

Jeux de hasard et d'amour: examen du subterfuge dans *Amphitryon* de Plaute, *La Gitanilla* de Cervantes, *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux et *Así empieza lo malo* de Marías

Games of chance and love: analysis of subterfuge in Plautus' *Amphitryon*, Cervantes' *La Gitanilla*, Marivaux's *Le jeu de l'amour et du hasard* and Marías' *Así empieza lo malo*

FRANÇOISE PAULET DUBOIS

Groupe de recherche de l'Université d'Almérie HUM444

pauletfranc@yahoo.fr

Resumen

Juegos de azar y amor: análisis del subterfugio en *Amphitryon* de Plauto, *La Gitanilla* de Cervantes, *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux y *Así empieza lo malo* de Marías. Entendiendo el subterfugio como un procedimiento ingenioso utilizado para conseguir algo, examino en estas cuatro obras las estratagemas (suplantación, disfraz, mentira) empleadas dentro o fuera de la pareja amorosa para obtener la confirmación del amor, o el matrimonio, o la seguridad de ser amado de verdad, en particular desde el punto de vista femenino. Para ello analizo los recursos léxicos y estilísticos de los autores.

Palabras clave

Subterfugio, pareja, léxico, estilo.

Abstract

Games of chance and love: analysis of subterfuge in Plautus' *Amphitryon*, Cervantes' *La Gitanilla*, Marivaux's *Le jeu de l'amour et du hasard* and Marías' *Así empieza lo malo*. Understanding subterfuge as an ingenious method used to gain something, I examine in these four works the stratagems (supplanting, disguise, lying) employed inside or outside the amorous couple to obtain the confirmation of love, or matrimony, or the assurance of being truly loved, particularly from the feminine point of view, analysing the authors' lexical and stylistic resources.

Key-words

Subterfuge, couple, lexicon, style.

1. Introduction

Dans le film français de 2010 *De vrais mensonges*¹, Pierre Salvadori montre une jeune femme, Émilie, recevant une lettre d'amour anonyme. Plutôt que de la jeter, elle décide de la renvoyer à sa mère, qui après quatre ans n'est pas remise de sa rupture avec son mari. Voyant l'enthousiasme et le bonheur de Maddy, Emilie continue à lui adresser des textes passionnés, qu'elle rédige elle-même. Hélas, le ton n'y est plus et sa mère est déçue. Toutefois, après une suite de quiproquos amusants, Maddy va retrouver la joie de vivre. Cette comédie fraîche et sympathique met en jeu une supercherie bien intentionnée: des lettres d'amour inventées de toutes pièces, de pieux mensonges destinés à rendre heureux un être cher, et pour lesquels il faudra trouver les mots et le style. Même si dans ce film contemporain l'astuce n'aboutit pas exactement au mariage ou à l'amour partagé, la possibilité d'un couple formé par Maddy et un de ses admirateurs se dessine, tandis qu'Emilie finit par s'entendre avec Jean, l'auteur de la missive initiale. Le procédé hasardeux auquel recourt Emilie me rappelle, toutes distances gardées, l'œuvre de Marivaux, jouée pour la première fois en 1730 à Paris, intitulée *Le jeu de l'amour et du hasard*. En 2014, la représentation au Teatre nacional de Catalunya à Barcelone de cette célèbre pièce, *El joc de l'amor i de l'atzar* dans la version catalane de Salvador Oliva², prouve le caractère universel et intemporel du texte et du thème. Ces exemples m'invitent à proposer au lecteur un bref parcours littéraire³ centré sur l'idée du subterfuge, «moyen ingénieux utilisé pour obtenir quelque chose», selon *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, dans les relations amoureuses.

Les écrits sélectionnés, à la tonalité oscillant du comique au tragique, sont, pour les citer du plus ancien au plus proche, la tragi-comédie latine *Amphitryon* de Plaute; la nouvelle espagnole *La Gitanilla* de Cervantes; la pièce de Marivaux *Le jeu de l'amour et du hasard*, et le roman de l'écrivain espagnol contemporain Javier Marías *Así empieza lo malo*. Ce choix est arbitraire, certes, et déterminé uniquement par mes préférences personnelles; du moins a-t-il le mérite d'être varié dans le temps et dans l'espace. Je rejoins ici le critère de Cioranescu quand il affirme: *Un estudio sobre el pícaro en la literatura española* [par exemple] [...] *no son* [sic] *de los que interesan al estudioso comparatista. Para que merezca su atención, hace falta que el asunto trascienda las fronteras nacionales* (1964: 115). Toutefois il ne s'agit pas de m'ériger en comparatiste et moins encore de vouloir établir une quelconque filiation entre les auteurs que j'ai privilégiés ou entre les œuvres elles-mêmes, mais de voir comment chacun de ces écrivains imprime sa personnalité au «sujet» –et je cite à nouveau Cioranescu: *entendemos por tema el contenido narrativo de una obra literaria, reducida a su expresión más sencilla y a sus términos más generales* (1964: 116)– et quelles ressources lexicales,

1 *Beautiful lies* en version anglaise.

2 Sous la direction de Josep Maria Flotats.

3 Le déguisement est un procédé particulièrement fréquent dans le théâtre, surtout la comédie: de grands écrivains comme Shakespeare, Tirso de Molina ou Molière y ont eu recours.

linguistiques ou stylistiques il emploie. J'ai donc tenté de «faire ressortir les différences [...] dans le traitement d'une même situation qui joue [...] le rôle de réactif commun» (Guyard, 1978: 49). On examinera la situation de départ du couple –formé ou en ébauche–, le stratagème utilisé, le but poursuivi et le résultat, en particulier du point de vue de la femme.

2. *Amphitryon*

Remontant à la plus haute antiquité romaine, grecque et même indienne, l'histoire d'Amphitryon donnera lieu à des versions dans de multiples langues, dont en latin celle de Plaute, et en français, entre autres, celles de Rotrou, Molière ou Giraudoux, qui assure en établir la trente-huitième. J'ai choisi la pièce de théâtre en cinq actes *Amphitryon* de Plaute, ce «talent supérieur», comme dit Naudet (Plaute, 1831: iij), le «prince des écrivains», d'après Aulu-Gelle cité par Ernout (Plaute, 1967: XXI), pour «la mesure des vers» évoquée par Montaigne (1967: 112) et, après avoir rappelé les temps forts de l'œuvre, j'étudierai la manière plautinienne de présenter, en mots et en procédés, l'usurpation amoureuse. Partant d'éléments grecs pour faire rire, au III^e siècle avant notre ère, un public romain, Plaute met en scène le général Amphitryon, supplanté par un rival de taille, Jupiter, qui a pris son apparence pour gagner les faveurs de la fidèle Alcmène.

Dans la première scène, Mercure, fils et complice du plus important des dieux, se fait passer pour l'esclave d'Amphitryon, Sosie, qu'il rosse et éloigne de la maison du maître; dans les scènes suivantes, tout en exerçant la *parasitatio* («flatterie de parasite»), il informe l'auditoire de la supercherie; si lui s'est affublé du costume de Sosie: *ornatum meum* (116⁴), *seruili schema* (117), Jupiter s'est métamorphosé en Amphitryon: *Amphitruo subditivus* (497) («Amphitryon supposé») pour s'approcher d'Alcmène. À son insu, la femme à «l'âme droite» (Molière, 1966: 122), à la loyauté inébranlable, est donc pour une nuit –une nuit que Jupiter dilatera à son gré pour cette union subreptice–, *uxor usuraria* (498), celle «qui sert à notre usage pour un certain temps», d'après le dictionnaire Goelzer, celle qu'Ernout appelle dans sa traduction «épouse d'emprunt». La voici devenue contre son gré la *concupina* (Plaute: 2008, 68) de Jupiter, comme la désigne l'esclave Syra dans *Le Marchand*, et donc la rivale de Junon. Alcmène est toute à la joie de ce retour inattendu, mais le brusque départ de son mari fictif après une courte nuit de bonheur la surprend et lui cause du désagrément; Jupiter se justifie par une phrase remplie de sarcasme: le *summus imperator* doit retourner auprès de son armée, sans quoi «ce qu'il ne faut pas s'y fait plus vite que ce qu'il faut» (505).

Le véritable Amphitryon apparaît pour la première fois au début du deuxième acte: il revient de guerre en compagnie de Sosie. Le maître querelle l'esclave qui, déconcerté par sa fâcheuse rencontre avec son double, prétend qu'il est doué d'ubiquité: *homo idem duobus*

4 Pour chacun des fragments cités, j'indiquerai entre parenthèses le numéro du vers d'après l'édition Ernout.

locis ut simul sit (568). Mais lorsque mari et femme se retrouvent, la confusion augmente: Alcène n'accueille pas son mari bien-aimé avec les mêmes effusions que s'il l'avait quittée depuis longtemps, et croit qu'Amphitryon veut la mettre à l'épreuve en feignant qu'il ne l'a pas vue il y a un instant: *quasi dudum non videris* (683). La dispute qui s'ensuit est énorme, et la fureur d'Amphitryon est à son comble quand sa femme lui dit qu'ils ont dormi ensemble. Cette grosse scène de ménage occupe tout l'acte II, pour la plus grande joie des spectateurs omniscients. L'argument selon lequel Alcène a reçu des propres mains de son mari l'*auream pateram* (760) de la victoire ne convainc pas Amphitryon, qui part au port demander à Naucrète de lui servir de témoin.

