

**(DÉS)ENGAGEMENT ÉNONCIATIF DANS LE JEU DE L'AMOUR  
ET DU HASARD DE MARIVAUX**

**DECLARATIVE (NON)ENGAGEMENT IN MARIVAUX'S LE JEU DE  
L'AMOUR ET DU HASARD**

**(DES)VINCULACIÓN ENUNCIATIVA EN EL JUEGO DEL AMOR Y  
DEL AZAR DE MARIVAUX**

**Mihaela MITU<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Dans la lignée des études consacrées au phénomène langagier dans le théâtre de Marivaux, notre recherche se propose d'analyser le fonctionnement du pronom indéfini «on» pour qu'on puisse observer comment l'indéfinitude et l'indexicalité aident à la construction de l'ambivalence référentielle.*

*L'hétérogénéité référentielle sera appréhendée à l'aide ses instruments de recherche offerts par la théorie de l'énonciation et des interactions verbales.*

*Mots-clés: indéfinitude, indexicalité, hétérogénéité, référentielle, (dés)engagement énonciatif.*

**Abstract**

*Joining to the category of studies dedicated to the phenomenon of the language use in Marivaux's theater, our research aims to analyze the functioning of the indefinite pronoun "on" / "one") in order to observe how its characteristics - indexicality and indecision - can help to build the declarative ambivalence. The referential heterogeneity will be analyzed using research tools provided by the theory of enunciation and verbal interactions.*

*Key-words: indefiniteness, indexicality, referential heterogeneity, declarative (non)engagement*

**Resumen**

*En el marco de los estudios consagrados al fenómeno del uso del lenguaje en el teatro de Marivaux, nuestra ponencia se propone analizar el funcionamiento del pronombre indefinido "on" para que se pueda notar cómo la indefinitud y la indexicalidad ayudan a la construcción de la ambivalencia referencial.*

*Enfocaremos la heterogeneidad referencial con la ayuda de los instrumentos de investigación ofrecidos por la teoría de la enunciación y de las interacciones verbales.*

*Palabras clave: indefinitud, indexicalidad, heterogeneidad referencial, (des)vinculación enunciativa.*

---

<sup>1</sup> mihaelamitu@yahoo.fr, Faculté des Lettres, Université de Pitesti , Roumanie

## Introduction

Dans la lignée des études consacrées au phénomène langagier dans le théâtre de Marivaux, notre recherche se propose d'analyser le fonctionnement du pronom indéfini «on». Notre but sera d'illustrer comment l'indéfinitude et l'indexicalité de ce pronom aident à la construction de l'ambivalence référentielle et produisent un effet de (dés)engagement énonciatif, un détachement feint de l'instance impliquée dans l'acte interlocutif. A un autre niveau, celui de la relation oblique (relation instaurée entre les instances extra textuelles, scripteur-auditeur/lecteur), ce pronom, à côté d'autres moyens discursifs, réalise un chassé-croisé permanent entre les entités impliquées dans la communication sur scène et hors scène.

C'est à Maingueneau que nous empruntons la notion de strates de la scène d'énonciation<sup>1</sup>. La scène d'énonciation présente trois strates combinées: (a) une scène englobante «qui donne son statut pragmatique au discours» basée sur la relation scripteur-lecteur potentiel; (b) une scène générique qui est celle du contrat attaché à un genre, à une «institution discursive»; (c) une scénographie qui «est construite par le texte lui-même», s'écartant du préconstruit générique, et qui correspond au scénario qui dicte au locuteur sa posture. «La scénographie implique un processus en boucle paradoxale. Dès son émergence, la parole suppose une certaine situation d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre le discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit le légitimer.» (1998: 71) La scénographie doit être envisagée à la fois dans son sens théâtral, et comme manière spécifique de se légitimer en se prescrivant un mode d'existence dans l'interdiscours. Dans une pièce de théâtre, par exemple, la scène d'exposition prescrit, dans le jeu des répliques, la scénographie qui devra être validée à travers les scènes futures.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> D. Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Dunod, Paris, 1998, pp. 70-75; C. Détrie, reprend cette théorie dans le chapitre: «L'apostrophe: un indice du jeu sur les strates de la scène d'énonciation» in *De la non personne à la personne: l'apostrophe nominale*, CNRS Edition, 2005, pp. 127-128.

