

Du "Jeu de l'amour et du hasard" aux "Fausses confidences" : remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux

Michel Gilot

Volume 24, numéro 1, été 1991

Vérités à la Marivaux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500952ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500952ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gilot, M. (1991). Du "Jeu de l'amour et du hasard" aux "Fausses confidences" : remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux. *Études littéraires*, 24(1), 9–18. <https://doi.org/10.7202/500952ar>

Résumé de l'article

La crise de pessimisme social que Marivaux a connue autour de 1733 se manifeste très fortement dans son théâtre : dans *le Petit-Maitre corrigé*, *la Mère confidente* et *le Legs*, les murs de l'époque apparaissent sous un jour de plus en plus sinistre. On pourrait considérer chacune de ces comédies comme une forme dégradée des systèmes dramatiques qu'il avait mis en uvre au cours de la décennie précédente et dont *les Fausses Confidences* devaient représenter l'aboutissement. Mais avec ces pièces Marivaux a commencé d'en inventer un nouveau, qui occupera une place importante dans son dernier théâtre : l'épreuve organisée.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



DU JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD AUX FAUSSES CONFIDENCES

REMARQUES SUR L'ÉVOLUTION DU THÉÂTRE DE MARIVAUX

Michel Gilot

■ La période qui va de 1730 à 1737 a certainement été la plus féconde de toute la carrière de Marivaux : pendant ces quelques années il a fait jouer plusieurs de ses chefs-d'œuvre, à la Comédie-Italienne et au Théâtre-Français, écrit son dernier journal, lancé ses deux grands romans et acquis une réputation européenne. Certaines pièces qu'il a composées dans la phase centrale de cette période nous situent au cœur de l'énigme que constitue l'évolution de son œuvre. Quelques hypothèses sur le rôle qu'elles ont joué pourraient servir d'amorce pour une réflexion plus approfondie. Mais, pour apprécier ce rôle, peut-être faut-il rappeler, le plus brièvement possible, les différentes directions que le théâtre de Marivaux avait prises jusque-là.

À la suite d'*Arlequin poli par l'amour*, ses premières comédies parisiennes, celles qui ont permis l'implantation définitive de la troupe italienne, sont des *pièces de la rencontre heureuse* : l'amour est une chance merveilleuse; il permet de se trouver, de s'épanouir et de naître enfin à la vie. Mais c'est aussi une réalité qui fait peur, car il exige la destruction de toutes les barrières de l'amour-propre. Le dramaturge a donc très vite inventé un type de comédies auquel on a longtemps eu tendance à ramener toute son œuvre dramatique : les « *surprises de l'amour* ». On y voit des amoureux tout faire pour se cacher leurs sentiments et se débattre comiquement contre leur propre cœur.

Jusqu'au *Prince travesti*, tout le rayonnement de ce premier théâtre vient de ce que s'y exerce très fortement le pouvoir du rêve. Cependant, les pièces de Marivaux ressemblent de moins en moins à un conte de fées. À partir de 1723, comme dans les dernières feuilles du *Spectateur français* (les « Aventures de l'Inconnu »), il s'y manifeste un pessimisme grandissant. Tout le génie du poète a été alors de répondre à cette hantise par l'invention de nouvelles formes dramatiques où, très différemment, mais toujours avec un attrait irrésistible, s'exerce cette fois l'emprise du jeu.

Si la société n'est qu'une immense farce, il apparaît qu'on peut se masquer pour démasquer les imposteurs, et prendre à leur propre jeu ses virtuoses par une virtuosité plus grande encore. De là des comédies qui sont, comme *la Fausse Suivante* (1724), des jeux de séduction trompeuse, des *jeux de leurre*. Dans *la Réunion des Amours*, ne voit-on pas Cupidon sur le point de séduire, en deux temps trois mouvements, même la Vertu?