Jupiter, sous les traits du général, fera une nouvelle apparition au troisième acte: il déclare à Alcène que toutes ses paroles antérieures (prononcées en réalité par le mari) n'étaient que plaisanterie et désir de sonder son cœur, et ils se réconcilient. Mercure, en *amanti subparasitor* (993) de son père et contrefaisant Sosie, coupe le pas à Amphitryon qui revient seul. L'acte IV met face à face le mari et son alter ego: Jupiter entre chez Amphitryon, car Alcène est sur le point d'accoucher; l'Amphitryon «réel» crie vengeance, mais un orage éclate et il s'évanouit. Au cinquième et dernier acte, pour montrer qu'Alcène non seulement n'a pas eu, comme le dit Amphitryon, une «conduite infâme» (1085), mais qu'au contraire elle est un modèle de piété, vertu et fidélité, la servante Bromie puis Jupiter lui-même dévoilent tout le mystère: le dieu a usé de ses prérogatives pour séduire Alcène, déjà enceinte des œuvres d'Amphitryon, et l'intervention divine lui a permis de mettre au monde *sine dolore* (1100) des jumeaux: Héraklès⁵, le fils de Jupiter et qui à peine né étouffe de ses mains deux serpents, et Iphiklès, celui d'Amphitryon.

L'imposture nous est connue dès les premiers mots du texte, car le vers *In faciem versus Amphitruonis Iuppiter* (1) nous livre les circonstances de la tromperie commise par le dieu: c'est métamorphosé en Amphitryon, et secondé par son fils Mercure déguisé en Sosie, qu'il va s'approprier Alcène. Comme Amphitryon, général des Thébains, est occupé à la guerre contre les Téléboens, le dieu, habitué à donner libre cours à ses passions amoureuses, a beau jeu de prendre l'aspect du mari et de s'accoutrer comme lui pour séduire l'épouse en prétextant qu'il a abandonné momentanément l'armée pour venir lui raconter ses exploits. Jupiter devient acteur et joue lui-même dans la pièce: *Ipse hanc acturust Iuppiter comoediam* (88) où il tient le rôle d'Amphitryon: *Nunc Amphitruonem memet [...] Esse adsimulabo* (874) dans le seul but de satisfaire ses appétits charnels.

Plaute a raison d'appeler son œuvre «tragi-comédie», *tragico[co]moedia* (59): elle est comique en effet; l'écrivain fait mouche à chacun des gestes, traits ironiques⁶, répétitions ou

5 À propos de cet enfant d'origine divine, Autrand affirme que «le schéma de la fable se retrouve jusque dans le récit de la naissance du Christ, où Joseph joue un rôle comparable à celui d'Amphitryon». (Molière: 1966, 15).

6 On retrouve cette ironie dans notre nom commun «amphitryon» qui, à partir de Molière, a le sens d'«hôte qui offre à dîner», selon le Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*.

jeux de mots présentés, et manie la langue à merveille pour doser l'élégance d'Alcmène⁷ et la grossièreté de Sosie⁸ mais, si le spectateur rit à gorge déployée de voir Amphitryon trompé et moqué par un Jupiter se prévalant de sa condition pour suivre ses penchants lascifs, le mari qui n'y comprend rien, l'épouse innocente obligée de se justifier ou l'esclave recevant la bastonnade, pour le couple amoureux Amphitryon-Alcmène au contraire la situation est tragique. On peut dire que la pièce est comique au théâtre, mais tragique dans sa dimension réelle, quand on quitte la représentation pour entrer dans la vie, quand on s'inquiète de la personne derrière le personnage.

Jupiter, le souverain du ciel, est décrit par son propre fils comme un *sycophanta* (506). La *συκοφαντία* étant le «métier de délateur» ou l'«esprit de chicane» (Georgin, 1957: 707), le mot *sycophanta*, qui désigne à l'origine le «dénonciateur des voleurs de figues consacrées», signifie ensuite «délateur», «fourbe» et «parasite flatteur» (Goelzer, 1928: 655). L'attitude du dieu est donc caractérisée par la fausseté, l'hypocrisie et l'imposture. C'est d'ailleurs le seul stratagème possible pour séduire la très belle Alcmène, vertueuse et fidèle et de surcroît, enceinte.

Alcmène forme avec Amphitryon un couple uni et aimant, ce qu'Albouy appelle «*le couple humain par excellence*» (1969: 128). Si lui déclare: «Elle m'aime comme je l'aime moi-même» (655) et n'est pas avare en compliments à propos de son épouse: *omnium Thebis optimam* (677), celle-ci de son côté manifeste sa tendresse pour l'homme qu'elle aime *praeter omnis* (640) et dont elle admire les prouesses militaires. Ils sont tous deux victimes de la supplantation divine, mais Alcmène l'est doublement. Pour Amphitryon, c'est le règne de la perplexité et de la confusion: incapable de comprendre l'attitude de sa femme, d'ordinaire si expressive et si affectueuse, quand elle montre plutôt de la surprise que de l'émotion à son retour de la guerre, il lui reproche de ne pas l'accueillir comme elle devrait. De plus en plus furieux, il l'accuse injustement d'être folle: *deliramenta loquitur* (696), *delirat uxor* (726), de faire de faux serments: *audacter iuras* (836) ou d'agir avec déraison ou arrogance: *aut stultitia, aut superbia* (709), et promet de l'*obiurgare*, «la traiter comme elle le mérite» (706), selon l'euphémisme d'Ernout, «réprimander, châtier», d'après le dictionnaire Goelzer, voire de mettre fin à leur union: *multem matrimonio* (852). Il passe donc bien vite du langage amoureux à celui de l'offense, du reproche et de la menace.

Même si «le personnage le plus attachant est évidemment, de par la légende même, celui d'Alcmène», qu'elle est «douce et grave» et que «la tendresse de la femme et la fierté de la matrone romaine sont les deux composantes majeures de son caractère» (Molière, 1953: 14), Alcmène est la principale victime du «jeu» divin. À l'époque où la pièce fut écrite⁹, la situation des femmes est très différente de celle des hommes: bien qu'elles ne soient pas

7 Par exemple quand elle assure son mari de sa chasteté: *Ut mihi extra unum te mortalis nemo corpus corpore/ Contigit* (833).

8 Par exemple quand il traite de folle la femme de son maître: *Verum non est puero grauida [...] Insania*. (719).

9 Naudet (Plaute, 1831: v) dit du théâtre de Plaute qu'il «est le supplément nécessaire des livres historiques: c'est l'histoire secrète et anecdotique de la vie romaine».

confinées dans le gynécée et qu'elles participent à la vie sociale en compagnie de leur mari, elles ne possèdent pas de capacité politique et leur liberté d'action est toujours limitée par le pouvoir de l'homme: légalement elles sont considérées comme mineures et dépendent de l'autorité du père ou du mari. Comme le dit López Fonseca: *Ya en la Antigüedad [...] se pone de relieve la ardua lucha por la igualdad hombre/mujer y un esquema de relaciones entre ambos sexos que, puesto en vigor en Roma, sigue vigente* (Plauto, 2008: 21). Le mot *virtus*, avec ses significations de «virilité», «courage» et «bravoure» (Goezler, 1928: 706), ne provient-il pas de *vir*, c'est-à-dire «homme», «personne du sexe masculin»? Il appartient donc à la sphère masculine. Cette inégalité entre les sexes est particulièrement visible dans le cas de l'adultère: impuni pour l'homme, il est sévèrement puni, y compris de mort, pour la femme. Or Alcmène, inconsciemment violée, au physique comme au moral, doit affronter la colère croissante de son époux mais, blessée dans son honneur, elle lui tiendra tête avec une sérénité et une intelligence exemplaires. Comme l'affirme Ernout, «Aimante et vertueuse, sûre de son innocence et indignée de la fausse accusation qui pèse sur elle, elle sait trouver pour se défendre des accents d'une noblesse simple et touchante qui ne détonneraient pas dans une tragédie» (1967: 6). Elle doit faire face aussi aux interventions de Sosie, qui par solidarité masculine et par crainte soutient son maître: quand celui-ci accuse son épouse de délirer, Sosie renchérit en suggérant à Amphitryon de la faire «exorciser comme possédée» (776) ou en l'appelant la plus grande des trompeuses: *praestigiatrix maxima* (782).