<sup>2</sup> Voir en ce sens M. Mitu «Scénographie de l'(in)visible dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*», in Actes du Colloque International *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Ankara Universitesi Basimevi, 2011, p.230

Notre lecture pragmatique du texte concerné nous amènera à poursuivre un trajet qui va de la construction syntaxique vers la cohésion sémantique pour arriver à interroger le contexte élargi en vue de rendre compte des fonctions sémantiques et des valeurs discursives acquises par *on* dans le cadre des interactions verbales.

Pour cela il nous faut repérer les «temps forts» où la polyphonie discursive dépasse le cadre restreint de la scène pour entamer un dialogue oblique hors scène où «le spectateur est partie prenante à la coénonciation englobante»<sup>1</sup>.

La pièce de théâtre *Le jeu de l'amour et du hasard* a une structure attentivement construite qui comprend: l'acte I (9 scènes), l'acte II (13 scènes), l'acte III (9 scènes). Les 78 occurrences du pronom faisant l'objet de nos analyses sont réparties dans vingt-huit scènes. Il n'y en a aucune occurrence dans trois scènes, à savoir: la scène cinq de l'acte I où les principaux protagonistes (M. Orgon, Silvia, Dorante, en valet, Mario) font connaissance ou plutôt pseudo-connaissance, la scène neuf de l'acte II (dialogue Silvia-Dorante) et la scène six de l'acte III (dialogue Lisette-Arlequin). Les centres d'intérêt de notre analyse seront la scène d'exposition où la scénographie est annoncée, la scène douze de l'acte II considérée l'une des importantes scènes d'aveu<sup>2</sup>, scène où Dorante enlève le masque de son déguisement devant Silvia, la scène onze de l'acte II, scène où les personnages témoins (*v. infra*) mettent à l'épreuve les sentiments de Silvia et la scène trois de l'acte III, scène où Dorante réagit face aux fausses confidences de Mario.

### **On – pronom indéfini/pronom personnel**

Quand le rideau se lève, la première scène présente deux jeunes filles, Silvia (la maîtresse) et Lisette (femme de chambre de Silvia), en pleine discussion sur le mariage. Le dialogue Silvia-Lisette pose le problème qui devra être résolu – validé ou invalidé – par la succession des événements futurs. Du point de vue communicatif, au niveau intra-et-hors texte, cette scène expose la scénographie (voir *supra.*), se constitue en une mise en abyme du sujet à débattre et de la motivation du jeu interlocutif.

---

<sup>1</sup> C. Détrie, *op.cit.*, p. 133

<sup>2</sup> J. Rousset remarque à ce propos que la scène dominante dans chaque acte est la scène d'aveu, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 57.

*LISETTE. - Quoi! vous n'épouserez pas celui qu'il vous destine ?*  
*SILVIA. - Que sais-je ? peut-être ne me conviendra-t-il point, et cela m'inquiète.*  
*LISETTE. - On dit que votre futur est un des plus honnêtes hommes du monde, qu'il est bien fait, aimable, de bonne mine, qu'on ne peut pas avoir plus d'esprit, qu'on ne saurait être d'un meilleur caractère ; que voulez-vous de plus ? Peut-on se figurer de mariage plus doux? (...)*  
*SILVIA. - Délicieuse! que tu es folle, avec tes expressions!*  
*LISETTE. - Ma foi, Madame, c'est qu'il est heureux qu'un amant de cette espèce-là veuille se marier dans les formes; (...) aimable, bien fait, voilà de quoi vivre pour l'amour; sociable et spirituel, voilà pour l'entretien de la société: pardi, tout en sera bon, dans cet homme-là, l'utile et l'agréable, tout s'y trouve. (p.29)*

La scène pourrait être interprétée comme un miroir réfléchissant l'intention scripturale et appelant indirectement la coopération du destinataire. (D<sub>1</sub>-public)<sup>1</sup>.

