



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD  
Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:  
Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón

SERIE  
HOMENAJES



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo**



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón**  
(coords.)



---

Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha  
Cuenca, 2020



**LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**  
**ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO**

Margarita Alfaro Amieiro  
Antonio Ballesteros González  
Antonio Barnés Vázquez  
Jesús María Barraión  
Esther Bautista Naranjo  
Juan Antonio Belmonte Marín  
Claude Benoit Morinière  
Lourdes Carriedo López  
Asunción Castro Díez  
José Manuel Correoso Rodenas  
Claude Duée  
José María Fernández Cardo  
Ángel Galdón Rodríguez  
Tagirem Gallego García  
Antonio García Martínez  
Pedro Jesús Garrido Picazo  
Marta Giné Janer  
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno  
Fátima Gutiérrez  
Hans Christian Hagedorn  
Juan Herrero Cecilia  
Clara Janés  
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González  
Isabel López Cirugeda  
Celia López González y Silvia Molina Plaza  
José Manuel Losada  
Juan Agustín Mancebo Roca  
Elena E. Marcello  
Ricardo Marín Ruiz  
Rocío Martínez Prieto  
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo  
José Antonio Millán Alba  
Montserrat Morales Peco  
Jean Muñoz  
María Dolores Picazo  
María Teresa Pisa Cañete  
Francisco Javier del Prado Biezma  
Ignacio Ramos Gay  
Àngels Santa  
Santos Sanz Villanueva  
Alfredo Segura Tornero  
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón  
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Ameiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Ameiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: [http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.12.00](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00)

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## ÍNDICE

<b>Palabras para Juan Bravo</b> .....	15
<i>Clara JANÉS</i>	
<b>Prólogo</b> .....	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
<b>Tabula gratulatoria</b> .....	35
<b>I. Filología Francesa</b> .....	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin . . . .	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires . . . . .	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio . . . . .	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i> . . . . .	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni . . . . .	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française . . . . .	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien . . . . .	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española . . . . .	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad . . . . .	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural . . . . .	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin . . . . .	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino) . . . . .	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand . . . . .	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard . . . . .	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i> . . . . .	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
<b>II. Filología Hispánica</b> . . . . .	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI . . . . .	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI . . . . .	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino . . . . .	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano . . . . .	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso . . . . .	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i> . . . . .	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión . . . . .	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
<b>III. Filología Inglesa</b> . . . . .	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo . . . . .	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur . . . . .	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i> . . . . .	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction . . . . .	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker . . . . .	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España . . . . .	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana . . . . .	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital . . . . .	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007) . . . . .	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
<b>IV. Otras perspectivas</b> . . . . .	493
Metáforas contemporáneas de Dios . . . . .	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos . . . . .	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française . . . . .	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i> . . . . .	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz . . . . .	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini . . . . .	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité . . . . .	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico . . . . .	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle . . . . .	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

# LA COMÉDIE MÉLANCOLIQUE CHEZ MARIVAUX : *LA DOUBLE INCONSTANCE, LA FAUSSE SUIVANTE, LA DISPUTE*

LYDIA VÁZQUEZ

Universidad del País Vasco

[http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.13.16](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.16)

Par ce titre j'ai voulu situer d'emblée mon approche dans une filiation de lectures déterminées : après Jules Lemaître qui, déjà en 1888, parle de « la cruauté de Marivaux » (Fréry, Bermann 2018 : 131-132), après Anouilh, qui définit *La double inconstance* comme une « pièce terrible », une « histoire galante et gracieuse d'un crime » (Anouilh 1951 : 36)<sup>1</sup>, et surtout après la mise en scène de *La Dispute* par Patrice Chéreau (1973), nombreux ont été ceux qui ont interprété les comédies de Marivaux comme des « contes noirs » ou des « comédies cruelles ». Dans les mises en scène théâtrales ou filmiques, on peut citer, après *La Dispute* de Chéreau, *Les fausses confidences* (1979) de Jacques Lassalle, *La fausse suivante* (1985) de Chéreau lui-même, le film de *La fausse suivante* (2000) de Benoît Jacquot ou la mise en scène espagnole d'une *Utopie Marivaux* (2007) par Juli Leal<sup>2</sup>. Au sein de la critique spécialisée, Jean Goldzink, pour ne citer que lui, dans son œuvre *Comique et comédie au siècle des Lumières*, parle d'un « appel au crime » dans les comédies de Marivaux (Goldzink 2000 : 180).

---

1 Dans *La Répétition* : « Enlever Silvia à Arlequin par la force pour le compte du prince ne serait rien ; ils vont faire en sorte que Silvia aimera le prince et qu'Arlequin aimera Flaminia, et qu'ils oublieront leur amour. C'est proprement l'histoire élégante et gracieuse d'un crime ».

2 *Utopía Marivaux* : il s'agit d'un montage à partir de *La Dispute* et de *L'île aux esclaves*, dont le scénario fut écrit par Juli Leal, Ignacio Ramos et moi-même.

Complémentaires de ces visions d'un Marivaux sombre, cruel ou noir, se trouvent des analyses qui classent certaines des pièces du dramaturge comme « comédies cyniques » (Cavillac 1996 : 1084)<sup>3</sup>.