Si cette société assigne à chacun son rôle, si les maîtres ou les hommes ont des privilèges dont sont dépourvus les valets ou les femmes, pourquoi ne pas intervertir les rôles ou s'emparer de privilèges interdits? C'est l'objet de pièces comme *l'Île des esclaves* (1725), *le Jeu de l'amour et du hasard* ou *la Nouvelle Colonie* : des *jeux de vérité*.

Si certains êtres, ou même tous, peut-être (voir *l'Île de la Raison*), subissent un conditionnement tel qu'ils ne sont que l'ombre, la momie ou la chrysalide d'eux-mêmes, ne pourrait-on libérer leurs ressources cachées en leur

laissant révéler tout à coup un visage insoupçonné? C'est ce qui se passe effectivement dans *le Dénouement imprévu*, *l'Héritier de village* ou même *l'Île de la Raison* : des *surprises*, ou jeux fous.

Les années 1732-1733 ont marqué une grande flambée comique dans l'œuvre de Marivaux. Après *le Jeu de l'amour et du hasard*, le plus drôle, le plus subtil et le plus suggestif des « jeux de vérité », et *la Réunion des Amours*, « comédie héroïque » qui peut se rattacher aux jeux de séduction trompeuse, le poète a commencé par écrire, dans des genres très différents, deux pièces limites qui n'ont pas eu du tout le succès qu'il pouvait escompter : *les Serments indiscrets*, reçus par les Comédiens Français le 9 mars 1731, et *le Triomphe de l'amour*, que les Italiens ont joué pour la première fois un an plus tard, le 12 mars 1732.

Les Serments indiscrets représentent une forme extrême de « surprise de l'amour », celle dont l'intrigue repose sur le prétexte le plus mince (Damis et Lucile, qui se sont aimés dès le premier regard, se veulent totalement fidèles à la promesse qu'ils se sont faite de ne pas s'aimer). Avec la tragédie d'*Annibal*, c'est la seule pièce en cinq actes de Marivaux, et c'est aussi celle où se manifeste le plus clairement son ambition de rivaliser avec Racine. Le propos même de cette comédie aurait été indéfendable si la fraîcheur, la « naïveté » et la vivacité des réactions des protagonistes ne révélaient pas immédiatement qu'il s'agit de tout jeunes gens.

Le Triomphe de l'amour fournit le modèle le plus accompli des jeux de leurre. Pour parvenir à son but — épouser Agis, jeune

prince d'une dynastie rivale sur qui veillent jalousement un philosophe des plus sévères et sa sœur, vieille fille des plus vertueuses —, Léonide, princesse travestie, commence par séduire les deux gardiens avec un brio incomparable. Dans les scènes où on la voit à l'œuvre, il ne s'agit plus simplement de la griserie dont s'accompagnait l'embarquement pour Cythère dans *la Fausse Suivante* ou *la Réunion des Amours*, mais d'une sorte de fascination dont Roger Cailliois rend bien compte, dans son analyse des divers types de jeux, quand il passe de *l'ilinx*, jeu de vertige où la conscience tend à se perdre, à la *mimicry*, jeu de simulacre dont les effets les plus forts s'apparentent à la transe — ch. II (p. 60-74), VI (p. 152-158) et VII. C'est tout l'être de ses victimes que Léonide parvient à engager dans une telle aventure; elle apparaît alors comme l'inconnu, l'intrus, déesse, dieu ou démon obscur, que chacune d'elles semblait attendre de toute éternité.

Bien reçu à la Cour, *le Triomphe de l'amour* fut très vite boudé par le public du Théâtre-Italien et, quand les Comédiens Français jouèrent enfin *les Serments indiscrets*, avec quinze mois de retard, le 8 juin 1732, cette comédie fut accueillie par un tel concert de sifflets qu'il fallut interrompre sa représentation et qu'elle ne s'en remit pas. Marivaux la publia le mois même, en la faisant précéder d'un Avertissement où, contre toute évidence, il se refusait à admettre qu'il eût pu être victime d'une

cabale... Mais pendant ce temps il préparait sa revanche : en transfigurant, à sa façon, *la Parisienne* de Dancourt, il composait une « petite pièce » radieuse où il mit toute sa verve : *l'École des mères*, qui triompha le 25 juillet suivant à la Comédie-Italienne.