Dans cette scène d'exposition, on remarque la plus grande concentration d'occurrences, en nombre de quinze, du pronom faisant l'objet de notre analyse. Les occurrences de *on* sont groupées en deux blocs catégoriels. Un bloc utilisé par Lisette laquelle prend la voix sociale à témoin et y adhère pour justifier ses dires et persuader sa maîtresse à accepter le mariage. Un deuxième bloc d'occurrences utilisé par Silvia pour laquelle *on* ne fait que marquer sa non adhésion, la distance qu'elle met entre ses opinions et celles des autres. L'indéfinitude et le sémantisme de *on* sont exploités à fond dans les échanges.

*On* apparaît premièrement dans un acte assertif-expositif proféré par Lisette. C'est un énoncé généralisant du type «tout le monde dit» où la voix sociale est considérée comme l'actant évoqué dans l'acte de locution et invoqué dans l'énonciation à valeur persuasive qui vient garantir la vérité des propriétés exprimées dans le contenu des énoncés régis par «on dit» (c'est un *on* d'opinion ou *on* doxique). C'est ainsi que les énoncés régis par l'intervention proactive de Lisette dressent un portrait au tempo de trois du futur gendre. Par cette enfilade d'actes descriptifs, Lisette fait plus que rapporter les qualités du « futur » dont l'enchaînement suit le parcours du générique vers le spécifique. L'utilisation graduelle des formes modales à valeur épistémique allant crescendo singularise comme exceptionnelles les

---

<sup>1</sup> «L'adresse au spectateur se fait, on le sait, par le truchement de la voix du personnage (...) la parole est la «voie royale» par où se fait entendre le message du premier énonciateur E<sub>1</sub>. Et le personnage est l'énonciateur 2, second per rapport au scripteur, mais le seul que connaisse le spectateur, le seul qu'il entende et voie. », A. Ubersfeld, *Lire le théâtre, III*, Ed. Belin, 1996, p. 226.

qualités énumérées, qualités à valeur généralisante (*1<sup>er</sup>*-« *on* dit que votre futur est... ») vers le particularisant (*2<sup>ème</sup>*-« *on* ne peut pas avoir plus d'esprit») et l'unique (*3<sup>ème</sup>*-« *on* ne saurait être d'un meilleur caractère »). Les qualités du futur genre sont annoncées, elles attendent à être validées et c'est au déroulement des scènes futures de résoudre ce problème. L'utilisation fréquente de ce *on dit* fait partie de la stratégie argumentative de Lisette laquelle veut convaincre sa maîtresse et néanmoins rester «à couvert». L'énoncé interrogatif à double valeur comme acte de questionnement direct adressé à Silvia mais aussi comme acte de questionnement rhétorique par lequel Lisette clôt son intervention: «Peut-on se figurer de mariage plus doux? D'union plus agréable?», laisse libre cours à l'implication. Dans cet exemple, *on* est utilisé différemment par rapport aux occurrences antérieures. Il englobe des interlocuteurs multiples et renvoie par énonciation à trois types d'instances: (a) *on*<sub>1</sub> (référence textuelle) avec la valeur de *vous* de politesse, appellatif allant directement à Silvia, interlocutrice sur scène; cette interprétation est facilitée par la cohésion discursive avec le *vous* antérieur; (b) *on*<sub>2</sub> (marque aussi un certain détachement énonciatif, gomme la représentation directe de l'énonciatrice) indexical renvoyant à Lisette, laquelle, obéissant aux normes sociales de l'époque, fait semblant de ne pas imposer son opinion devant sa maîtresse; (c) *on*<sub>3</sub> un indexical extensible, englobant à la fois l'instance locutrice, Lisette, et, avec la valeur d'un *vous* implicite, le public ou le lecteur. Le test de substitution en est la preuve «tournesol»: [Peux-tu te figurer...] ↔ [Je ne pourrais me figurer...] ↔ [Pouvez-vous vous figurer]. Cette occurrence de *on* permet ainsi de concrétiser « en représentation corporalisée » (Détrie: 2005, 127 ), face à face, tous les participants – internes, impliqués et externes, non impliqués directement mais visés par l'acte théâtral. Par sa référence extensible, *on* aide à la construction de l'auditoire comme stratégie argumentative.