Renchérissant sur cette perspective, je vais insister sur la dimension mélancolique de ces trois pièces. La comédie mélancolique fait partie d'un genre inventé par Ben Jonson<sup>4</sup> dans l'Angleterre du début du XVII<sup>e</sup> siècle et qui eut un certain succès dans toute l'Europe du Grand Siècle : la « comédie d'humeur ». Dans ces pièces, le personnage principal est soit sanguin, soit bilieux, soit atrabilaire, soit flegmatique, selon l'humeur qui domine son corps et qui conditionne son caractère<sup>5</sup>. La comédie mélancolique fut la plus pratiquée, avec de grands représentants comme Tirso de Molina et son *Mélancolique* (1611) en Espagne<sup>6</sup>, ou le Molière du *Misanthrope* (1666)<sup>7</sup> en France. Sans faire de Marivaux un auteur de « comédies de caractère », genre dont Diderot certifiera l'épuisement au XVIII<sup>e</sup> siècle (Goldzink 2003 : 269), force est de constater que ses comédies dégagent un sentiment mélancolique, né d'un « humour qui sourit à travers les larmes »<sup>8</sup>, comme dirait Freud (Freud 2014 : VII, 265). Cette mélancolie 'moderne' naît moins d'un excès de bile noire dans les corps des personnages, que de ce que Diderot affirme au début de l'article « Mélancolie »<sup>9</sup> dans l'*Encyclopédie* : elle serait la conséquence de la prise de conscience de notre

3 On peut le dire surtout de *La fausse suivante*, car je suis d'accord avec Christophe Martin de classement abusif pour *La double inconstance* (1996) ; il rappelle, en effet, que l'infidélité de Silvia et d'Arlequin et due à un changement de sentiment et non pas à l'ambition, ce qui empêcherait de la considérer comme « cynique » à proprement parler (Christophe Martin 1996 : 18).

4 Ben Jonson : *Every Man In His Humour / Chacun dans son humeur* (comp. 1598 ; publ. 1601) et *Every Man Out of His Humour / Chacun guéri de son humeur* (comp. 1599 ; publ. 1600).

5 Cette comédie naît de la croyance en la théorie de l'équilibre des quatre humeurs corporelles : sang, bile jaune, bile noire (ou atrabile) et pituite (ou flegme), établie par Hippocrate, suivie par Galène, et en vigueur jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle (de Diego, Vázquez 1998a : 15-30). Le grand dernier ouvrage se réclamant de la théorie des humeurs fut l'Anglais Burton (*Anatomy of Melancholy*, 1621), mais son œuvre, par ailleurs très séduisante, se verra vite dépassée car en 1628, sept ans après la première édition de l'*Anatomie*, William Harvey découvre la circulation du sang, constatation incompatible avec la théorie humorale.

6 *El Melancólico* de Tirso de Molina, met en scène Rogerio dans le rôle principal, savant mélancolique, décrit comme un personnage « sentimental préromantique et intellectuel névrosé ». (Arellano 1984 : 7).

7 Dont le sous-titre, « L'atrabilaire amoureux », est significatif et annonce le 'ton' mélancolique à cette pièce.

8 « Larmes » dans un sens figuré, symbole de la tristesse, de la morosité, car rien n'est plus étranger au théâtre marivaudien que les 'vraies' larmes.

9 « Mélancolie, s. f. c'est le sentiment habituel de notre imperfection. Elle est opposée à la gaieté qui naît du contentement de nous-mêmes ; elle est [...] l'effet [...] des idées d'une certaine perfection, qu'on ne trouve ni en soi, ni dans les autres, ni dans les objets de ses plaisirs, ni dans la nature [...]. Le Fétu la représente comme une femme qui [...] médite profondément sur une tête de mort qu'elle tient entre ses mains » (article en général attribué à Diderot, 01/12/1765).

imperfection, alors que la gaieté naît du contentement de nous-mêmes ; cette nouvelle conception de la mélancolie n'est pas sans rappeler le lien établi par Pseudo-Aristote dans son « Problème XXX » entre la mélancolie et le génie<sup>10</sup>.

La « comédie mélancolique » serait donc différente de la « comédie d'humeur » : la mélancolie se trouverait moins chez un personnage déterminé que dans le ton de la pièce, dans « la tristesse et la morosité » (Staël 1820 : IV, XIV, 303), caractéristiques de ce comique particulier, que d'aucuns, de Voltaire à l'auteur de l'article « Humour » de l'*Encyclopédie* et à Germaine de Staël (Delon 2011 ; Vázquez 2011), ont attribué à la nation anglaise<sup>11</sup>.

Cette « comédie mélancolique », différente de la « comédie satirique », provoque moins le rire au moyen d'une critique sociale que grâce à une prise de conscience de l'imperfection de la nature humaine. Et on peut penser à une belle lignée à laquelle on rattacherait ces comédies de Marivaux, qui irait du Corneille<sup>12</sup> de *La Suivante* (1633-1634)<sup>13</sup>,

---

10 Pseudo-Aristote, dans le n° XXX de ses *Problemata*, constate que « tous ceux qui se sont illustrés dans la philosophie, la politique, la poésie ou les arts sont-ils tous manifestement des gens chez lesquels prédomine la bile noire, au point que certains sont sujets aux maladies qui sont dues à la bile noire » (Pseudo-Aristote [1994] : « Problème XXX » [1], in *Problèmes, Sections XXVIII à XXXVIII* [traduction : Pierre Louis], Les Belles Lettres, Paris, p. 28).

11 « Humour » est utilisé dans ce sens pour la première fois par Voltaire, en 1762, dans une lettre à l'abbé d'Olivet : « Les Anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute ; et ils rendent cette idée par le mot *humeur*, *humour*, qu'ils prononcent *yumor* ; et ils croient qu'ils ont seuls cette *humeur* ; que les autres nations n'ont point de terme pour exprimer ce caractère d'esprit. Cependant c'est un ancien mot de notre langue, employé en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille ». Ce terme est défini pour la première fois dans l'*Encyclopédie* (01/12/1765). L'auteur de l'article « Humour » présente l'anglicisme comme servant à « désigner une plaisanterie originale, peu commune, et d'un tour singulier », puis fait de Swift le plus grand représentant de ce type de « plaisanterie ». Toutefois, l'*Encyclopédie* devance de beaucoup l'Académie car le vocable ne sera admis dans le *Dictionnaire de l'Académie de la langue française* qu'en 1932.

