous personne avec vous ? pas un laquais ? pas une femme ? Non, madame, répondis-je, fâchée de l'honneur qu'elle me faisait, et que je reprochais à ma *figure* qui en était cause : je ne demeure pas loin d'ici. ».
II 161	« C'est qu'elle s'imaginait que plus on se fâchait, plus on faisait *figure* » (plus on se fâche plus on est important)
III 170	« Quelle folle et ridicule *figure* n'a-t-il pas été obligé de faire chez Valville ? »
III 211	« Vous savez que j'étais bien mise ; et quoiqu'elle ne me vît pas au visage, il y a je ne sais quoi d'agile et de léger qui est répandu dans une jeune et jolie *figure*, et qui lui fit aisément deviner mon âge. Mon affliction, qui lui parut extrême, la toucha ; ma jeunesse, ma bonne façon, peut-être aussi ma parure, l'attendrirent pour moi ; quand je parle de parure, c'est que cela n'y nuit pas. Il est bon en pareille occasion de plaire un peu aux yeux »
IV 237	« en vérité je ne sache point de *figure* plus aimable, ni d'un air plus noble. » (Mme Dorsin)
IV 242	« A l'article du pied, *figurez*-vous la pauvre petite orpheline anéantie »
IV 257	« il paraîtrait sous la *figure* d'un domestique »
IV 258	« Je n'avais, en un mot, que les grâces que je n'avais pu m'ôter, c'est-à-dire celles de mon âge et de ma *figure*, avec lesquelles je pourrai encore me soutenir, me disais-je bien secrètement en moi-même, et si secrètement que je n'y faisais pas d'attention, quoique cela m'aidât à renoncer aux agréments que je ne me donnais pas, et dont je faisais un sacrifice à Mme de Miran. »
IV 277	« Oui, dit Valville avec un souris, grâce à sa beauté et à sa *figure*, elle est on ne peut pas mieux. »
IV 279	« rien qui dût embarrasser mon esprit ni ma *figure* »
IV 282	« vous n'honoriez que sa *figure* en la trouvant aimable. » (à propos de Mme Dorsin)
V 323	« Elle est fort jolie, vraiment, très jolie ; ce qu'elle disait en entrecoupant chaque question d'un regard sur ma *figure*. »

V 324-325

« Ah ! Madame, l'aimable personne que c'était ! Je n'ai encore rien vu de cet âge-là qui lui ressemble ; jamais la jeunesse n'a tant paré personne ; il n'en fut jamais de si agréable, de si riante à l'œil que la sienne Il est vrai que la Demoiselle n'avait que dix-huit ans ; mais il ne suffit pas de n'avoir que cet âge-là pour être jeune comme elle l'était ; il faut y joindre une *figure* faite exprès pour s'embellir de ces airs lestes, fins et légers, de ces agréments sensibles, mais inexprimables, que peut y jeter la jeunesse ; et on peut avoir une très belle *figure* sans l'avoir propre et flexible à tout ce que je dis. Il est question ici d'un charme à part, de je ne sais quelle gentillesse qui répand dans les mouvements, dans le geste même, dans les traits, plus d'âme et plus de vie qu'ils n'en ont d'ordinaire. On disait l'autre jour à une dame qu'elle était au printemps de son âge : ce terme de printemps me fit ressouvenir de la jeune demoiselle dont je parle, et je gagerais que c'est quelque *figure* comme la sienne, qui a fait imaginer cette expression-là. Je ne lis jamais les mots de Flore ou d'Hébé, que je ne songe tout d'un coup à Mlle de Fare (c'est ainsi qu'elle s'appelait). Représentez-vous une taille haute, agile et dégagée. À la manière dont Mlle de Fare allait et venait, se transportait d'un lieu à un autre, vous eussiez dit qu'elle ne pesait rien. Enfin c'était des grâces de tout caractère ; c'était du noble, de l'intéressant, mais de ce noble aisé et naturel, qui est attaché à la personne, qui n'a pas besoin d'attention pour se soutenir, qui est indépendant de toute contenance, que ni l'air folâtre ni l'air négligé n'altèrent, et qui est comme un attribut de la *figure* ; c'était de cet intéressant qui fait qu'une personne n'a pas un geste qui ne soit au gré de votre coeur. C'était de ces traits délicats, mignons, et qui font une physionomie vive, rusée et non pas maligne. » (M. à propos de Mlle de Fare)