Dans la pièce de Plaute, la tromperie n'est pas exercée par le mari ou la femme, mais par un personnage extérieur à eux, Jupiter. Son jeu, mis en relief par un vocabulaire à la fois acerbe (envers les personnages) et comique (pour le public), menace la solidité du couple, mais d'une part, et malgré son égoïsme et sa concupiscence, le dieu a pour Alcmène l'attitude prévenante et les tendres paroles d'un mari aimant, et de l'autre ses éclaircissements et l'annonce d'une naissance glorieuse convainquent Amphitryon de l'honnêteté de sa femme et le rassèrent. Quant à Alcmène, une fois le travestissement terminé, elle recouvre la paix et l'amour de son époux; son innocence est confirmée et elle reçoit dans sa fertilité la compensation au drame qu'elle a vécu: elle deviendra mère, non seulement du fils d'Amphitryon, mais aussi d'un héros-dieu destiné aux plus grands exploits. Ajoutons pour sa légende que celle qui «fut aimée de Zeus¹⁰» épousa plus tard Rhadamanthe, et qu'après sa mort elle fut conduite par Hermès dans le séjour des Bienheureux. On lui rendait un culte en Béotie et en Attique.

3. La Gitanilla

Contrairement à ce qu'annonce le titre, *La Gitanilla*¹¹, l'une des *Novelas ejemplares* publiées pour la première fois en 1613, est une singulière histoire d'amour entre deux non-

¹⁰ *Dictionnaire illustré de la mythologie grecque et romaine*, 1962: 29.

¹¹ Cervantes Saavedra, Miguel de: 2010. Je citerai entre parenthèses les pages de cette édition.

gitans. La nouvelle s'ouvre sur des considérations à propos des gitans, Cervantes affirmant, dans une phrase nuancée par le verbe inaugural *Parece* (61), qu'ils sont un peuple de voleurs. Une vieille femme de cette ethnie a élevé comme s'il s'agissait de sa petite-fille une enfant qu'elle appelle *Preciosa*, adjectif qui signifie à la fois «très jolie» et «de grande valeur». Celle-ci apprend toutes sortes de gitaneries et excelle dans les arts de la danse, du chant et des castagnettes, sans compter qu'elle est d'une beauté, d'une distinction et d'une sagesse rares. Son raffinement laisse soupçonner qu'elle est de naissance illustre, et son talent, mis au service de poètes lui vendant leurs *romances*, attire les foules et enrichit le clan. Après avoir déambulé en Castille, le groupe arrive à Madrid, où Preciosa, maintenant âgée de quinze ans, décidée à tirer les plus grands bénéfices de ses dons, remporte tous les suffrages. Elle fait la connaissance d'un chevalier de Calatrava qui lit la composition, et voit l'écu, que la jeune fille vient de recevoir du page-poète Clemente. Le groupe de chanteuses se rend ensuite à l'invitation de l'alguacil et de sa femme doña Clara; Preciosa, en échange d'un dé en argent, dira la bonne aventure à la dame. De retour à Madrid, les gitanes rencontrent un *mancebo gallardo y ricamente aderezado*, un chevalier *rendido* (83) aux charmes de Preciosa: il lui déclare un amour absolu en gage duquel il lui offre cent écus d'or, lui remettant ainsi à la fois son *hacienda* et son *alma* (84). La petite lui répond par une longue tirade sur l'importance de sa virginité: elle ne lui livrera ce joyau qu'une fois mariée religieusement, et après qu'il aura passé deux ans dans la tribu, comme un gitan, sous le nom d'Andrés Caballero. Il y consent et règle ses affaires. Preciosa rencontre à nouveau le poète Clemente, qui lui donne un second texte, puis arrive chez son amoureux, où elle obtient confirmation de son statut et apprend son véritable prénom: Juan. Le père de celui-ci demande aux jeunes filles de danser. C'est à ce moment que Juan prend connaissance du billet doux de Clemente, que les mouvements de la danse ont fait tomber: transpercé de douleur, il s'évanouit, mais Preciosa lui murmure quelques mots à l'oreille pour le reconforter. Quelques jours plus tard, le chevalier réapparaît chez les gitans, qui en font un des leurs après diverses cérémonies et lui apprennent les normes du clan. Preciosa rappelle à Juan devenu Andrés les siennes propres, qu'il accepte, à la réserve près qu'il ne commettra pas de larcins; en compensation, il offre deux cents écus d'or à la compagnie. Les bonnes dispositions d'Andrés et la grâce de Preciosa font croître l'amour entre eux, ainsi que la prospérité du douar. Clemente revient sous la forme d'un homme en blanc, qui sera mordu par les chiens en s'approchant du campement. La victime est soignée par la grand-mère de Preciosa, et celle-ci assure Andrés de son affection tout en lui reprochant sa jalousie. Pourtant, le poète n'est pas venu courtiser la gitanille: il est en fuite après avoir commis un meurtre. Clemente et Andrés deviennent amis et le clan aidera le premier à s'échapper en Italie. À Murcie a lieu un épisode dramatique: la folie amoureuse de l'aubergiste Juana Carducha oblige tout le groupe à s'éloigner, mais cette jeune fille, dépitée par le refus d'Andrés de l'épouser, cache des objets précieux parmi les affaires de celui-ci, puis alerte les gens et la justice. Le chevalier tue le neveu du maire qui l'a offensé, et il est

emprisonné ainsi que Preciosa et de nombreux gitans, les auteurs supposés du vol. Doña Guiomar et son époux le Corregidor, devant qui ils comparaissent, se prennent d'affection pour la merveilleuse gitane. La fausse grand-mère avoue alors que Preciosa est leur fille, Constanza de Azevedo y de Meneses, enlevée en 1595, et le pseudo-Andrés le fils de Francisco de Cárcamo, chevalier de Saint-Jacques. Andrés est donc libéré et les deux jeunes gens se marient, tandis que le poète parvient en Italie et que Juana avoue son méfait mais bénéficie de la clémence des nouveaux époux.

Le couple présenté par Cervantes est au départ «en chantier»: il se compose de deux êtres qui s'intéressent l'un à l'autre mais ne se connaissent guère; ils se situent dans la phase préalable aux tout premiers balbutiements de l'amour.

L'héroïne est si gracieuse qu'elle attire l'attention de tous; le public fait pleuvoir sur elle les compliments à propos de ses cheveux d'or, ses yeux d'émeraude et sa fossette au menton, *sepultura de deseos vivos* (78). Remarquons en passant que Cervantes, en plus des métaphores descriptives, utilise un lexique subtil pour peindre de façon nuancée le succès de Preciosa auprès du public masculin: *corrían los muchachos a verla, y los hombres a mirarla* (64). Il n'est donc pas surprenant qu'un jeune admirateur s'éprenne de la danseuse, d'autant plus qu'à ses charmes physiques s'ajoutent ses vertus: elle fait montre d'une sagesse, d'une acuité réflexive et d'une faconde propres d'une adulte. Âgée de quinze ans à peine, cette enfant incarne la perfection morale –elle est bien résolue à *ser honrada* (73)–, mais c'est surtout en ce qui concerne sa virginité, son plus cher joyau¹², qu'elle manifeste le plus de maturité. On dirait presque que ce n'est pas elle qui pense et parle, mais les auteurs de ses jours, donc aussi Cervantes lui-même¹³; dans sa longue tirade au chevalier, on pourrait dire qu'elle parle comme un livre. Tout en proclamant son désintéressement (*no me desmoronan dádivas*) et sa pudeur (*recato* 85), elle emploie des expressions qui soulignent la valeur marchande de sa virginité (*vendida* 85, *ganancias* 86). Comme l'explique Ivanovici (2001: 219), *la sexualidad tiene un 'valor de uso', expresado en la búsqueda del placer; y tiene asimismo un 'valor de cambio', relacionado con cierto status social. En concreto, está clarísimo que, de cara a su pretendiente, la heroína suspende sabiamente el de uso, a fin de acrecentar el valor de cambio de su 'prenda'*. On verra en effet à la fin de l'histoire que *el intercambio de amor y economía, o, mejor decir, la economía del amor, no permite amantes pobres. Sin dinero no hay amor*, selon Sieber (Cervantes, 2010: 30). De plus, ce trésor inestimable de Preciosa ne se soumettra qu'au *santo yugo [...] del matrimonio* (85). Le commentaire d'un spectateur de la danseuse nous donne une des clés de l'œuvre: ¡Lástima es que esta mozueta sea gitana! *En verdad, en verdad que merecía ser hija de un gran señor* (66). Elle ignore tout de sa naissance mais, bien qu'elle se croie gitane, elle se sent différente des autres membres du clan et, au moment où elle entend la vieille faire le récit

12 Ivanovici considère la virginité de Preciosa comme le thème central de la nouvelle.

13 C'est également l'opinion de Rivera González (2010: 8): *el enunciador sería, obviamente, el autor, mientras que los personajes serían los locutores, pues aunque parezca que hablan los personajes, no es otro sino Cervantes el que está detrás de todas y cada una de las palabras que puedan salir, por ejemplo, de la boca de Preciosa.*

de sa propre vie, il s'avère, comme dit Cervantes, que Preciosa *siempre se había estimado en mucho más de lo que de ser gitana se esperaba* (131). Alors qu'en général les gitans célèbrent le mariage (rejeté officiellement) selon leurs propres rites, où la virginité de l'épouse est une exigence primordiale (encore en vigueur de nos jours) et que paradoxalement ils sont parfois accusés de promiscuité puisque cette ethnie vit de manière collective, alors que le plus vieux gitan donne Preciosa à Andrés *ya por esposa, o ya por amiga* (100), c'est à une union chrétienne que la jeune fille fait allusion, et le respect de son intégrité en est la condition sine qua non. Vierge calculatrice qui aspire au mariage religieux, c'est elle-même, et non les statuts de la gitanerie, qui dresse une barrière de chasteté entre son prétendant et elle. Pour mesurer la profondeur des sentiments du chevalier, sa capacité de sacrifice et son endurance, elle le soumet en outre à *la ley de [su] voluntad* (103) et lui impose une condition: quand elle aura vérifié qu'il est bien l'homme de qualité qu'il dit être, elle l'obligera à abandonner sa famille et, déguisé en gitan, à partager pendant deux années la vie de la tribu.