12 Pour le rapprochement entre la mélancolie et Corneille, voir Jackie Pigeaud 2011 : 119.

13 *Aramante*, la suivante qui donne le titre à cette 'comédie' de Corneille, conclut la pièce (V, 9) avec un monologue d'un ton profondément amer. Séduite par les prétendants de sa maîtresse qui convoient Daphnis à cause de sa position et sa fortune, amoureuse de l'un d'eux, Florame, qui finira par se marier avec sa maîtresse grâce à l'« échange » qu'il fait avec le vieux père de Daphnis qui aspire à avoir la main de sa sœur, elle lance un cri final contre une société qui permet de telles horreurs. Ainsi se termine cette longue et terrible tirade, invoquant Géraste, le vieillard père de Daphnis, sa maîtresse : « Vieillard, qui de ta fille achètes une femme / Dont peut-être aussitôt tu seras mécontent, / Puisse le ciel, aux soins qui te vont ronger l'âme, / Dénier le repos du tombeau qui t'attend ! // Puisse le noir chagrin de ton *humeur jalouse* / Me contraindre moi-même à déplorer ton sort, / Te faire un long trépas, et cette jeune épouse / User toute sa vie à souhaiter ta mort ! » (Corneille 1971 : I, 470). On est en droit de penser que cette pièce est le référent de *La fausse suivante*, même si Nicolas Fréry et Mathieu Bermann, dans leur récent ouvrage pour la collection *Clefs concours* d'Atlande, s'exclament : « chose rare chez Marivaux, aucune vraie suivante ne figure en miroir de la fausse » (2018 : 118).

au Musset des *Caprices de Marianne* (1833-1851)<sup>14</sup> et d'*On ne badine pas avec l'amour* (1834)<sup>15</sup>.

Marivaux, admirateur de Joseph Addison<sup>16</sup>, de qui il emprunta l'idée de son *Spectateur français* (1721-1724), se laissa sans doute séduire par ce « nouveau rire » prôné par l'écrivain anglais, théoricien du *wit* (*Spectator* n° 62, 11 mai 1711<sup>17</sup>). Un rire « jaune » provoqué par un humour « noir », suivant le classement de Dominique Noguez dans son ouvrage *L'Arc-en-ciel des humours* (2000), qu'a si bien illustré Érik Leborgne dans son essai sur *L'Humour noir des Lumières* (2018), et que notre auteur va pratiquer dans certaines de ses comédies, comme celles ici analysées.

Malgré l'écart chronologique de vingt ans entre *La double inconstance* et *La fausse suivante* (1723 et 1724) d'un côté, et *La Dispute* (1744) de l'autre, ces trois comédies peuvent être donc considérées comme « comédies mélancoliques » : l'espace est, dans les trois pièces, un lieu unique, certes, comme l'exigeaient les règles classiques, mais clos, étouffant, irréel, où les normes sociales s'éclipsent en faveur d'une *tabula rasa* (on pourrait aussi parler de table de dissection) où les personnages apparaissent progressivement mis à nu, comme sous les spots implacables de la mise en scène de *La Dispute* par Chéreau<sup>18</sup>.

Dans *La double inconstance*, l'espace est moins le palais d'un prince qu'un lieu d'enfermement de deux personnages, Silvia et Arlequin, qui ont été enlevés de leur espace rustique originaire contre leur volonté. Prison dorée, si l'on veut, mais prison en fin de comptes, d'où Silvia et Arlequin ne demandent qu'à sortir : « SILVIA. [...] Une bourgeoise contente dans un petit village vaut mieux qu'une princesse qui pleure dans un bel appartement » (*LDI* : I, 1, 28) ; « TRIVELIN. Eh bien, seigneur

14 En fait cette comédie, ainsi qualifiée par Musset, s'apparente, par son dénouement tragique, au drame.

15 La comédie noire d'Alfred de Musset, de 1834, *On ne badine pas avec l'amour* (avec cette fin terrible : la mort de Rosette et la phrase de Camille : « Elle est morte. Adieu, Perdican ») paraît, de par son titre même, un clin d'œil aux comédies de Marivaux, où les personnages répètent à maintes reprises qu'ils ne « badinent » pas avec leurs sentiments.

16 Fondateur, avec son ami Richard Steele, du magazine *The Spectator*, en 1711.

17 'Feuille' avec texte complet, disponible dans la page <<http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?textsid=38005>> [page visitée le 18/12/2018]. Dans ce texte, Addison établit la différence entre le vrai humour et l'humour faux : « De même que le vrai humour a l'air sérieux tandis que le monde rit autour de lui, le faux humour rit tout le temps tandis que le monde a l'air sérieux autour de lui ». On pourrait rapprocher ce « sérieux » du *Gilles* (1721) de Watteau, ce Pierrot qui contient en lui tout l'humour mélancolique de la comédie marivaudienne.

18 On peut voir le début de la pièce dans cette vidéo : Patrice Chéreau : « *La Dispute* de Marivaux par Patrice Chéreau » (entretien et début de la représentation de *La Dispute*), *En Scènes*, <<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00355/la-dispute-de-marivaux-par-patrice-cherreau.html>> [page visitée le 21/11/2018].

Arlequin, comment vous trouvez-vous ici ? (*Arlequin ne dit mot.*) N'est-il pas vrai que voilà une belle maison ? / ARLEQUIN. Que diantre, qu'est-ce que cette maison-là et moi avons affaire ensemble ? qu'est-ce que vous ? que me voulez-vous ? où allons-nous ? »<sup>19</sup> (*LDI* : I, 4, 34)<sup>20</sup>.