V 335

« Je vous ai dit que ses parents voyageaient avec plusieurs domestiques de tout sexe ; elle est fille de qualité, on n'en a jamais jugé autrement. Sa *figure*, ses grâces et son caractère en sont encore de nouvelles preuves ; peut-être même est-elle née plus que moi » (Valville parlant à Mlle de Fare).

VI 356 « tu es de la plus aimable *figure* du monde » (Mme de Miran à M.).

VI 380

« *figure* assez passable » (à propos de Villot ; « humble et point honteuse », VII 410)

VI 387 « *figure* fort noble » (le jeune parent qui admire M. chez le Ministre)

VI 388 « C'était un homme âgé, mais grand, d'une belle *figure* et de bonne mine, d'une physionomie qui vous rassurait en la voyant, qui vous calmait, qui vous remplissait de confiance, et qui était comme un gage de la bonté qu'il aurait pour vous, et de la justice qu'il allait vous rendre. » (le Ministre)

VII 399 « Cette femme qui s'était dite envoyée par ma mère pour me tirer du couvent, quelle était sa *figure* ? » (à propos de femme de la parente)

VII 402 « cette parente longue et maigre (car je ne me ressouviens point de son nom, et n'ai retenu d'elle que la singularité de sa *figure*) » (à propos de la parente ; plus loin dans l'intimité, Mme de Miran parlera de « ce grand squelette dont vous m'aviez si bien dépeint la *figure* » VII 422)

VII 405 « vous me forcez de vous dire que sa *figure*, qui vous paraît jolie, est en vérité ce qui la distingue le moins » (Mme de Miran à propos de M.)

VII 429 « *Figurez*-vous des yeux qui avaient une beauté particulière à être fermés. »

VII 443 « vous ne m'avez pas dit que ce jeune homme d'une si jolie *figure*, qui me secourut avec vous dans mon évanouissement, était le fils de Mme de Miran » (Varthon sur Valville)

VIII 457 « Valville n'est point un monstre comme vous vous le *figurez*. »

VIII 458 « il me reverra, pour ainsi dire, sous une *figure* qu'il ne connaît pas encore ; ma douleur et les dispositions d'esprit où il me trouvera me changeront, me donneront d'autres grâces. Ce ne sera plus la même Marianne. »

VIII 464 « Dieu vous a donné de l'esprit, du caractère, de la *figure* » (La religieuse à M.)

VIII 465 « Mon amie me parlait de mes ressources ; vous en avez plus que je n'en avais ; je ne vous le dis pas pour vous flatter. J'étais assez passable, mais ce n'était ni votre *figure*, ni vos grâces, ni votre physionomie : il n'y a pas de comparaison. » (La religieuse à M.)

VIII 479 « *Figurez*-vous que Valville ne put jamais soutenir mes regards »

VIII 488 « qu'elle se *figure* que je serai sa fille » (M à propos de Mme de Miran)

VIII 493 « À la fin, ce fut lui qui prit le premier son parti, bien moins pour répondre que pour prononcer quelques mots qui *figurassent*, qui tinssent lieu d'une réponse. Car il n'en avait point de déterminée, et ne savait ce qu'il allait dire, mais il fallait bien un peu remplir ce vide étonnant que faisait notre silence. Oui-da, ma mère, il est vrai, vous avez raison, il n'y a rien de plus aisé ; oui, à la campagne, quand on voudra, il n'y aura qu'à voir »