Au contraire d'Alcmène, complètement étrangère à ce qui lui arrive, c'est ici la femme qui établit les règles du jeu (respect de sa virginité), ourdit le subterfuge (le chevalier doit se métamorphoser en gitan) et manie les ficelles avec une rigueur semblant provenir elle aussi d'un parent sévère (il devra prendre un nom, endosser l'habit et suivre les coutumes de la gent gitane). Il s'agira pour le soupirant d'un *noviciado*, il servira comme soldat dans leur *milicia* (86), tandis que Preciosa, qui pourtant n'est pas insensible à l'agrément du jeune homme, se comportera avec lui comme une sœur. Fière de sa propre *honestidad*, elle exige de lui la *confianza* (87) et proclame qu'elle n'acceptera en aucun cas les entraves à sa liberté dictées par la jalousie. Tant que ces conditions n'auront pas été remplies, et ce pendant deux ans, Andrés n'aura pas le droit de lui toucher la main. Il consent de bonne grâce aux exigences de sa belle, qui en quelque sorte fait de lui sa marionnette, et préfère l'accompagner à pied, *sirviendo de lacayo* (106) plutôt que d'enfourcher l'ânesse (*pollina*¹⁴) que les gitans lui proposent. Preciosa, quant à elle, est contente de *ver como triunfaba de su gallardo escudero* (106). Si pour Pabón (1998: 396) ce tableau réfère à *la imagen familiar de la Virgen María en estado sobre un burro y José caminando a su lado poco antes del nacimiento de Cristo*¹⁵, pour moi il renvoie, en un sens, à Lancelot et Guenièvre, et au «triomphe de l'amour courtois» où «la femme assure son pouvoir sur le héros», selon Foucher (Chrétien de Troyes, 1970: 137). Cette femme, «courtoise, belle et sage sans pareille», comme dirait encore ce traducteur (Chrétien de Troyes, 1970: 139), subjugue son chevalier servent, qui désire jouer le jeu le plus tôt possible et satisfaire sa dame¹⁶. Pour Saborit l'image essentielle de son *delirio*

14 Blecua (2005: 112) étudie l'usage de ce mot chez Cervantes.

15 Elle ajoute: «La imagen [no sólo] refuerza las múltiples alusiones que a lo largo de la novela identifican a Preciosa con la Santa Madre».

16 Bien que raffinée dans son comportement et ses manières, Preciosa n'appartient pas à la haute société, ou en tout cas Andrés et elle-même l'ignorent. Nous ne sommes donc pas dans l'amour courtois proprement dit, même si un spécialiste comme Muñoz Sánchez dénombre, dans les expressions cervantines de l'amour, des références à l'amour courtois, au *Dolce stil novo*, au pétrarquisme, au platonisme et au néoplatonisme.

amoroso (2005: 3) s'éclaire par le livre de mémoire auquel Cervantes semble penser quand il écrit: *Para con ella es de cera mi alma, donde podrá imprimir lo que quisiere; y para conservarlo y guardarlo no será como impreso en cera, sino como esculpido en mármoles cuya dureza se opone a la duración de los tiempos* (Cervantes, 2010: 84). La dévotion d'Andrés est en effet totale et indélébile.

Preciosa soumet donc son amoureux à une sorte de farce humiliante (Andrés *se había querido humillar a ser gitano por ella* (129), expliquera-t-elle à sa mère), mais par ailleurs elle demandera à Clemente de ne pas se moquer des prétentions du jeune homme envers une simple gitane. Cependant sa sévérité ne l'empêche pas, le moment venu, de montrer à Andrés son grand cœur et sa compassion: quand il est fait prisonnier, elle invoque la provocation pour justifier le meurtre qu'il a commis, implore la miséricorde du Corregidor en des termes poignants: *¡Si mi esposo muere, yo soy muerta!* (126) et cherche à sauver son amant par tous les moyens. Preciosa, qui a des idées bien arrêtées sur la façon dont elle veut accéder au mariage, manifeste par contre à ses parents son humble disposition à leur obéir pour le choix d'un époux. Cette fausse gitane est donc exemplaire en tant que future épouse et en tant que fille.

À la différence du couple plautinien, Preciosa et Andrés sont conscients tous les deux de la supercherie qui se déroule, la première puisqu'elle l'a créée, et le second parce qu'il y entre de plain-pied. C'est la supercherie elle-même qui construit leur union. L'enjeu n'est pas mince: pour Preciosa il s'agit de savoir si elle est aimée ou seulement convoitée, et donc si elle va se marier avec le chevalier; pour Andrés, de démontrer sa sincérité; sa victoire sera la main de la belle et sage jeune fille. Pour tous deux l'épreuve est concluante. Et doublement, car Andrés ne connaît pas l'origine sociale de sa bien-aimée, mais il a constaté sa *discreción* (83) et il déclare, en même temps que son amour, son intention de l'«élever» pour en faire son «égale». Or, Preciosa n'est pas plus gitane qu'Andrés; le hasard veut qu'ils proviennent tous les deux de familles aisées; le mariage d'amour de Constanza de Meneses et Juan de Cárcamo s'accomplit donc en toute égalité de *linaje* (133), comme celui des deux couples d'amants dans la pièce de Marivaux. Quant à Cervantes, qui dans cette histoire d'amour mêle savamment les lexiques de la galanterie, de la soumission et du commerce, il nous joue un tour de maître: la «gitanille» n'en est pas une, loin s'en faut, et toute sa famille gitane, une fois libérée, s'envole du récit.

4. *Le jeu de l'amour et du hasard*

Dans la biographie qu'elle consacre à l'auteur, Ayoub (1994: 16, pour toutes les citations de ce paragraphe) rapporte une anecdote cuisante dans la vie du jeune Marivaux: éduqué dans la sincérité, il fait à ses dépens l'apprentissage des «machines de l'opéra» en retrouvant la belle jeune fille qu'il courtisait minaudant devant son miroir, alors qu'un ins-

tant auparavant, face à lui, elle s'était montrée timide et «sans affectation». C'est peut-être «troublé par ce jeu de l'amour», blessé par le choc entre naturel et séduction hypocrite, que Marivaux eut l'idée d'élaborer une pièce où rien n'est vrai, même si au bout du compte l'amour l'emporte.

Pièce en trois actes où la finesse le dispute à l'humour, jouée mille fois et interprétée sous des angles divers, *Le jeu de l'amour et du hasard* offre un profil en chassé-croisé. Monsieur Orgon a choisi comme mari pour sa fille le fils d'un vieil ami, à condition que les deux jeunes gens, Silvia et Dorante, se plaisent et se conviennent. Pour être sûre de l'amour de son prétendant, Silvia propose d'échanger sa place avec celle de Lisette, sa femme de chambre. Son père¹⁷, qui ne peut rien lui refuser, accepte le stratagème, mais omet de lui dire que Dorante, pour «mieux connaître» (I, 3, 27¹⁸) sa fiancée, a eu la même idée: c'est son valet Arlequin qui le remplacera. Les véritables Dorante et Silvia, déguisés en domestique et en soubrette, font connaissance et s'éprennent l'un de l'autre; c'est ce qui arrive également à Lisette et Arlequin habillés comme leurs maîtres. Le hasard ayant bien fait les choses, l'histoire se termine par la formation de deux couples, unis par l'amour et l'égalité sociale.