Dans *La fausse suivante*, tout se passe dans une espèce de *no man's land* qui est le « devant du château de la Comtesse » (*LFS* : 26) opposé à Paris par les personnages eux-mêmes, mais sans qu'il apparaisse comme une alternative possible à la grande ville. Dans cette pièce, tout est fait en sorte que l'espace et le temps paraissent s'être « volatilisés » (Lagrange 1973 : 195). C'est peut-être pour cela que Benoît Jacquot a décidé de faire de la salle théâtrale, lieu clos et à part par excellence, hors du temps et hors de l'espace, la place où les trois personnages principaux se déchirent entre eux. Trois autres espaces sont évoqués : « l'ermitage » de Léléo (*LFS* : III, 5, 89) au milieu des terres « écartées » et « désertes » (*LFS* : I, 7, 45-46), la forêt du duel entre Léléo le poltron et le Chevalier (*LFS* : III, 3, 86-87) et cet utopique cap de Bonne Espérance, auquel fait sans doute allusion le Chevalier dans sa scène de séduction de la comtesse au moyen d'une allégorie : « Moi ! me jeter dans l'espérance ! Oh ! que non ; je ne donne point dans un pays perdu » (*LFS* : II, 8, 71) et qui n'est autre que celui présent dans la *Relation du Royaume de Coquetterie* (qui s'avère être un pays à gouffres et abymes où règnent les cœurs volages) de l'abbé d'Aubignac (1654)<sup>21</sup>. Ces trois endroits apparaissent comme autant d'enfers possibles, seule alternative à ce huis clos, niant ainsi toute possibilité d'une ligne de fuite.

Dans *La Dispute*, l'espace existe bel et bien, mais il est terrifiant. Voici le début de la pièce : « HERMIANE. Où allons-nous, Seigneur ? Voici le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire [...] Qu'est-ce que c'est que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'entourent ? Où me menez-vous » (*LD* : I, 1, 7)<sup>22</sup>. Cette bâtisse enferme deux garçons et deux filles séquestrés depuis « dix-

---

19 Ces questions posées par Arlequin dans sa première apparition dans la pièce ne sont pas sans rappeler le début de *Jacques le Fataliste* de Diderot, où le lecteur demande au narrateur les mêmes choses à propos du maître et de Jacques.

20 Pour les citations (voir bibliographie) : *LDI* (*La double inconstance*), *LFS* (*La fausse suivante*) et *LD* (*La Dispute*).

21 Cette œuvre valut à d'Aubignac, son auteur, de se fâcher avec Mlle de Scudéry. Dans cet ouvrage parodique de la « Carte du Tendre », des Hollandais débarquent dans le Cap de Bonne Espérance et s'y perdent. Cette *Relation* est toute vouée à constater la réalité de l'inconstance amoureuse. Ainsi, on ne saurait s'étonner d'y trouver deux références à deux personnages de *L'Astrée* car les citoyens les plus appréciés dans ce pays 'perdu' appartiennent à la secte des Cœurs volants, fondée par Hilas, alors que les fidèles, associés à Céladon, sont mal perçus.

22 À nouveau ces questions qui ressemblent à l'incipit de *Jacques le Fataliste* de Diderot.

huit ou dix-neuf ans » (*LD* : I, 1, 9) et qui vont, pour la première fois, sortir de leur enceinte, libres de se promener dans la forêt qui l'entoure. Libres seulement en apparence car ils vont y courir comme des cobayes dans un labyrinthe, sous le regard « curieux » d'Hermiane et du Prince, placés dans une galerie surélevée « qui règne tout le long de l'édifice » et d'où ils pourront « les voir et les écouter, de quelque côté qu'ils sortent » (*LD* : 2, 10)<sup>23</sup>. L'image est terrifiante, à mi-chemin entre la souris de laboratoire, les prisonniers dans camp de concentration et les êtres épiés par un *Big Brother* avant l'heure.

De plus, la première à la troisième comédie nous assistons à une évolution spatiale : entre ces « chambres de la maison, où l'on trotte comme dans les rues, où l'on jase comme dans notre halle » de *La double inconstance* (*LDI* : II, 4, 61) et ces « pays », ces « habitations » qui provoquent l'exclamation d'Églé : « il me semble que je ne suis plus rien dans un si grand espace ; cela me fait plaisir et peur » (*LD* : 3, 11), il y a un processus de stylisation spatiale qui se revêt de mélancolie : la grandeur de ce lieu ultime rappelle aux personnages leur insignifiance en même temps qu'il affiche sa beauté sublime, à la manière des grandes places et avenues inquiétantes des toiles de Giorgio de Chirico.

Dans les trois pièces, le temps paraît vertigineux : dans *La double inconstance*, Arlequin et Silvia passent de la naïveté propre de leur origine campagnarde à la connaissance des valeurs de la société de cour et de ses artifices en trois actes et moins de deux heures. Dans *La fausse suivante* les amours viennent et s'en vont dans l'espace de quelques jours (Lélio, à propos de son amour pour la Comtesse : « je l'aimais ces jours passés, mais j'ai trouvé à propos de ne plus l'aimer », *LFS* : I, 7, 42), et les destinées de Lélio, la Comtesse et la Demoiselle de Paris se règlent en un peu plus d'une heure et demie. Dans *La Dispute*, comme le souligne Patrice Chéreau, il est question d'adolescents « à qui on fait faire l'apprentissage du monde, le passage de la puberté à la maturité en l'espace de deux heures »<sup>24</sup>, c'est-à-dire un seul acte et vingt scènes de plus en plus courtes, accentuant ainsi cette sensation de vitesse croissante, de vertige grandissant. Vertigineux, le temps nous fait prendre conscience de la brièveté de la vie, de ce *tempus fugit* que Domenico Fetti, le peintre cité par Diderot dans l'article *Mélancolie* de l'*Encyclopédie*, souligne avec la figuration allégorique de la Mélancolie sous les traits d'une jeune femme prostrée, un crâne entre les mains (*La Melancolía*, h. 1620).