Dans la scène que nous venons d'analyser, *on* passe de l'indéfinitude généralisée vers la référentialité corporalisée, il connaît un mouvement de détermination croissante devenant un indexical transparent. Il renvoie à des référents dont l'identification se réalise dans l'entourage spatio-temporel de son occurrence. Reprenant une conclusion de G. Kleiber, M. Charolles (2000: 202) conclut: « la spécificité du sens indexical réside dans le fait que l'expression [pronominale] «donne» le référent par le truchement de cet entourage, comme s'il émergeait de la situation matérielle d'énonciation ».

Le macro-acte d'exposition de Lisette finit par une conclusion que l'énonciatrice voudrait irréfutable. Mais dans la deuxième partie de la

première scène, la réplique de Silvie ne se laisse pas attendre. Son discours à caractère fortement polyphonique reprend un à un les arguments de Lisette.

*SILVIA. - Oui, dans le portrait que tu en fais, et on dit qu'il y ressemble, mais c'est un on dit, et je pourrais bien n'être pas de ce sentiment-là, moi: il est bel homme, dit-on, et c'est presque tant pis.*  
*LISETTE. - Tant pis! tant pis! mais voilà une pensée bien hétéroclite!*  
*SILVIA. - C'est une pensée de très bon sens; volontiers un bel homme est fat, je l'ai remarqué. (p. 29)*

L'extrait ci-dessus contient trois exemples d'utilisation du pronom *on*. La conclusion de Lisette réitérée par trois fois: «aimable, bien fait, voilà (...); sociable et spirituel, voilà (...) pour l'entretien de la société: pardi,...), l'utile et l'agréable, tout s'y trouve» rythme la réplique de Silvie laquelle reprend pour détruire un à un les arguments de Lisette. Silvia n'en est pas dupe. Elle remet en cause la trop grande confiance que sa femme de chambre accorde à l'opinion collective. Les trois occurrences de *on dit* présentes dans des énoncés polyphoniques reprennent «en gros» et «en détail» les propos de Lisette en les contrecarrant. En même temps, Silvia introduit à l'aide du commentaire métalinguistique<sup>1</sup> ses propres arguments. Le bien fondé invoqué par Lisette est d'abord mis en doute: «*on dit* qu'il y ressemble, mais c'est un *on dit*». Le *on* est le représentant d'un tiers collectif dont la notoriété et l'autorité restent à démontrer, à être vérifiées. *On dit, on ajoute, on loue*: De l'indéfinitude générique, *on* glisse, dans le discours de Silvia, vers l'indexicalité locutoire et énonciative au moment où celle-ci affirme: «Tu ne sais pas ce que tu dis; dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme... ». Dans la description qui suit, Silvia dénonce l'apparence mensongère sous laquelle un «bel homme» peut se présenter en société et qui cause le malheur dans bon nombre de mariages. Quel est le référent de *on* dans cette intervention réactive? Comme précédemment dans l'intervention de Lisette, nous considérons que cette occurrence englobe des instances multiples: (a) *on* peut renvoyer à Lisette, l'interlocutrice de Silvia; (b) *on* a la valeur d'un *tu générique* sous lequel peut s'identifier à la fois l'interlocuteur sur scène, le locuteur qui se dédouble, un destinataire hors scène dont la coopération est indirectement requise. La présence de ce pronom facilite le glissement énonciatif ultérieur. «On a affaire... », séquence où le pronom entre dans un

---

<sup>1</sup> La présence du connecteur *mais* argumentatif aide à la réfutation des arguments introduits par Lisette. Pour des détails sur le fonctionnement de *mais*, nous renvoyons à l'étude de Isabelle Chanteloube «Mais...elle rougit. Mot du discours, mot du pouvoir dans Le jeu de l'amour et du hasard», in *L'Information grammaticale*, no.124, janvier 2010, pp.24-28.