Œuvre délicate dans l'expression des sentiments, cette comédie présente une structure assez simple, en double parallèle. Deux duos de personnages jouent des rôles qui ne leur appartiennent pas: les maîtres, Silvia et Dorante, se travestissent en serviteurs pour leurs scènes d'amour, tandis que Lisette et Arlequin, leurs domestiques respectifs, endossent les habits du premier couple pour parodier ses rencontres¹⁹. Il y a donc des comédies dans la comédie. Monsieur Orgon l'explique d'ailleurs à son fils Mario: Silvia désire «jouer la même comédie [que Dorante] [...] pour observer Dorante, comme Dorante veut l'observer» (I, 4, 37-38). Malhappe (Marivaux, 1999: 25-26) va jusqu'à dire que «*Le jeu de l'amour et du hasard* serait une comédie sur la comédie qui, feignant d'avoir pour thème le mariage de Silvia et de Dorante, prendrait en réalité comme thème le théâtre lui-même». Le titre de la pièce est clair à ce sujet: la clé est le «jeu²⁰»; à l'exception de M. Orgon et de Mario, tout le monde joue, et tout le monde est joué. Même si l'auteur manie savamment tous les comiques et excelle à faire rire par la fraîcheur et l'à-propos des réparties et par la cocasserie des situations, le jeu en question n'est pas une activité fantaisiste et gratuite poursuivant le pur divertissement, mais une tactique ayant pour but de dévoiler les intentions de l'autre. La seule différence est que les uns –chacun de son côté– ont décidé eux-mêmes d'adopter cette stratégie, alors que les autres ne font qu'obéir aux ordres des patrons: le jeu des subordonnés est comme le creux du moule façonné par les supérieurs. D'ailleurs, «la constante thématique du masque chez

17 Marivaux lui-même «fut un père très tendre», comme le démontre Gazagne (1954: 58).

18 Pour chaque citation de l'œuvre, j'indique l'acte, la scène et le vers.

19 C'est cette imitation caricaturale, cette «singerie», qui donna à Alfredo Arias, en 1987, l'idée d'une mise en scène particulièrement originale, où les comédiens portent des masques de singes. Comme dit Malhappe (Marivaux, 1999: 135), ils «font revivre le plaisir d'un jeu gratuit».

20 Migé (Marivaux, 2006: 106) rappelle que «le jeu fut l'une des formes du théâtre comique du Moyen Âge (comme, par exemple, *Le jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle, dans la seconde moitié du XIII^e siècle)».

Marivaux renvoie non seulement à un stratagème du déguisement inhérent au théâtre, mais aussi à l'essence de l'être marivaudien, déchiré et révélé par son ambiguïté fondamentale» (Ayoub, 1994: 57); cette même critique assure que «le masque apparaît comme la matrice du théâtre marivaudien» (130). Il suffit en effet de consulter la liste des œuvres de Marivaux pour voir apparaître le substantif «stratagème» une fois, et les adjectifs «faux» et «travesti» deux et trois fois respectivement. Ce qui compte en tout cas dans cette pièce, ce n'est pas tant le déguisement, avec les mensonges et tromperies qu'il entraîne, que la volonté de faire la connaissance de l'autre avant de se marier et le désir d'être aimé pour soi-même.

Marivaux nous présente une Silvia rétive au mariage. Son père lui a trouvé un fiancé; sa suivante, Lisette, a beau lui faire du jeune homme un portrait hautement flatteur au moral comme au physique, Silvia est inquiète, car elle sait que beaucoup d'hommes «se contrefont» (I, 1, 70), portent un «masque» (I, 1, 80), ont une «physionomie» (I, 1, 74, 78, 79, 85) mensongère, ne sont chez eux qu'«une figure» (I, 1, 94) ennuyeuse. Dans ses réflexions elle multiplie les termes montrant que pour elle, le mari est un être à deux visages, à qui l'on aurait peur de se fier, et l'on trouve sous ses lèvres un catalogue lexical qui confirme sa méfiance: «paraître», «avoir l'air», «d'un air serein», «vous auriez dit» (I, 1, 71-102). Voyant son embarras, M. Orgon lui laisse «entière liberté» (I, 2, 36) pour s'expliquer avec Dorante sans aucune complaisance envers lui-même. Notons ici le côté féministe avant la lettre de Marivaux: «l'émancipation de la femme est une des [idées sociales] qui lui tiennent le plus à cœur. [Les jeunes filles] veulent épouser l'homme de leur choix et non celui que leurs parents [...] s'efforcent de leur imposer» (Gazagne, 1954: 135). C'est ainsi que Silvia, émue de la bonté de son père, lui suggère un stratagème: l'interversion des femmes, Lisette prenant sa place pour «examiner» (I, 2, 63) le futur, Silvia elle-même se déguisant en soubrette. L'astuce semble parfaite: Monsieur Orgon s'y trompe lui-même, car Lisette emprunte sur-le-champ le ton et l'allure d'une marquise. Le hasard veut que Dorante ait eu la même idée: c'est l'un des «jeux de reflets» auxquels Malhappe (Marivaux, 1999: 20) fait allusion; les deux futurs époux emploient le même procédé, vont «jouer [...] la même comédie» (I, 3, 37) dans la même intention: aller au-delà des apparences. Comme en témoigne le lexique de Monsieur Orgon quand il met son fils Mario au courant de la double imposture, dans la quatrième scène de l'acte premier: «déguisé», «masque», «sous la figure de», «personnage», Dorante et Silvia vont recourir à la mascarade pour tenter de parvenir à la vérité. Cette coïncidence situe sur un pied d'égalité les personnes devenues personnages: le désir de se cacher derrière un masque est un trait commun aux deux jeunes et, pour Brady (1970: 257), *this reveals a kind of compatibility in their attitude towards love and marriage*. Une fois habillée en femme de chambre, et ignorante de la supercherie de son prétendant, Silvia dira: «je ne haïrais pas de lui plaire sous le personnage que je joue» (I, 4, 6-7).

Dès leur rencontre, de badinerie en «marivaudage» –terme que Gazagne (1954: 44) définit comme «l'opposition de l'amour-propre aux prémices d'une troublante inclination»–,

Dorante et Silvia déguisés en valet et soubrette sont séduits l'un par l'autre. Au-delà de l'«air» (I, 6, 23) de l'une et de la «garde-robe» (I, 6, 30) de l'autre, ils se reconnaissent comme des êtres supérieurs à la classe sociale qu'ils sont censés représenter: «tu as l'air bien distingué» (I, 6, 45), dit Dorante; «qui es-tu toi qui me parles ainsi ?» (I, 6, 70), demande Silvia. De même ils ont juré tous les deux de n'épouser qu'une personne de condition. S'ils sont conscients de jouer, ils ignorent que l'autre joue aussi. Silvia, sans enthousiasme pour le mariage, ne peut pourtant s'empêcher de trouver plaisant le faux Bourguignon (nom sous lequel Dorante s'est présenté à elle), venu s'informer pour son maître du caractère de la future épouse. La supplantation ne fonctionne qu'à demi: elle amuse le public, parce qu'il est dans le coup, mais les deux jeunes gens restent eux-mêmes: leurs manières et leur langage sont inchangés; travestis et mensonges sont insuffisants.

Parallèlement, Lisette costumée plaît au très bizarre pseudo-Dorante qu'est devenu Arlequin: la femme de ménage en avertit son maître monsieur Orgon. Celui-ci, contre toute attente, accepterait même qu'elle épouse cet homme ! La fausse Silvia et le véritable Arlequin se jurent alors amour éternel, en dépit des «erreurs d'appréciation sur les identités véritables», pour parler comme Migé (Marivaux, 2006: 58). Ils s'efforcent de singer les conversations des maîtres tout en gardant le ton des gens du peuple. Migé affirme que «Le langage est ainsi un marqueur social et culturel [...]. Mais si les maladresses linguistiques des valets font sourire, elles ridiculisent aussi par contrecoup le langage des maîtres» (Marivaux, 2006: 79). Ils profitent donc de la supercherie pour fustiger les gens du monde.

Dans les deux cas, personne n'est à sa place; pourtant, si aucun des personnages ne parvient à interpréter son rôle à la perfection, chacun réussit à tromper son partenaire, et le fait de le croire d'une condition différente ajoute du piquant à la situation. C'est ainsi que les deux idylles progressent, à l'insu des acteurs, dans le sens désiré: domestiques d'une part, maîtres de l'autre. Au moment où le vrai Dorante, sous le sceau du secret, révèle qui il est à la fausse Lisette, Marivaux incruste dans le puzzle un nouvel élément: Mario, qu'il présente adroitement comme un rival plus chanceux.

Au cours du troisième acte, quand les déclarations d'amour et les demandes en mariage ont été formulées et que l'identité réelle des prétendants est connue, ce sont les deux femmes qui prennent les rênes de leur conflit sentimental. Comme l'affirme Malhappe (Marivaux, 1999: 153), «les femmes du *Jeu de l'amour et du hasard* sont des personnages plus intéressants que les personnages masculins, notamment parce qu'elles cherchent à échapper à leur statut»; on peut d'ailleurs considérer Marivaux comme un féministe avant la lettre puisqu'il est «de ceux qui se sont vivement intéressés à la condition féminine et indignés du sort qui lui était réservé» (Ayoub, 1994: 56). Silvia sait maintenant qui est Dorante, mais celui-ci est toujours dans l'ignorance de la condition de l'aimée: elle va en profiter pour prolonger la farce par laquelle elle obtiendra la confirmation qu'elle est aimée pour elle-même, et que Dorante s'apprête à l'épouser malgré sa position sociale, malgré son père et malgré sa

fortune. Elle agit en partie par coquetterie²¹, et aussi pour mesurer l'intensité de l'amour du gentilhomme et sa générosité face à une mésalliance. De même que pour Preciosa, qui impose à son sigisbée une attente de deux ans, le temps est un facteur de poids dans les relations du couple qui se construit. Gazagne (1954: 37) dit à ce sujet que les œuvres de Marivaux «sont l'étude des délais que la raison impose aux satisfactions du désir». Migé (Marivaux, 2006: 89) affirme que «l'épreuve infligée à Orante (amour contre raison) relève ici de l'ordre intime». Pour Gilot (Marivaux, 1991: 148), «le génie de Marivaux est de s'être servi du travestissement pour en faire un instrument d'investigation psychologique». Mais ce n'est pas la vérité que fait découvrir cet artifice, posé jusqu'à la toute dernière scène de la pièce. Voici ce que pense Brady (1970: 260) du masque de Silvia: *The mask therefore does not help them to reach the truth [...]. They can only reach the truth after the unmasking, when they will discover that they are not lower-class people with upper-class qualities*. Il ne fait pas découvrir la vérité, mais les autorise à être eux-mêmes sous les habits d'un autre. Gazagne l'explique ainsi: «La livrée que Silvia et Dorante ont endossée a pour effet de les libérer partiellement des conventions mondaines, et de leur permettre d'être vrais; ils n'ont plus à dissimuler les impressions qu'ils éprouvent et à se priver de familiarités qu'ils recherchent» (1954: 109).