Mais tout vertigineux qu'il est, il s'agit d'un 'temps mort' puisque, alors que « rien n'est [encore] commencé », comme l'affirme Lisette dans l'acte I (*LDI* :

23 Il faut savoir que cet usage 'expérimentale' consistant à prendre des enfants 'trouvés' (orphelins, acheté sou enlevés) et les 'espionner' pour examiner leurs réactions était un fait réel (Mme de Genlis et le duc d'Orléans le pratiquèrent).

24 *Interview* réalisée lors de la première de *La Dispute*, en 1973 (voir note 18).

I, 6, 45), tout « est fini » comme le déclare Flaminia (*ibidem*) car la fatalité de la destinée de tous les personnages (« cela est écrit là-haut »<sup>25</sup>, avertit Trivelin à Arlequin. *LDI* : I, 4, 37), arrêtée par Flaminia, par le faux Chevalier, par le Prince, mais aussi et surtout par Marivaux, fait de ce temps un laps en forme de boucle mélancolique. C'est peut-être pour ça qu'aucune de ces trois pièces n'a, à proprement parler, de dénouement : dans *La double inconstance*, qui nous assure que les pronostics de la cour ne vont pas s'accomplir, que Silvia n'est qu'un caprice du Prince et que cela lui passera, que Flaminia se lassera vite d'Arlequin, et qu'une autre aventure princière sera à recommencer ? Dans *La fausse suivante*, on sait ce qui ne va pas se passer (le mariage accordé de Lélío avec la Comtesse ou avec la Demoiselle de Paris), mais on ne nous dit pas ce qui adviendra, de sorte qu'on est en droit d'imaginer que la Comtesse essaiera d'épouser un autre Lélío, que Lélío voudra séduire une autre comtesse ou une autre Demoiselle, et que la Demoiselle tombera à nouveau dans le piège d'une mauvaise alliance. Quant à *La Dispute*, l'arrêt glacial du Prince : « qu'on place les autres [les quatre premiers adolescents] suivant mes ordres », induit à penser qu'ils vont regagner leurs mondes, d'où ils ne sont sortis que le temps d'une expérience. Et si Églé se montre attirée par Meslis, si le couple 'fidèle' apparaît en contrepoint des deux inconstants, c'est moins pour montrer d'autres possibilités amoureuses que pour relancer l'histoire dans ce boucle temporel mélancolique.

Les personnages, s'ils ne font pas montre d'un caractère particulièrement atrabilaire, ils traversent des états d'âme qu'on pourrait qualifier de mélancoliques : dans *La double inconstance*, Arlequin et Silvia jouissaient d'un amour radieux, avec tous les charmes de la pudeur de la jeune fille et de l'ingénuité et l'ardeur du jeune homme qui en sont à leurs premiers amours (*LDI* : I, 5, 43). Mais leur séparation les plonge dans une apathie très proche de la mélancolie amoureuse décrite par Burton une siècle plus tôt : Silvia ne mange plus (*LDI* : I, 1, 25), et même Arlequin, le plus gourmand de tous les zanni, semble avoir perdu son appétit : « j'ai encore plus d'amour que de gourmandise », « le cœur de Silvia est un morceau encore plus friand que tout cela », réplique-t-il à Trivelin, qui le tente avec des vins exquis et de la bonne chère bien apprêtée par un excellent cuisinier (*LDI* : I, 4, 39-40). La scène où le Prince et Arlequin affichent leur respect mutuel, surmontant leur rivalité amoureuse, plonge les deux personnages dans un état de morosité évidente (*LDI* : III, 5, 90-94). Lisette, la coquette qui essaie en premier de séduire Arlequin, à la suite de son entretien raté avec le jeune homme, avoue sa tristesse au Prince : « j'ai des preuves que je puis déplaire, et nous autres femmes nous nous passons bien de

---

<sup>25</sup> Encore une réplique que va récupérer Diderot dans son *Jacques le Fataliste*, et qui joue avec le fatalisme du personnage et la réalité qui va dans sens puisque c'est l'auteur qui a déjà tout écrit « là-haut », dans la feuille de papier.

ces preuves-là » (*LDI* : I, 6, 44). Seule Flaminia paraît échapper à l'angoisse qui plane au-dessus de tous les personnages, mais elle doit tout de même feindre ce même état pour provoquer la compassion et la sympathie d'Arlequin : « vous me faites tristement ressouvenir d'un amant que j'avais et qui est mort, il avait de l'air d'Arlequin, et je ne l'oublierai jamais » (*LDI* : I, 8, 48).

Dans *La fausse suivante*, les trois personnages vont à leur perte à force de mensonges et de faux semblants. Les scènes cocasses dérivées des malentendus génériques<sup>26</sup> ne sauraient cacher l'amertume de la Demoiselle découvrant le perfide à qui elle a affaire ; l'amour naissant de la Comtesse, qui va jusqu'à s'emporter, finit en dégringolade : à la noirceur de Lélío avouant sa duplicité et son cynisme, s'ajoute le dévoilement de l'identité de la Demoiselle de Paris, ce qui fait dire à la Comtesse : « Je n'en connais point [de tour] de plus triste que celui que vous me jouez vous-même » (*LFS* : III, 9102-9103), et Lélío, dans la dernière scène, perd la parole, plongé dans un silence morne (comme on voit dans le film de Benoît Jacquot). La découverte de la vérité sert aux deux femmes à échapper à un destin sinistre aux mains d'un fourbe, certes, mais le dénouement (ou anti-dénouement) n'est heureux pour personne.