énoncé généralisant à caractère universel. Il exprime à la fois la conception de Silvia sur les qualités qu'un futur mari devrait avoir. Mais, par rapport aux paroles de Lisette, dans la description que Silvia fait pour présenter le mari idéal, elle prend son expérience comme garant de la vérité des faits exposés. Elle ne parle pas par ouï-dire. Elle déclare sa méprise et s'inclut dans la masse *on* de tous ceux qui, comme elle, ont eu tort de se fier aux apparences d'une physionomie agréable: « n'en ai-je pas vu, moi, qui paraissaient, avec leurs amis, les meilleures gens du monde? (...) Monsieur un tel a l'air d'un galant homme,(...) disait-on (...) d'Ergaste (...); Ainsi l'est-il répondait-on, je l'ai répondu moi-même ...» (p. 30). Le *on* (*moi* et *eux* les gens comme moi) exclut l'allocutaire. L'utilisation de *on* permet le passage flexible du discours au récit<sup>1</sup> pour revenir au discours et réintroduire l'allocutaire dans la conversation et rétablir ainsi l'équilibre scénique: «N'est-*on* pas content de Léandre quand *on* le voit?». Cet acte de questionnement est adressé directement à Lisette à qui Silvie demande l'accord implicite.

### **A trompeur, trompeur et demi**

Silvia croit de toutes ses forces que pour s'épouser il faut s'aimer, et pour s'aimer il faut se connaître. L'héroïne du *Jeu* demande la permission de son père, M. Orgon, de se déguiser en servante afin qu'elle ait la possibilité de connaître mieux le fiancé que son père lui destine. En même temps, le fiancé, Dorante, a eu exactement la même idée que Silvia et en a fait part de ses intentions à M. Orgon et à Mario, le frère de Silvia. Dorante va se faire passer devant Silvia sous le masque de son valet, Bourguignon, tandis que le véritable valet, Arlequin, tiendra les rôles de maître et de fiancé. «Taquins comme ils sont, tout au long de l'intrigue, M. Orgon et Mario vont bien s'amuser et jouer à merveille les agents provocateurs»<sup>2</sup>. Dans la scène qui suit (la scène onze de l'acte II), ces «personnages témoins»<sup>3</sup>, les seuls qui connaissent à fond l'identité des deux amoureux

---

<sup>1</sup> L'utilisation de l'imparfait aide à la construction du point de vue de Silvia; la présence massive de ce temps verbal donne une image du procès en plein déroulement sans prise en compte des limites initiales ou finales.

<sup>2</sup> cf. Michel Gilot, présentation, annotation et commentaire à l'édition *Marivaux. Le jeu de l'amour et du hasard*, texte intégral, coll. Classiques Larousse, 1991, p. 19

<sup>3</sup> cf. Jean Rousset, «C'est aux personnages latéraux que sera réservée la faculté de «voir», de regarder les héros vivre la vie confuse de leur cœur. (...) Ce sont les personnages témoins, (...) délégués indirects du dramaturge dans la pièce. *op.cit*, p. 55.

déguisés, se décident de faire avouer à Silvia son penchant pour Dorante (Bourguignon).

Prise au piège dans le jeu qu'elle avait elle-même proposée, Silvia est contrainte par son père et son frère à avouer indirectement les sentiments qu'elle éprouve pour Dorante (Bourguignon). Cette scène est riche en occurrences du pronom *on*.