Lisette, de son côté, reçoit d'Orgon, de Silvia et de Mario la permission d'épouser celui qu'elle prend pour Dorante. Elle l'a «conditionné» (III, 5, 13) et va exécuter son «chef-d'œuvre» (III, 5, 28). Après l'aveu d'Arlequin, en un finale très comique où le nom du valet rime avec «coquin» et «faquin», Lisette, en qui Malhappe (Marivaux, 1999: 147) voit «le porte-parole du mérite contre la naissance», reconnaît être «la coiffeuse de Madame» (III, 6, 91). Tandis que le travestissement de Silvia et le supplice de Dorante se poursuivent, les deux serviteurs démasqués se font vite une raison puisqu'ils s'aiment. Et dans le théâtre de Marivaux, comme dit Gilot (Marivaux, 1991: 15), l'amour «est comme une seconde naissance».

5. *Así empieza lo malo*

Ce long roman de Javier Marías, à la trame complexe, aux multiples lectures, parut en 2014. Évocation de l'Espagne de 1980 et réflexion sur le passage du temps et sur la mémoire historique, récit psychologique aux personnages insolites voire inquiétants –à l'occasion réels, tel le caricatural Francisco Rico–, histoire des secrets d'un couple, de la force du désir, et mosaïque d'images sensuelles²², narration imprégnée de réminiscences cinématographiques, *Así empieza lo malo*²³ est aussi une sorte de formidable enquête où alternent la profondeur et l'humour: Juan de Vere, longtemps après les faits, narre à la première personne les

21 Si elle est l'essence des femmes pour Marivaux, «sensible à cette façon d'être si féminine et si parisienne», il finit par reconnaître que « leurs illusoires masques » sont « les instruments d'une meilleure connaissance de soi et des autres » (Ayoub, 1994: 76).

22 L'auteur déclare à Óscar López (2014) avoir dépeint des scènes érotiques *raras*, car selon lui, souvent en littérature elles sont *zafias*, *cursis*, *obstétricas* ou *aburridísimas*.

23 Traduction du vers 180, acte III, scène 4 de *Hamlet* de Shakespeare: *Thus bad begins*, qui est également le

événements auxquels il avait assisté quand il travaillait comme secrétaire d'Eduardo Muriel. Il cohabitait alors avec ce cinéaste (qui l'a chargé d'épier son ami le docteur Jorge Van Vechten, soupçonné d'avoir eu un comportement hideux), son épouse la belle Beatriz Noguera et leurs enfants. De Vere découvre ainsi la cause des étranges et malheureuses relations de ce couple; en voyeur et en écouteur aux portes²⁴, il observe Beatriz, ses amis et ceux d'Eduardo et étudie leurs gestes. Il finira par déchiffrer l'odieuse énigme de Van Vechten, et de nombreux secrets privés –dont le subterfuge utilisé par Beatriz– et collectifs se révéleront à lui.

Jordi Gracia (2014) affirme que *el centro de la novela es la verdad y sus trampas, los secretos y sus desvelos: saberlos y descubrirlos, saberlos y callarlos*, et souligne le parallèle entre la triste histoire d'alcôve de Beatriz et Eduardo et les biographies réinventées dans le sens de la démocratie, après la mort du dictateur, de nombreux Espagnols au passé franquiste exerçant des professions libérales. Cependant, comme Javier Marías le déclare lui-même dans l'interview accordée à Preston en mars 2016, le roman, qui a des implications politiques, n'est pas un roman de politique, mais de *private lives* (minute 1.21.26). C'est cet aspect-là de l'œuvre que je vais examiner, en particulier le stratagème employé par Beatriz –stratagème qu'elle taira longtemps– dans le but d'épouser son grand amour Muriel; mais avant d'en arriver là, les fines circonvolutions scripturales de Marías décrivent au lecteur les douloureuses répercussions qu'aura eues sur leur existence à tous deux la révélation tardive de ce terrible secret.

Dès la première page, le narrateur, Juan de Vere, un jeune homme de 23 ans au service de Muriel, nous renseigne sur une réalité troublante: le couple face auquel il se trouve et qu'il nous présente, formé par Beatriz et Eduardo, est *una larga e indisoluble desdicha* (11²⁵). La cause de ce malheur prolongé ne nous est expliquée que vers la fin du roman, peu avant le dramatique épilogue. C'est alors que l'on apprend le subterfuge de Beatriz, et qu'ensuite on comprend son infortune, narrée sur l'arrière-fond de la *Transición*. Dans le cas de cette œuvre-ci, on chemine à rebours jusqu'au déchiffrement de l'énigme et, dès le départ, les pistes de l'enquête ont de sombres tonalités.

Dans la formule *una larga e indisoluble desdicha* (que Marías réitérera beaucoup plus loin, aux pages 434 et 505, comme un triste leit-motiv), quel mystère cachent ce terrible substantif et ces adjectifs en apparence contradictoires ? Le premier de ceux-ci nous situe dans une durée indéfinie, sinon infinie; le deuxième renvoie à l'indissolubilité du mariage catholique, et le nom à un événement qui provoque un mal grave ou qui fait souffrir. Si le bonheur est absent, si l'amour est mort, à quoi bon s'obstiner à rester ensemble ? La permissivité postfranquiste règne déjà, mais le divorce n'est pas encore légal en Espagne en

titre de la traduction du roman de Marías réalisée par Margaret Jull Costa. Curieusement, l'édition Spencer de *Hamlet* en Penguin Books de 1980 préfère la version *This bad begins* pour ce vers.

24 Marc García (2015) dit d'*Así empieza lo malo* que c'est une *obra sensorial* étant donné le poids accordé à ce qui est entendu et raconté, ainsi qu'à ce qui est vu et entrevu.

25 Pour les citations extraites du roman, je n'indiquerai entre parenthèses que la page, dans l'édition Alfaguara.

1980. C'est pourquoi de Vere s'étonne que les gens osent se marier, alors que *eso tenía un carácter definitivo* (12), et teinte d'humour noir son désabusement quand il remarque que le verbe *contraer* (tout comme en français «contracter» ou en anglais *contract*²⁶) s'emploie dans le cas des maladies, des dettes et du mariage, mais que pour celui-ci, contrairement aux deux autres objets, il n'existe ni *cura ni remedio ni saldo* (13). Le mariage est donc présenté d'emblée sous un angle pessimiste, et le désarroi augmente lorsqu'on voit Muriel, homme par ailleurs affable, juste et généreux, se comporter avec une cruauté inouïe envers sa femme, que de Vere décrit ainsi: *pobre mujer infeliz, amorosa y doliente* (66); de plus, Beatriz est un personnage presque muet, ce qui pourrait souligner le caractère machiste de la dictature franquiste.

L'attitude de l'époux envers l'épouse est d'autant plus choquante pour de Vere que Muriel a chargé celui-ci d'espionner son vieil ami le docteur Van Vechten, qu'il soupçonne d'avoir été d'une indécence intolérable envers une ou plusieurs femmes. Le narrateur, témoin d'exception, émet l'hypothèse selon laquelle deux êtres *se eternizan juntas por mero acostumbramiento* (69). Ressentant l'agressivité de Muriel envers sa femme comme l'expression d'un besoin de vengeance illimité (même si parfois il la traite affectueusement), de Vere se perd en conjectures sur *la falta imperdonable* (71) commise par Beatriz. Comme ses fonctions lui permettent un regard privilégié sur ce couple hors du commun, il se livre à un espionnage méticuleux. Une nuit d'insomnie, de Vere assiste à une scène pénible: il voit Beatriz, à peine vêtue, debout devant la porte de la chambre –la *alcoba* [...] *vedada* (74)– de son époux, et entend un dialogue inégal: elle, implorant sa tendresse, et lui, repoussant sa femme à coup de moqueries et d'offenses. L'écouteur caché est surpris par une expression de Beatriz: *Lo interrumpiste todo de golpe, por algo ya tan antiguo y tan tonto* (85), répétée par Muriel (93), et qui pousse Juan à s'interroger sur ce pronom indéfini qui, d'après le *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* s'applique à *una realidad indeterminada cuya identidad no se conoce o no se especifica*. Quel est donc cet *algo* lointain ? Muriel reproche à sa femme de minimiser ce fait, de le qualifier d'espièglerie, sous le prétexte qu'en amour tout est valable, et se reproche de l'avoir aimée pendant toutes les années où il ignorait la vérité. Muriel ouvre enfin sa porte et se livre sur le corps de Beatriz à des attouchements obscènes, brutaux et humiliants. Pantelante, la femme finit cependant par retrouver la force de dire à son mari qu'au contraire les sentiments qu'il a eus pour elle pendant toutes ces années étaient la meilleure chose qu'il ait pu faire. Muriel lui donne raison, mais ajoute qu'il aurait préféré rester dans l'erreur, dans l'ignorance du geste de Beatriz, et ne pas être passé de l'*engaño*, la supercherie, au *desengaño* (100), la découverte de la vérité.