VIII 493 « À la fin, ce fut lui qui prit le premier son parti, bien moins pour répondre que pour prononcer quelques mots qui *figurassent*, qui tinssent lieu d'une réponse. Car il n'en avait point de déterminée, et ne savait ce qu'il allait dire, mais il fallait bien un peu remplir ce vide étonnant que faisait notre silence. Oui-da, ma mère, il est vrai, vous avez raison, il n'y a rien de plus aisé ; oui, à la campagne, quand on voudra » (avec note erronée : ici faire figure)

VIII 493 « Mlle Varthon rougissait et ne savait quelle *figure* faire. »

VIII 501 « Si mon fils vous a trouvée aimable, et s'il a osé vous le dire, ce n'est pas votre faute ; vous n'y avez contribué que par les grâces d'une *figure* que vous ne pouviez pas vous empêcher d'avoir, et vous n'êtes pour rien dans tout cela, suivant le rapport même de Marianne. » (Mme de Miran à Varthon)

VIII 505 « Je vis un homme d'environ cinquante ans tout au plus, de bonne mine, d'un air distingué, très bien mis, quoique simplement, de la physionomie du monde la plus franche et la plus ouverte. Quelque politesse naturelle qu'on ait, dès que nous voyons des gens dont la *figure* nous prévient, notre accueil a toujours quelque chose de plus obligeant pour eux que pour d'autres. Avec ces autres, nous ne sommes qu'honnêtes ; avec ceux-ci, nous le sommes jusqu'à être affables ; cela va si vite, qu'on ne s'en aperçoit pas » (M. à propos de l'officier)

IX 516 « Voilà votre partage, avec une *figure* aimable qui vous gagne tous les coeurs, »

IX 540 « il est vrai qu'une fille de mon âge, et d'une aussi jolie *figure* qu'on disait que je l'étais, ne lui aurait pas fait peu d'honneur de s'aller jeter dans un couvent au sortir de ses mains. » (Tervire)

IX 543	« Celle qui me parla alors était une personne de vingt-cinq à vingt-sIX ans, grande fille d'une *figure* aimable et intéressante, mais qui m'avait toujours paru moins gaie, ou, si vous le voulez, plus sérieuse que les autres ; elle avait quelquefois un air de mélancolie sur le visage, que l'on croyait naturel, et qui ne rebutait point, qui devenait même attendrissant » (la religieuse qui parle à Tervire)
IX 558	« Ce mari qu'on m'offrait, cette *figure* de pénitent, triste et langoureux, ne me revenait guère. » (Le Baron)
X 584	« Non que j'en devinsse plus glorieuse avec mes compagnes ; je n'étais pas de cette humeur-là ; elles ont pu souvent n'être pas contentes de ma *figure* qui triomphait de la leur, mais jamais elles n'ont eu à se plaindre de moi ni de mes façons » (Tervire)
X 592	« Il n'y avait rien de si opposé que sa *figure* et son indigence. » (fils Dursan)
X 597	« Elle fixa les yeux sur lui, en le saluant à son tour avec une honnêteté plus marquée que je ne l'aurais espéré, et qu'elle crut apparemment devoir à sa *figure*, qui était fort noble » (Fils Dursan)
X 607	« Cependant, malgré tout ce courage qui lui était revenu, elle salua avec une timidité qu'on aurait pu trouver excessive dans une autre qu'elle, mais qui, jointe à cette *figure* aimable et modeste, à ce visage plein de douceur qu'elle avait, parut une grâce de plus chez elle. » (à propos de Brunon)
X 609-610	« Ce qui m'étonne, c'est que cette fille-là ne soit pas mariée, et que même, avec la *figure* qu'elle a dû avoir, elle n'ait pas rencontré quelque jeune homme riche et d'un état au-dessus du sien, à qui elle ait tourné la tête. C'était précisément un de ces visages propres à causer bien de l'affliction à une famille. Hélas, répondais-je, il n'a peut-être manqué à Brunon, pour faire beaucoup de ravage, que d'avoir passé sa jeunesse dans une ville. Il faut que ce soit une de ces *figures*-là que mon cousin Dursan ait eu le malheur de rencontrer, ajoutai-je, d'un air simple et naïf, mais à la campagne, où Brunon a vécu, une fille, quelque aimable qu'elle soit, se trouve comme enterrée, et n'est un danger pour personne. »