*M. ORGON. (...) il faut, s'il vous plaît, que vous ayez la complaisance de suspendre votre jugement sur Dorante, et de voir si l'aversion qu'on vous a donnée pour lui est légitime.*

*SILVIA. Vous ne m'écoutez donc point, mon père! Je vous dis qu'on ne me l'a point donnée.*

*MARIO. Quoi, ce babillard, qui vient de sortir ne t'a pas un peu dégoûtée de lui ? (...)*

*SILVIA. Y a-t-il rien de plus simple? Quoi, parce que je suis équitable, que je veux qu'on ne nuise à personne, que je veux sauver un domestique du tort qu'on peut lui faire, (...) on dit que j'ai des emportements, des fureurs dont on est surprise: un moment après un mauvais esprit raisonne, ..., il faut la faire taire, et prendre mon parti contre elle à cause de la conséquence de ce qu'elle dit? Mon parti! J'ai donc besoin qu'on me défende, qu'on me justifie? On peut donc mal interpréter ce que je fais? Mais que fais-je? de quoi m'accuse-t-on ?... ; cela est-il sérieux, me joue-t-on, se moque-t-on de moi? je ne suis pas tranquille. (p. 91)*

La scène pourrait être résumée comme étant un stratagème en trois temps. (a) Sous le prétexte de mettre en garde Silvia, les deux parents invoquent le témoignage d'un tiers, *on prétend*, syntagme où l'indéfinitude du pronom aide le père à formuler la soi-disante accusation tout en laissant à Silvia une échappatoire. Le verbe d'opinion subjective laisse libre cours à la présupposition [cela n'est pas nécessairement vrai]. *On* est utilisé pour suggérer un animé parfaitement identifiable par les interlocuteurs mais dont l'identité est volontairement masquée. C'est une précaution prise par les deux meneurs du jeu qui, ayant vu que l'aveu de Silvia se laisse attendre, accusent Bourguignon. (b) La discussion se précise et porte sur Dorante (Bourguignon), «l'aversion qu'on vous a donnée pour lui est légitime». Dans cette réplique, le tour passif met l'accent sur le procès, Silvia étant la patiente des manigances d'un tiers mystérieusement désigné par *on* dont la référence se précise – il renvoie au valet. Cette fois-ci le pronom avec ses deux occurrences réfère au valet, référence éclaircie dans l'intervention de Mario par l'appellatif à connotation négative - *ce babillard*. Il fonctionne presque comme un cataphorique, désignant un animé identifiable dans le contexte. L'utilisation de *on* à la place de *il* sert peut-être à suggérer une mise à distance du locuteur maître à l'égard du valet. C'est une stratégie qui



aide le personnage meneur du jeu à créer la scénographie devant Silvia. Et son astuce porte fruits, vu que Silvia tombe dans le piège. (c) Silvia fait de son mieux pour masquer ses sentiments à l'égard de Dorante (Bourguignon) mais le tumulte expressif de ses paroles, loin de l'aider, dévoile indirectement ses tendres sentiments. *On* apparaît dans des énoncés fortement modalisés et réitérés à maintes reprises: « que je veux qu'on ne nuise à personne, que je veux sauver un domestique du tort qu'on peut lui faire». Le verbe modalisant boulestique *vouloir* exprime la volonté de Silvia qui essaie de défendre Dorante contre l'opinion négative des autres désignés ici par *on* exclusif référant aux allocutaires *vous*. La construction parataxique rhématique - subordonnée causale d'abord et principale ensuite - attire l'attention sur les causes déterminant ses actes. Silvia se justifie et se détache nettement des autres *on*. Justifiant ses actes avec tant d'acharnement, elle se déclare innocente et ne fait qu'avouer indirectement son penchant pour Dorante. En même temps, elle accuse les autres *on=vous/on=elle(Lisette)* de malveillance. Si la référence de *on* dans le syntagme *on dit* peut être *vous*, l'occurrence suivante renvoie clairement à Lisette. L'attribut et la reprise des paroles de la servante en sont le garant. «J'ai donc besoin qu'on me défende, qu'on me justifie?» Vu le déroulement antérieur de la scène, les deux occurrences de *on* portent sur le *je* dédoublé de la locutrice. Par ses actes interrogatifs Silvia feint l'indignation. L'utilisation de ce pronom permet le passage de *vous* à *elle* à *moi* dans un subtil jeu référentiel. L'utilisation du pronom aide à polir un peu le discours trop brutal de Silvia au moment où elle s'adresse à son père: « SILVIA. (...) Eh, qu'on s'explique, que veut-on dire? On accuse ce valet et on a tort.» Le *on s'explique* dans cet énoncé injonctif serait un acte menaçant pour la face négative du père et pour la face positive de la fille. L'utilisation de *vous* dans un tel énoncé serait trop brutale. *On* participe du «feuilleté énonciatif»<sup>1</sup> de SILVIA où la voix de l'autre, de soi-même se laissent entendre dans un incessant jeu polyphonique.