Marivaux se retrouvait ainsi à « cet heureux point de hardiesse et de retenue » où il était avant sa « chute », car, comme il devait l'écrire dans *le Miroir*, parmi les auteurs dramatiques, « il y en a quelques-uns que leur disgrâce scandalise plus qu'elle ne les abat, et qui ramassant fièrement leurs forces, lancent, pour ainsi dire, un ouvrage [...] qui rétablit l'ordre » (p. 538-539). Ensuite, plus à loisir, il se mit à écrire une nouvelle comédie en trois actes : *le Petit-Maitre corrigé*. Mais, adoptant alors une attitude qui n'avait jamais été la sienne, il se contenta d'obtenir pour sa pièce une approbation de la censure¹ et s'en tint là... Quand il la porta, près de vingt mois plus tard, aux Comédiens Français², il en avait déjà écrit et fait jouer deux autres : *l'Heureux Stratagème* (6 juin 1733) et *la Méprise* (16 août 1734).

S'il a hésité si longtemps à livrer cette comédie au public, c'est sans doute parce qu'il s'y était essayé à une manière nouvelle qui lui paraissait comporter beaucoup de risques. En tout cas, *le Petit-Maitre corrigé* semble bien avoir marqué dans sa carrière un tournant, dont on peut mesurer l'importance en le confrontant aux pièces qui l'ont précédé sur la scène et qui se rattachent toutes trois, très

1 Le 4 février 1733.

2 Elle fut reçue le 21 septembre 1734.

profondément, au type ou système de la « surprise ».

Dans *l'École des mères*, M^{me} Argante est une mère abusive particulièrement redoutable. Par la grâce d'un petit bal masqué qui commence bien avant qu'elle ne l'ait voulu, sa maison se transforme peu à peu en un lieu enchanté. Avant de voir s'épanouir la fête finale, on assiste à de plaisantes et troublantes méprises : le jeune amoureux jure une éternelle fidélité à sa bien-aimée en lui tenant la main dans le noir; or cette main, c'est celle de son propre père... Décidément, il n'y a que la foi qui sauve! Mais, au milieu de toutes ces méprises, s'impose irrésistiblement, lumineusement, la figure de l'ingénue. Dépourvue de tout recours, condamnée par sa mère à la « modestie », c'est-à-dire à rester engoncée jusqu'au cou et à toujours obéir aux grandes personnes, en leur faisant la révérence, c'est du ton le plus délicieusement poli, à grand renfort de révérences, et en toute « modestie », qu'elle rabroue le barbon que lui avait choisi sa mère et lui fait entendre ses volontés, son bon plaisir.

L'Heureux Stratagème commence aussi comme un étourdissant jeu de leurre. Par les yeux d'un valet effronté et passablement voyeur, on participe aux ébats de deux partenaires de choix : la plus volage des Comtesses et le plus exubérant qui soit, le plus chaleureux des Chevaliers gascons. Entre eux se développent de merveilleux instants de séduction où le

plaisir galope et rutil, dans les réflexions du langage et la vivacité des gestes. Naturellement ce qui doit arriver arrive, car la Comtesse est décidément trop volage pour ne pas se mettre à regretter de l'être dès que son ancien amant paraît la délaisser pour une autre. Quel drame pour le pauvre Chevalier! « Jé demeure muet; jé sens qu'é jé périclite. Cette femme est plus femme qu'une autre » (II 13). Mais, jusqu'aux dernières secondes de la pièce, l'énormité même de l'inconscience de la Comtesse, sa bonne foi dans la plus extrême mauvaise foi, finissent par la sauver. Parfaitement pareille dans sa conduite aux coquettes glacées que Marivaux a dépeintes au même moment dans *le Cabinet du philosophe* (cinquième feuille, p. 374-375), radicalement différente dans ses états d'âme, les « mouvements » de son cœur, et dans chacune de ses manifestations, elle devient une figure grandiose, à la fois racinienne et solaire, humaine, beaucoup trop humaine, et quasi divine, dans sa « naïveté » et toute son avidité³.