Dans *La Dispute*, Hermiane, méfiante et peureuse au début de la pièce, finit dépitée et triste à la fin : l'apparition au dernier moment, assez factice, du couple 'fidèle' (Dina et Meslis, presque anagrammatiques du deuxième couple, Adine et Mesrin), ne saurait consoler la maîtresse du Prince, qui, déçue de la nature humaine<sup>27</sup>, conclut qu'il n'y a « pas lieu de plaisanter » (*LD* : 20, 43). Le Prince, ironique du début à la fin, semble blasé dès le départ et paraît avoir organisé l'expérience plus pour donner une leçon à Hermiane, qui a osé défier toute sa cour, que pour prouver ce qu'il sait déjà, que tous les deux, hommes et femmes, sont inconstants (*ibidem*). Églé et Azor, Adine et Mesrin ont appris à leurs dépens ce que le Prince savait déjà. Et les scènes 18 et 19, qui leur dévoilent définitivement le cœur de l'autre comme leur propre cœur, leur laissent ce goût amer qui fait dire à Églé, entre indignée et ironique : « Le beau sujet de rire ! » (*LD* : 18, 41). Le rire même de Carise et de Mesrou (*LD* : 18, 40) est un rire désabusé, des personnes qui connaissent la nature humaine et, donc, la bonne réponse à « la dispute » (n'ont-ils pas contribué à cela eux-mêmes ?).

26 Bien analysées dans le théâtre de Marivaux en général par Juli Leal (2000 : 163-174).

27 Le dernier échange entre le Prince et Hermiane rappelle la théorie de Sade sur le crime et sa gratuité qu'il défend face au crime hypocrite perpétré par le pouvoir qui cherche à le légitimer au moyen de prétextes : « LE PRINCE. Les deux sexes n'ont rien à se reprocher, Madame : vices et vertus, tout est égal entre eux. / HERMIANE. Ah ! je vous prie, mettez-y quelque différence : votre sexe est d'une perfidie horrible : il change à propos de rien, sans chercher même de prétexte. / LE PRINCE. Je l'avoue, le procédé du vôtre est du moins plus hypocrite, et par là plus décent ; il fait plus de façon avec sa conscience que le nôtre. » (*LD* : 20, 43).

Mais la clé du fond mélancolique de ces trois comédies se trouve dans l'humour. Je commençais mon propos parlant d'un 'rire moderne' forgé au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce rire moderne serait le propre de la comédie mélancolique et Marivaux le pratique en virtuose. Ce rire moderne résulterait d'un mélange savant d'humour satirique, d'humour ironique et d'humour noir. Et notre dramaturge le pratique de manière à apprendre au spectateur à rire autrement, tout comme Diderot, dans son *Jacques le fataliste* (posthume, 1796), prétendait former un lecteur moderne de romans. Ce rire moderne exige une distance entre l'objet qui provoque le rire et le spectateur. Le récepteur moderne, qu'il soit lecteur de roman ou spectateur de théâtre, doit cesser d'être cette personne crédule, naïve, qui accepte sans réfléchir le message transmis par l'œuvre<sup>28</sup>, pour se transformer en un être critique, tel que l'esprit philosophique et la Raison l'exigeaient au siècle des Lumières.

Dans le cas de la comédie, l'esprit critique se traduit par un rire 'autre', au second degré, par un rire qui ne surgit plus de la plaisanterie traditionnelle mais de l'humour, un humour qui met en cause non seulement l'ordre social mais l'humanité elle-même. Se connaître, connaître tous les ressorts de la propre psyché, toutes ses fragilités, ses insuffisances, ses mesquineries... pour en rire. C'est sans doute pour ça qu'on observe un décalage entre le rire des personnages et le rire du spectateur. D'ailleurs, ce rire 'ancien' est neutralisé. Dans *La double inconstance*, Arlequin dénonce le rire du puissant : « ARLEQUIN [...]. S'il l'épouse [Silvia], il fera pleurer ce pauvre enfant, je pleurerai aussi moi, il n'y aura que lui qui rira, et il n'y a pas de plaisir à rire tout seul » (*LDI* : I, 4, 36) ; Lisette, jalouse de cet amour simple que décrit Arlequin, insensible aux charmes de la coquette, réagit en riant, et à Arlequin de le lui récriminer : « LISETTE. En vérité vous me divertissez, vous me faites rire. / ARLEQUIN *en s'en allant*. Oh ! pour moi, je m'ennuie de vous faire rire à vos dépens » (*LDI* : I, 5, 43) ; Arlequin, après sa méprise à propos de la queue de la robe d'une femme de la cour, qui provoque la risée générale, s'en moque à cœur joie, annulant par là le rire railleur des courtisans (*LDI* : II, 4, 61). Quand Arlequin exprime sa crainte d'avoir à payer tout ce qu'il a mangé, Trivelin, qui représente également le pouvoir, se moque de lui ; Arlequin s'exclame : « De quoi riez-vous, grand benêt ? » (*LDI* : III, 2, 82). Il en va de même pour Silvia, dépitée de voir les dames de la cour se moquer d'elle et lui vaticiner que le Prince, une fois son caprice passé, en rira aussi (*LDI* : II, 1, 55-56). Par contre, la dernière réplique d'Arlequin : « À présent je me moque du tour que notre amitié nous a joué ; patience, tantôt nous lui en jouerons d'un autre » (*LDI* : III, 9, 101), peut être compris au pied de la lettre (Arlequin et

---

<sup>28</sup> Lecteur / spectateur que Diderot déconstruit dans *Jacques le fataliste* mais aussi dans *Le Paradoxe du comédien* (1773-1777).