### Un aveu unidirectionnel (Dialogue SILVIA – DORANTE)

La scène douze de l'acte II, si rectiligne<sup>2</sup> a une importance capitale pour le déroulement de la pièce. Dorante se décide d'avouer son identité maquillée

---

<sup>1</sup> Cécile Narjoux, «<On. Qui. On> ou des valeurs référentielles du pronom personnel indéfini dans *Les Voyageurs de l'Impériale* de Louis Aragon», in *L'Information grammaticale*, no.92, janvier 2002, p.41

<sup>2</sup> Michel Gilot, op.cit., p100

devant Silvia. Celle-ci continue à jouer le rôle de la servante et à mettre à l'épreuve les sentiments de l'amoureux.

*DORANTE. Sache que celui qui est avec ta maîtresse n'est pas ce qu'on pense.*

*SILVIA. (...)*

*DORANTE. C'est moi qui suis Dorante. (...)*

*SILVIA. Votre penchant pour moi est-il si sérieux? m'aimez-vous jusque-là? DORANTE. Au point de renoncer à tout engagement, puisqu'il ne m'est pas permis d'unir mon sort au tien; et dans cet état, la seule douceur que je pouvais goûter, c'était de croire que tu ne me haïssais pas.*

*SILVIA. Un cœur qui m'a choisie dans la condition où je suis, est assurément bien digne qu'on l'accepte, et je le payerais volontiers du mien, si je ne craignais pas de le jeter dans un engagement qui ferait tort. (p. 98)*

L'imparfait fréquemment utilisé par Dorante est dans son intervention un hypermarqueur de dérivation conduisant à interpréter l'affirmation d'un désir comme une demande de satisfaction de ce désir. La réponse de Silvia vient confirmer cette interprétation. Tout en répondant affirmativement à la demande indirecte de Dorante, elle se laisse une échappatoire. L'emploi du pronom *on* l'aide à déguiser ce qu'elle éprouve. Le pronom qui joue entre l'indéfinitude générique – [toute personne se trouvant dans une telle situation contrairement à la norme habituelle] – et l'indexicalité – [moi, me trouvant dans une situation semblable] – permet à Silvia de différer la réponse directe et de continuer ainsi le jeu de cache-cache avec Dorante mais se trouvant dorénavant sur la position forte de celle qui connaît la vérité.

### **Scène trois, acte III.** (Dialogue: Silvia, Dorante, Mario)

Face aux provocations de Mario dans la scène antérieure, Dorante se décide à éclaircir la situation dans laquelle il se trouve en tant que rival à côté de Mario soupirant pour l'amour de Silvia (Lisette). Deux énoncés affirmatifs de Dorante: «Mario m'apprend qu'il vous aime Lisette» et «Et me défend de vous aimer», préparent l'acte direct de questionnement de celui-ci: «Avez-vous de l'inclination pour Monsieur?» (p.107) A la question directe de Dorante, Silvia qui connaissait déjà la véritable identité de son interlocuteur, choisit l'indirectivité dans ses réponses: «Quoi, de l'amour? Oh, je crois qu'il ne sera pas nécessaire qu'on me le défende.» La réplique de Silvia est ouverte par une question écho à rôle de lui procurer le temps de réfléchir et de faire l'autre patienter. La double négation grammaticale et