XI 636	« Toute sa *figure* avait un air d'importance naturelle qui ne vient pas de fierté, mais de ce qu'on est accoutumé aux attentions, et même aux respects de ceux avec qui l'on vit dans le grand monde. » (Mère de Tervire)
XI 646	« cette mère qui faisait si peu de *figure*, qui était si enterrée que les gens mêmes de son fils ne savaient pas sa demeure, me revenait toujours dans la pensée. »
XI 648	« sur qui aucune fille de ce pays-ci ne l'emportera, ni par la *figure*, ni par les qualités de l'esprit et du caractère. » (à propos de Tervire)
XI 669	« car des amis courageux et zélés, en a-t-on quand on n'a plus rien, qu'on ne fait plus de *figure* dans le monde »
XI 673	« Joignez encore à cela une chose qui n'est pas si indifférente en pareil cas, c'est que j'étais, à ce qu'on disait alors, d'une *figure* assez distinguée »

Annexe n°2 : Séries d'estampes mentionnées dans le présent article

- 12 estampes d'après Jakob van der Schley ou Simon Fokke (+/-12x7 cm). Insérées dans *La Vie de Marianne*, La Haye, Néaulme, 1736-1745, 12 parties réunies en plusieurs vol. Voir reproductions dans l'édition Classiques-Garnier Voir reproductions et notices utpictura18. Voir Benoît Tane, *Avec figures*, éd. cit., pp. 505-509.
- Frontispice et série d'estampes. Insérés dans *The Life, misfortunes and adventures of Indiana, the Virtuous Orphan*, Londres, L. Hawes, W. Clarke & R. Collins, 1765 (voir aussi Londres, M. Read, 1755 ?).
- 4 estampes d'après Chevaux par Duponchel (+/- 8x5 cm). Insérées dans *La Vie de Marianne*, Cazin, 1782, 4 vol. in-18. Voir reproductions et notices utpictura18. Voir Benoît Tane, *Avec figures*, éd. cit., p. 511.
- 10 estampes d'après Thomas Stothard. Insérées dans *The Virtuous Orphan*, in *The Novelist's Magazine*, Londres, Harrisson, 1784. Voir Benoît Tane, *Avec figures*, éd. cit., p. 512.
- 3 estampes d'après Staal. Insérées dans *La Vie de Marianne*, Garnier Frères, 1865. Voir reproductions et notices utpictura18. Voir Benoît Tane, *Avec figures*, éd. cit.,

p. 512-513.

- 3 frontispices gravés d'après Adolphe Lalauze (1838-1906). Insérés dans *La Vie de Marianne*, Jouaust, Librairie des bibliophiles, 1882, 3 vol.

1 Sauf indication contraire, les italiques sont de moi et les références aux pages de *La Vie de Marianne* sont données dans l'édition de Jean Marie Goulemot, Le Livre de poche, 2007, sous la forme abrégée « LVM n° de partie, référence de page.

2 Sur cette approche bibliophilique, je renvoie à mon article : « Le livre illustré au XVIIIe siècle : l'œuvre au risque de la défiguration », in *L'Esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman dir., Presses de l'Université Paris X-Nanterre, 2010, pp. 315-331.