Pour de Vere, tout cela reste incompréhensible. Il partage son temps entre son travail avec Eduardo, les fêtes que le couple offre aux amis (entre autres le professeur Rico, à la con-

26 Pérez-Carbonell (2016) affirme: *Language serves de Vere to reflect upon issues that both concern and amuse him. Isn't it curious, he wonders, that as well as marriage, it is only debts or illnesses that one can use the verb 'to contract' for?*

versation savante) et ses filatures, au cours desquelles il apprend les aventures sexuelles de Muriel, ainsi que celles de Beatriz, en particulier avec Van Vechten. Il voit rarement les trois enfants de la famille: Susana, alors âgée de quinze ans (et qui deviendra sa femme); Alicia, de douze ans, et Tomás de huit, qui jouissent de l'affection de leurs parents et de la bonne, Flavia. Face à l'indélicatesse d'Eduardo, l'attitude de Beatriz, *más afligida que indignada* (153), reflète son espoir de retrouver le bonheur d'antan.

Hay quienes disfrutan con el engaño y la astucia y la simulación, y tienen enorme paciencia para tejer su red (259), dit le narrateur. On verra plus tard que ce n'est pas le cas pour Beatriz, dont l'omission lui a permis de se marier et de vivre en harmonie, du moins pendant un certain temps. De Vere parle ici en général, et présente différentes modalités d'agissement après la tromperie: l'oubli, la possibilité, ou la volonté, ou le refus, ou l'impossibilité de l'aveu. Lui-même sera incapable d'oublier que dans sa jeunesse il a eu une unique rencontre amoureuse avec la femme de son patron, mais il choisira de se taire pour le bien de tous.

Muriel exonère de Vere de sa mission d'enquête au sujet de Van Vechten quand celui-ci agit avec efficacité lors de la troisième tentative de suicide de Beatriz: sa reconnaissance pour avoir sauvé sa femme lui fait perdre son intérêt pour les impardonnables et mystérieux délits du pédiatre. La curiosité du secrétaire, pourtant, est restée en éveil, et il finit par apprendre la vérité de la bouche du docteur Vidal. Il s'avère que le pédiatre Van Vechten est un déprédateur sexuel de la pire espèce. Il a la réputation d'avoir été généreux, dans les années quarante et cinquante, avec des gens poursuivis par le franquisme: il a soigné gratuitement leurs enfants malades; hélas, cet hypocrite a soumis à un chantage abominable les mères et les sœurs aînées de ces petits, obligées de céder aux avances du médecin pour gagner son silence sur le passé politique de leurs maris ou de leurs pères, et il retire une satisfaction malsaine de cette humiliation des vaincus. Voici dévoilée une autre supercherie, plus monstrueuse encore que celle de Jupiter auprès d'Alcmène, car à la violence sexuelle s'ajoute une pression psychologique à laquelle il est impossible aux victimes d'échapper. En outre ces outrages, subis dans la honte, l'amertume et la rage, qui laissent parfois la trace ineffaçable d'un enfant illégitime, sont tus par l'un comme par les autres. De Vere questionne adroitement le docteur et finit par savoir que tout cela, qui ressemble à d'effroyables rumeurs, a réellement existé. Il désire en informer Muriel, malgré tout, mais celui-ci refuse de l'entendre. Par contre, devant l'insistance du jeune homme, il finit par lui expliquer dans le détail *la mentira* (471) dont est coupable sa femme. Beatriz n'avait pas voulu le faire elle-même, car pour elle il s'agit d'une bêtise, qui a provoqué une réaction disproportionnée, *una absoluta exageración* (472).

Beatriz n'a donc eu d'autre astuce que de mentir, ou plutôt d'omettre la vérité. Elle est sur le point de se marier avec Eduardo, qui se trouve à Madrid, tandis qu'elle est aux États-Unis, où elle a dû se rendre pour aider et soigner son père. La mort de celui-ci prolonge le séjour en Amérique de la future mariée, et pendant ce temps Eduardo fait la connaissance

d'une femme qu'il aimera passionnément, qui sera l'amour de sa vie. Il envoie alors à sa fiancée une lettre de rupture que Beatriz, en une stratégie toute simple de femme amoureuse décidée à évincer sa rivale, feint de ne pas avoir reçue. Eduardo, qui croit sa lettre perdue à jamais, n'a pas le courage –*no tuve coraje* (494), dit-il à de Vere– de causer à la jeune femme un nouveau chagrin et, par loyauté, ému face à l'ignorance et la joie de Beatriz, face à son enthousiasme et son sourire radieux lorsqu'elle arrive en Espagne, il tient sa promesse et épouse sa belle amoureuse. Le couple tient bon douze ans grâce au sexe, à l'éducation de quatre enfants et à la douleur partagée pour la mort de l'un d'eux. Mais un jour, après une dispute conjugale, la vérité éclate: Beatriz lui révèle, *sin pensar en las consecuencias* (503), qu'elle avait bien reçu la fameuse lettre; elle l'a d'ailleurs conservée et la montre sans ménagement à son mari. Au lieu de garder pour elle ce secret lointain, oblitéré par le temps et les va-et-vient de la vie, elle déterre le cadavre de ce qu'elle considère comme un enfantillage, mais qui a orienté dans une direction non désirée l'existence du cinéaste. Ce qu'elle avait caché consciemment, elle le révèle en toute inconscience.

À partir de cet aveu, la rancune d'Eduardo sera sans limites, et sans rémission possible. Il reproche à sa femme son *atolondrada revelación* (483), qui le blesse infiniment plus que l'imposture elle-même, et renie leur couple bâti sur un leurre. Eduardo déploie un arsenal de vocables évoquant la fausseté, (et en affinité sémantique avec les méchantes expressions d'Amphitryon quand il maltraite verbalement sa femme): pour lui la stratégie du silence de Beatriz s'appelle *mentira* (483), *jugar tan sucio* [...] *y con tanta alevosía* (499), *farsa* (502) ou *trampa* (503); celle du sourire au retour des États-Unis est une *representación* (505): elle a joué le tout pour le tout et a réussi, jusqu'au jour où elle divulgue la supercherie. *The conundrum of whether it is possible and/or desirable to know the truth lies at the core of this narration*, dit Pérez-Carbonell (2016). Pour Muriel s'ouvrir le temps du désamour, de la vengeance et de l'impossible pardon; pas de dilemme pour lui: à la transparence involontaire il aurait préféré un silence permanent. Sa femme aurait même pu, ou dû, oublier la chose à jamais, puisque *cuanto más abarcadora la mentira, mayor tendencia a olvidarla por parte de quien se sirve de ella* (500). Une fois qu'il sait, il revient mentalement en arrière, et on l'entend s'exprimer aux modes et aux temps –du regret et de la colère impuissante– qui traduisent une hypothèse irréalisable: *Yo podía haberme mantenido en mis trece y confiar en que se rehiciera en Madrid [...] sus tíos la habrían albergado* (493); à propos du télégramme explicatif qu'il avait envoyé à Beatriz et où il faisait allusion à sa lettre de rupture: *Tendría que haber añadido [...] «Espera leerla antes tomar decisiones»; eso habría bastado para frenarla* (497). Comme dit encore Pérez-Carbonell (2016), *what has happened could have just as easily not have happened*.

La fin de l'histoire est tragique: à sa quatrième tentative de suicide, Beatriz meurt. Bien que l'époux blessant et rancunier pleure la mort de l'épouse blessée et désespérée, il se remarie au bout de quelque temps. Le divorce existe enfin en Espagne, mais de Vere pense

que Muriel n'y aurait probablement pas eu recours si Beatriz avait vécu, car peut-être que *los vínculos del engaño y la desdicha son los más fuertes de todos, así como los del error* (524). Il meurt sept ans après sa première femme, celle qui *jugaba a contraer matrimonio* avec lui, Muriel, *convencido de estar adquiriendo una enorme responsabilidad* (524). La notion de jeu, de tromperie, traverse donc le texte entier.