Flaminia vont jouer un tour à l'amitié en la transformant en amour) mais aussi comme une menace voilée d'un Arlequin moqué tout le long de la pièce par ces courtisans railleurs qu'il va pouvoir désormais attaquer à sa guise, vu sa nouvelle position ('rira bien qui rira le dernier').

*La fausse suivante* désamorce un autre type de rire 'ancien', celui des hommes moqueurs des femmes<sup>29</sup>. Les scènes 5 et 7 de l'Acte I, où le faux Chevalier fait face à l'insolence de Trivelin qui la sait femme et au discours vantard et misogynne de Lelio, sont deux perles d'une raillerie avec laquelle Marivaux veut en finir : le Trivelin maître de la femme, donnant des ordres (« Souviens-toi, ma friponne, à ton tour, que je suis ton valet sur la scène, et ton amant dans les coulisses ; tu me donneras des ordres en public, et des sentiments dans le tête-à-tête », *LFS* : I, 6, 39) et le Lelio qui promet d'exiler et enfermer sa future épouse si elle s'avise de lui tenir tête (*LFS* : I, 8, 46), glacent plus le spectateur qu'ils ne le font rire. Il en va de même lorsque Lelio, croyant avoir découvert que le Chevalier est une femme, lui dit qu'une « quenouille » lui siérait mieux qu'une « épée » (*LFS* : III, 3, 85). Certes, l'humour genré existe, mais c'est celui auquel s'exercent les femmes contre les hommes, la Comtesse, et surtout le Chevalier-Demoiselle, qui rend bien la monnaie à un Lelio machiste et fanfaron.

Toutefois, dans cette comédie l'humour vient plutôt de la main de Trivelin, un des zanni devenu picaro pour la cause, qui raconte au début de la pièce (*LFS* : I, 1, 27-33) ses aventures malheureuses sur un ton d'humour noir qui ne peut que provoquer le rire du spectateur<sup>30</sup>.

Mais c'est sans doute dans *La Dispute* que l'humour le plus noir, le plus sinistre même, l'emporte sur la plaisanterie. On n'est plus dans une mise en scène de la parole ingénue, comme dans le cas de la Silvia et l'Arlequin de *La double inconstance*, mais dans la 'mise en parole' du cœur mis à nu. Les deux couples qui mûrissent à coups de confrontation avec soi et avec autrui, s'expriment dans une immédiateté propre du jeune enfant (Chéreau les faisait balbutier<sup>31</sup>) qui apprend à peine à s'exprimer, qui ne maîtrise ni le langage ni le jeu social. Ceci permet une

29 Par un Marivaux peu susceptible de machisme. Voir à ce propos le n° de la *Revue des Sciences Humaines* consacré à *Marivaux moderne et libertin* que j'ai coordonnée où plusieurs articles dont le mien insistaient sur le 'féminisme' de Marivaux (Vázquez 2008).

30 Ici le ton pragmatique du valet empêche toute compassion du spectateur, l'obligeant à rire des malheurs et de la situation de pénurie où se trouve Trivelin (pour l'analyse de l'humour noir dans le discours des picaros, voir Érik Leborgne 2018 : 102-104).

31 Créant ainsi une distance qui est celle du mélancolique par rapport au langage. Julia Kristeva l'analyse dans son *Soleil noir* : elle y voit un discours menacé en permanence de tarissement, où a lieu une « modification des liens signifiants » (Kristeva 1987 : 13). Gilles Deleuze a même défini un « style » mélancolique, qui se distinguerait parce qu'il est proféré comme si l'émetteur était étranger à sa propre langue (Deleuze 2002 : 67).

parole adressée à vif comme une pointe, comme une flèche : le « je ne me soucie plus de vous » (*LD* : 17, 40) d'Églé et d'Azor quelques minutes après s'être juré amour éternel laisse le spectateur dans un état d'hébétement et d'abattement certain. Ce langage du cœur<sup>32</sup> met à jour la cruauté des femmes rivales, qui, comme annonçait déjà Silvia face à Lisette, est bien plus crue que celle, maquillée par la politesse, des mondaines. Et leur jute humoristique (*Églé / Adine*) laisse un goût amer dans la bouche du spectateur.

Mais Marivaux va plus loin. Il montre au spectateur que Flaminia, le Chevalier ou le Prince<sup>33</sup> ne sont pas plus régisseurs que lui-même. Seule la nature régit les destins des personnages comme des spectateurs, comme du dramaturge lui-même. Marivaux est fataliste à la manière de Sade : la nature guide le comportement de ces hommes et de ces femmes qui sont inconstants<sup>34</sup>, infidèles, qui agissent plus par amour propre que pour l'amour d'autrui, ambitieux, mesquins... car tout cela est dans la nature. Et nos vies durent le temps d'une représentation... un moment. Le spectateur de ces comédies l'aura bien compris, qui en rira, mais d'un rire profondément mélancolique, grâce à l'art de Marivaux et à son humour.

S'il va falloir attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour une artialisation totale de la mélancolie, elle occupe déjà la littérature (et la peinture) du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- ADDISON, Joseph et Richard STEELE (1711) : *The Spectator* (magazine), <<http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?textsid=38005>> [page visitée le 21/12/2018].
- ANOUILH, Jean (1951) : *Pièces brillantes*, Gallimard, Paris.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (1984) : « El sabio y melancólico Rogerio : interpretación de un personaje de Tirso », *Criticón*, n° 25, p. 5-18
- BURTON, Robert (2005) : *Anatomie de la mélancolie* (trad. collective sous la dir. de Gisèle Venet), Gallimard, Paris.
- CAVILLAC, Cécile (1996) : « L'ingénuité dans *Arlequin poli par l'amour* et *La Dispute* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, p. 1084-1105.