lexicale transforme l'énoncé en une assertion implicite [je ne l'aime pas] et confère à l'énoncé régi par le modalisant «je crois» une valeur évidentielle. Le *on* jouit lui-aussi d'une double référence. Il fait écho à deux séries de répliques: (a) de Dorante: «Il [Mario] me défend de vous aimer.», (b) de Mario: « Je ne saurais empêcher qu'il [Dorante] t'aime mais je ne veux pas qu'il te le dise.» *On* (indexical) renvoie à un *vous* multiple, allocutaires sur scène, il peut aussi être interprété comme un pronom à valeur générique, faisant partie d'une structure passive où l'on met l'accent sur le procès et non pas sur l'actant.

Les répliques croisées des trois personnages contribuent à la vivacité de la scène. C'est un trio d'orchestre mettant à l'épreuve les sentiments des deux amoureux: Dorante qui voudrait vérifier sa position auprès de Silvia (Lisette) et dont les sentiments passent de l'hésitation à un léger reproche pour arriver à la conviction; Silvia qui joue le jeu de la coquetterie.

Les lectures critiques<sup>1</sup> du théâtre de Marivaux ont braqué l'attention sur l'usage dont ses personnages font du système de la langue, fait qui, dans la dynamique dramaturgique, acquiert une importance particulière. Prenant comme point d'appui une lecture pragmatique de la pièce *Le jeu de l'amour et du hasard*, nous avons relevé comment les ressources de *on* (pronom jouissant de la plus remarquable plasticité référentielle dans le système des substituts français) sont exploitées à fond et prennent un relief particulier dans les joutes langagières qui opposent les personnages de Marivaux. Le dialogue s'engage sur scène et engage du coup des instances multiples situées à des niveaux énonciatifs différents et la flexibilité référentielle de *on* y contribue pleinement. De l'indéfinitude généralisée en passant par des degrés différents d'opacité jusqu'à la «référentialité corporalisée», le pronom *on* avec son environnement syntaxique revêt des identités multiples assurant la dimension dialogale et dialogique du discours théâtral.

### **Bibliographie**

Chanteloube, Isabelle, « Mais...elle rougit. Mot du discours, mot du pouvoir dans *Le jeu de l'amour et du hasard*», in *L'Information grammaticale*, no.124, janvier 2010, p.24-28.

Charolles, Michel, *La référence et les expressions référentielles*, Ophrys, Paris 2002

Imbs, Paul, *L'emploi de temps verbaux en français moderne*, Librairie C. Klincksieck, Paris

Détrie, Cathérine, *De la non personne à la personne: l'apostrophe nominale*, CNRS Edition, 2005

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons à F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle; Marivaux et le marivaudage*, A. Colin, 1955, réédité en 1971, ainsi qu'aux références déjà nommées dans notre étude.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Ed. Armand Colin, 1980

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Nathan, Paris, 2001

Maingueneau, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Dunod, Paris, 1998

Mitu, Mihaela, «Scénographie de l'(in)visible dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*», in Actes du Colloque International *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Ankara Universitesi Basimevi, 2011, pp.229-238

Narjoux, Cécile, «*On. Qui. On*» ou des valeurs référentielles du pronom personnel indéfini dans *Les Voyageurs de l'Impériale* de Louis Aragon», in *L'Information grammaticale*, no.92, janvier 2002, pp. 36-45

Noren, Coco, «La ScaPoLine appliquée sur corpus. L'exemple du pronom *on*», in *Langue française*, no. 164, déc., 2009, pp. 137-148

Rousset, Jean, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, pp. 54-64.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Ed. Belin, 1996

#### **Texte cité**

Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, Edition présentée, annotée et commentée par Michel Gilot, agrégé des lettres, texte intégral, coll. Classiques Larousse, 1991