Remarquons une sorte de stratagème au second degré que ce livre présente également: pour parvenir à connaître celui de Beatriz, on passe d'abord par celui de Mariás, qui consiste en un talent extraordinaire pour tenir le lecteur en haleine de façon magistrale, sur plusieurs centaines de pages, en faisant défiler ambiguïtés, doutes et contradictions par la voix du narrateur et des différents personnages. L'«astuce» de l'auteur est de maintenir sans cesse le lecteur fasciné, sur une ligne de flottaison entre mensonge et vérité, «cachoterie» et dévoilement, désir et réalisation. De là, sans doute, les multiples vitrages, portes, fenêtres, recoins d'où l'on peut sans danger voir et écouter, et qui semblent symboliser les opinions plurielles de l'écrivain: savoir ou ne pas savoir; regarder sans être vu; parler ou se taire.

6. Conclusions

Une supplantation externe (*Amphitryon*), un déguisement ordonné et consenti (*La Gitanilla*), une mascarade à double sens et symétrique (*Le jeu de l'amour et du hasard*), un mensonge sous la forme d'un silence prolongé (*Así empieza lo malo*), voilà les quatre modalités de stratagème relevées ici.

Le but de la supercherie est, dans *Amphitryon*, l'appropriation illicite: Jupiter séduit Alcène, une femme mariée et fidèle. La ruse est donc employée par un personnage que par dérision on pourrait appeler deus ex machina, situé à l'extérieur du couple déjà formé, mais la solidité du lien matrimonial préexistant en est renforcée. Les héroïnes de la nouvelle (*Preciosa*) et de la pièce de théâtre (*Silvia*) sont à la recherche du mari «idéal», c'est-à-dire d'un homme qui les aime pour ce qu'elles sont et qui le démontre; leurs astuces passent – comme dans le premier cas d'ailleurs – par un affublement. Ces jeunes femmes, qui savent ce qu'elles veulent et imposent leurs conditions, parviennent à leurs fins: par chance elles trouvent l'oiseau rare, aimant et sincère, et de plus appartenant à la même classe sociale. Dans le cas du roman, le personnage féminin joue toutes ses cartes d'un coup et a recours à la feinte la plus facile et la plus modeste qui soit: le silence. Point de supplantation ingénieuse, point de déguisement, masque ou imposture; Beatriz se comporte comme si elle n'avait pas reçu la lettre de rupture de son fiancé, contrôle ses gestes, sourit triomphante, et oublie pendant plus de dix ans le «péché originel» par omission sur lequel est basé le mariage qu'elle souhaitait. Dans tous les cas un personnage fait «semblant»: on peut considérer ce substantif qui, tiré d'un participe présent dès le moyen français, a survécu dans une «locution figée» (Guiraud, 1961: 44) comme un des maîtres mots de cette étude. Les procédés varient, les objectifs se

ressemblent. Je donnerai le mot de la fin au Cléandre de Marivaux dans *Le Père prudent et équitable* (scène XXV et dernière de l'acte unique, vers 759-760): «Je me suis, il est vrai, servi de stratagème, / Mais que ne fait-on pas pour avoir ce qu'on aime ?»

Références bibliographiques

- ALBOUY, Pierre. 1969. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris, Armand Colin.
- AYOUB, Brigitte. 1994. *Marivaux, Biographie, étude de l'œuvre*. Paris, Albin Michel.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 2010. *Novelas ejemplares I* (Édition de Harry Sieber). Madrid, Cátedra.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. 2014. *Novelas ejemplares II* (Édition de Harry Sieber). Madrid, Cátedra.
- CHRÉTIEN DE TROYES. 1970. *Romans de la table ronde, Le cycle aventureux*. (Textes traduits, présentés et annotés par Jean-Pierre Foucher). Paris, Gallimard.
- CIORANESCU, Alejandro. 1964. *Principios de literatura comparada*. Universidad de La Laguna, Secretariado de publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras.
- GAZAGNE, Paul. 1954. *Marivaux par lui-même*. Paris, Seuil.
- GEORGIN, Charles. 1957. *Dictionnaire grec-français*. Paris, Hatier.
- GIRAUDOUX, Jean. 1967. *Amphitryon 38*. Paris, Grasset.
- GOELZER, Henri. 1928. *Dictionnaire latin-français*, Paris, Garnier.
- GUIRAUD, Pierre. 1961. *Les locutions françaises*. Paris, Presses universitaires de France.
- GUYARD, Marius-François. 1978. *La littérature comparée*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MARÍAS, Javier. 2014. *Así empieza lo malo*. Madrid, Alfaguara.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de. 1991. *Le jeu de l'amour et du hasard* (Édition de Michel Gilot). Paris, Larousse.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de. 1999. *Le jeu de l'amour et du hasard* (Édition d'Emmanuelle Malhappe). Paris, GF Flammarion.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de. 2006. *Le jeu de l'amour et du hasard* (Édition d'Alain Migé). Paris, Larousse.
- MOLIÈRE. 1953. *Amphitryon* (Avec des notices de Claude Jodry). Paris, Larousse.
- MOLIÈRE. 1966. *Amphitryon* (Avec une analyse de Michel Autrand). Paris, Bordas.
- MONTAIGNE. 1967. *Œuvres complètes*. Paris, Seuil.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón. 2012. *De amor y literatura: hacia Cervantes*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- PLAUTE. 1967. *Comédies I* (Texte établi et traduit par Alfred Ernout). Paris, «Les belles lettres».
- PLAUTE. 1831. *Théâtre I*. (Traduction nouvelle accompagnée de notes par Joseph Naudet). Paris, Panckoucke.
- PLAUTO. 2008. *El mercader* (Introduction, traduction et notes d'Antonio López Fonseca). Madrid, Ediciones clásicas.
- SHAKESPEARE, William. 1980. *Hamlet*. Londres, Penguin Books.
- Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. 2014. Barcelona, Espasa.
- Dictionnaire illustré de la mythologie grecque et romaine*. 1962. Paris, Seghers.
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française I. Le Nouveau Petit Robert*. 1993. Paris, Dictionnaires Le Robert.

Sur la toile

- BLECUA, Alberto. 2005. «Tres notas léxicas al episodio de *La cueva de Montesinos*» in Boletín de la Real Academia Española, ISSN 0210-4822, Tomo 85, Cuaderno 291-292, 111-126. [Consulté le 2/5/2016]. www.rae.es/sites/default/files/Blecua_Alberto.
- BRADY, Valentini Papadopoulou. 1970. *Love in the Theatre of Marivaux: A Study of the Factors Influencing its Birth, development and expression*. Genève, Droz. [Consulté le 11/5/2016]. <https://books.google.es/books?isbn=2600035052>.
- CHARTIER, Roger & SABORIT, Antonio. Janvier-avril 2005. «Miguel de Cervantes y el librito de memoria de Cardenio. Un intercambio» in *Historias 60, Revista de la Dirección de estudios históricos del instituto nacional de antropología e historia*, México D.F., 3-10. [Consulté le 2/5/2016]. www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/.../historias_60.
- GARCÍA, Marc. 25 juin 2015. «Reseñas blogueras de *Así empieza lo malo*». [Consulté le 28/5/2016]. <https://javiermariasblog.wordpress.com/.../reseñas-blogueras-de-asi-empieza-lo-malo>
- GRACIA, Jordi. 23 septembre 2014. *Crítica de 'Así empieza lo malo': La verdad imprudente* [Consulté le 25/5/2016]. cultura.elpais.com > Babelia.
- IVANOVICI, Víctor. 2001. «Preciosa y su prenda tan preciada (una lectura de *La Gitanilla*)» in *Actas del X Coloquio internacional Cervantes en Italia*, 213-227. [Consulté le 20/4/2016]. cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/.../cl_X_22.pdf.
- LÓPEZ, Oscar et MARÍAS, Javier. 20 octobre 2014. «Entrevista en *Página dos*, RTVE». [Consulté le 28/5/2016]. <https://www.youtube.com/watch?v=7kt70bnq50A>.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de. 2015. *Intégrale des œuvres*. GrandsClassiques.com Literary Collections. [Consulté le 23/5/2016]. <https://books.google.es/books?isbn=2807400132>.
- PABÓN, Christine A. 1998. «El simbolismo animal en la *La Gitanilla*: el entierro de la mula con sus alhajas» in *Actas cervantistas VIII*, 393-401. [Consulté le 2/5/2016]. cvc.cervantes.es/literatura/.../cl_VIII/cl_VIII_35.pdf.
- PÉREZ-CARBONELL, Marta. 13 avril 2016. «*Thus Bad Begins: The Intimate World Of Javier Marías*». [Consulté le 26/5/2016]. www.litro.co.uk/author/marta-perez-carbonell/.
- RIVERA GONZÁLEZ, María del Rocío. 2010. «Hacia un análisis discursivo de *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes» in *Philologia Hispalensis 24*, 7-30. [Consulté le 2/5/2016]. institucional.us.es/revistas/philologia/24/art_1.pdf.
- PRESTON, Paul et MARÍAS, Javier. 8 mai 2016. «*Thus Bad Begins: a conversation with Javier Marías*». [Consulté le 27/5/2016]. www.lse.ac.uk/publicEvents/events/2016/03/20160308t1830vOT.aspx.
- Le Trésor de la Langue Française Informatisé, Analyse et Traitement Informatique de la Langue française- Atilf* atilf.atilf.fr/