3 Sur cet exemple, voir Françoise Rubellin, « A propos des gravures de *La Voiture embourbée* de Marivaux », in *Mélanges offerts à Frédéric Deloffre. Langue, littérature du XVIIe et du XVIIIe siècles*, textes réunis par Roger Lathuillère, SEDES, 1990, pp. 367-379.

4 Béatrice Didier, *La VoIX de Marianne, essai sur Marivaux*, Corti, 1987, p. 46.

5 Voir par exemple les *Œuvres* de Molière d'après des dessins de Boucher, 1734 ; notices et reproductions à voir sur le site Utpictura18.

6 Benoît Tane, *« Avec figures ». Roman et illustration au XVIIIe siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2014. http://www.pur-editions.fr/detail.php?idOuv=3592

7 Ce tableau de 1631 est aujourd'hui conservé à Dresde. Reproduction sur Utpictura18.

8 *The Life, misfortunes and adventures of Indiana, the Virtuous Orphan*, Londres, Whitefield, 1746 ? Les éditions anglaises modernes renvoient au travail ancien de Helen Sard Hugues, « Translations of *The Vie de Marianne* and their relation to contemporary english fiction », Modern Philology, vol. 15, Dec. 1917, p. 491-512, notamment p. 511. La version avec estampes n'est datée ici que de 1765 (L. Hawes, W. Clarke & R. Collins, Londres, 1765). La British Library possède pourtant également une édition datée de 1755, publiée à Londres chez M. Read.

9 L'estampe est reproduite sur le site de la British Library : https://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=marivaux+mari

10 Sur ce point voir par exemple Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Corti, 1996, chapitre « Marivaux et l'épreuve du silence », pp. 153-171.

11 Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, P.U.F., 1998, p. 5.

12 Philip Stewart, « Marianne's Snapshot Album. Instances of Dramatic Stasis in Narrative », *Modern Language Studies*, vol. XV, n° 4, autumn 1985, pp. 281-288.

13 Voir en annexe le tableau synthétique des séries illustratives de *La Vie de Marianne*

14 Voir sur Utpictura18 la notice #001545.

15 Sur ce fonctionnement de l'espace du « tour » dans *La Vie de Marianne*, voir *Avec figures…*, *op. cit.*, p. 137-144.

16 Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [*Absorption and Theatricality*, University of California Press, 1980], trad. française de Claire Brunet, Gallimard, 1990, chapitre « Primauté de l'absorbement », pp. 23-65.

17 Benoît Tane, *Avec figures*, op. cit., pp. 200-209.

18 Voir sur Utpictura18 les notices #001544 et #009382.

19 Annie Rivara, *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations : 1731-1746*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, pp. 37-40.

20 Sur cet exemple et les reproductions, voir Benoît Tane, *Avec figures*, op. cit., pp. 92-95.

21 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, [Grasset], Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 41.

22 Sur ce point essentiel, voir Georges Benrekassa, op. cit. passim ; et Christophe Martin, *Mémoires d'une inconnue*, Rouen, 2014, p. 122.

23 Voir sur Utpictura18 la notice #001543.

24 Benoît Tane, *Avec figures*, *op. cit.*, p. 178-187.

25 Je pense au titre du recueil de Daniel Arasse : *On n'y voit rien. Descriptions*, [Denoël], Folio-Essais, 2000.

26 On peut en voir en ligne la reproduction tirée d'un exemplaire conservé à la British Library : https://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=orphan+baby

27 Cette édition appartient à une publication périodique parue entre 1780 et 1788, dans laquelle par exemple *Clarissa* fut aussi publiée, avec le même illustrateur... et le même cadre. L'inter-iconocité joue ici au sein de la collection : la scène chez le ministre de *The Virtuous Orphan* reprend celle du début de *Clarissa*.

28 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k686959/f15.image

29 Enluminure visible sur le site des manuscrits de la B.n.F. Mandragore :

http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=12&M=imageseule

30 Jean-Pierre Faye, *Le Récit Hunique*, Seuil, 1967, p. 255.