---

32 Pour une approche de ce que masque le 'marivaudage' linguistique comme « conflit sensuel », voir Leal 1997 : 191.

33 Plus important est, en fait, le rôle de 'tentateurs' de Carise et Mesrou, comme l'a démontré Christophe Martin (2012 : 328).

34 Dans ce sens, le portrait remplacé par le miroir signifie moins la transformation de ces jeunes femmes en coquettes que le changement de la constance du début (faute de savoir, faute d'avoir vu d'autres « personnes ») en inconstance, une fois qu'elles ont 'ouvert les yeux' grâce à (ou de la faute de) Carise, tentatrice, véritable serpent dans ce paradis devenu infernal.

- CHÉREAU, Patrice (1973) : « *La Dispute* de Marivaux par Patrice Chéreau » (entretien et début de la représentation de *La Dispute*), *En Scènes*, <<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00355/la-dispute-de-marivaux-par-patrice-chereau.html>> [page visitée le 21/11/2018].
- CORNEILLE, Pierre (1971) : *La Suivante, Théâtre complet I*, Garnier, Paris, p. 397-470.
- DELEUZE, Gilles (2002) : « Paysager la mélancolie : rythmes flaubertiens pour un saint », *Romantisme*, n° 117, p. 59-75.
- DELOFFRE, Frédéric (1955) : *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, Les Belles Lettres, Paris.
- DELON, Michel (2011) : *Le Principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Albin Michel, Paris.
- DIDEROT, Denis et Jean le Rond D'ALEMBERT (1751) : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, <[https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re\\_édition](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition)> [page visitée le 21/11/2018].
- DIEGO, Rosa de et Lydia VÁZQUEZ (1998a) : *Humores negros. Del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- DIEGO, Rosa de et Lydia VÁZQUEZ (1998b) : *Tedium feminae*, Desclée De Brouwer, Bilbao.
- FRÉRY, Nicolas et Mathieu BERMAN (2018) : *Marivaux. La Dispute. La fausse suivante. La double inconstance*, Atlande, Paris.
- FREUD, Sigmund (2014) : *Œuvres Complètes* (vol. VII), PUF, Paris.
- GOLDZINK, Jean (2000) : *Comique et comédie au siècle des Lumières*, L'Harmattan, Paris.
- GOLDZINK, Jean (2003) : « Théâtre et subversion chez Marivaux », in *Marivaux Subversif*, Desjonquères, Paris, p. 263-272.
- JONSON, Ben (1863) : *Œuvres* (traduction d'Ernest Lafond), Gallimard, Paris, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452509d.texteImage>> [page visitée le 21/11/2018].
- KRISTEVA, Julia (1987) : *Le Soleil noir*, Gallimard, Paris.
- LAGRAVE, Henri (1973) : « De quelques mises en scène modernes de *La Fausse Suivante* », *Cahiers de l'AIEF*, n° 25, p. 191-208.
- LEAL, Juli (1997) : « La séduction du *non-dit* ou le marivaudage n'est plus ce qu'il était », in Dolores Jiménez et Elena Real (éd.), *El arte de la seducción en los siglos XVII y XVIII*, Universitat de València, València, p. 189-194.
- LEAL, Juli (2000) : « Érotique de la femme habillée en homme : de Tirso de Molina à Marivaux », in Dolores Jiménez et Jean-Christophe Abramovici (dir.), *Éros volubile. Les métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières*, Desjonquères, Paris, p. 163-174.

- LEAL, Juli (2006) : *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, Síntesis, Madrid.
- LEBORGNE, Érik (2018) : *L'Humour noir des Lumières*, Garnier, Paris.
- MARIVAUX, Pierre de (1996) : *La double inconstance* (présentation par Christophe Martin), GF Flammarion, Paris .
- MARIVAUX, Pierre de (2018a) : *La fausse suivante* (éd. Pierre Malandain), Le Livre de Poche, Paris.
- MARIVAUX, Pierre de (2018b) : *La Dispute* (dossier et notes par Sylvie-Dervaux-Bourdon), Gallimard, Paris.
- MARTIN, Christophe (2012) : *Éducatons négatives. Fiction et expérimentation pédagogique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Garnier, Paris.
- NOGUEZ, Dominique (2000) : *L'Arc-en-ciel des humours*, Le Livre de Poche, Paris.
- PIGEAUD, Jackie (2011) : *Melancholia*, Rivages, Paris.
- PSEUDO-ARISTOTE (1994) : « Problème XXX », in *Problèmes, Sections XXVIII à XXXVIII* (traduction : Pierre Louis), Les Belles Lettres, Paris.
- ROUSSET, Jean (1986) : *Forme et signification*, José Corti, Paris.
- ROUSSET, Jean (1990) : *Passages, échanges et transpositions*, José Corti, Paris.
- SALAÜN, Franck (dir.) (2003) : *Marivaux Subversif*, Desjonquères, Paris.
- STAËL, Germaine de (1820) : *Œuvres Complètes* (t. IV), Treuttel et Würtz, Paris.
- TIRSO DE MOLINA (1968) : *Obras dramáticas completas*, Aguilar, Madrid.
- VÁZQUEZ, Lydia (dir.) (2008) : *Marivaux moderne et libertin*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 291 (3/2008), Presses Universitaires du Septentrion, Lille.
- VÁZQUEZ, Lydia (2011) : « Ya Diderot se cogía el pie, o el humor rococó de Denis Diderot », in M<sup>a</sup> José García Soler (coord.), *Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Anejos de *Veleia*, p. 187-198.