Troisième « surprise » de la série, à peu près totalement gratuite cette fois, presque réduite au plaisir de jouer sur la ressemblance de deux actrices⁴ « toutes deux blondes et charmantes » (sc. 2) et de guetter la tête que pourra faire le héros de l'affaire, tout jeune et galant officier, en prenant sans cesse l'une pour l'autre les deux sœurs qu'elles étaient chargées d'incarner : *la Méprise*... On est du côté du Dauphiné, bien loin de la guerre qui faisait rage du côté

3 Symbole même de ce « génie » inemployé des femmes que Marivaux a évoqué dans un fragment du *Cabinet du philosophe*, écrit peut-être quelques semaines plus tard (même feuille, p. 375-377).

4 Catarina Vicentini et Silvia.

de Philisbourg et de Parme; dans ce « pays », parmi les jeunes filles du beau monde, « c'est l'usage en été, quand on est à la campagne », de porter un masque, « à cause du hâle et de la chaleur » (*ibid.*). À la promenade, Ergaste vient de faire une rencontre charmante, et ses affaires se présentent fort bien. Mais, quand il se met à tenir des propos plus enflammés, sa bien-aimée se démasque, et c'est une autre. Quelle émotion!

* * *

Depuis *l'Heureux Stratagème*, Marivaux s'était résolu à publier la seconde partie de *la Vie de Marianne*, étape décisive dans l'histoire de l'élaboration de son roman, long jeu de patience et d'hésitations; fragment après fragment, il avait achevé la rédaction du *Cabinet du philosophe*, dont la publication s'est échelonnée des derniers jours de janvier 1734 au milieu du mois d'avril; puis il s'était lancé avec une extraordinaire jubilation dans la rédaction du *Paysan parvenu*, dont trois parties déjà venaient de paraître, comme par un enchaînement réglé, de la mi-avril au début de l'été. Un an après la dernière de ses comédies extrêmes, l'œuvrette qu'est *la Méprise*, « surprise » sans substance, a pu jouer parmi ses pièces le rôle de sas de décompression que semble avoir tenu, quatre ans plus tard, *la Joie imprévue* au seuil de son dernier théâtre. Quoi qu'il en soit, à trois comédies qui sont, à tout point de vue, des pièces d'été, Marivaux a fait succéder sur la scène, du *Petit-Maitre corrigé* au *Legs*, trois œuvres profondément différentes et qui, à première vue, ne semblent guère se rattacher à ses modèles dramatiques favoris.

L'audace un peu folle, mais méritoire, de Nivelles de La Chaussée a été d'insérer des aventures pathétiques dans la vie quotidienne du « beau monde » de son temps, comme si, pour écrire des tragédies et bientôt des drames, l'on n'avait plus eu besoin de recourir à des héros consacrés, ni à la moindre distanciation. Mais Marivaux l'a précédé sur une voie comparable en écrivant, d'une certaine façon, trois comédies du « monde comme il va ». Dans celles qui ont été représentées au Théâtre-Français, il s'agit de Comtes et de Comtesses, de Marquis, de Marquises et de Chevaliers qui, dans la politesse ou les occasions de heurt, n'ont d'autres réactions ni d'autre langage que dans la vie réelle. L'énormité même de certaines répliques du *Legs* n'en ressort que mieux et, dans *le Petit-Maitre corrigé*, le portrait de Rosimond apparaît d'autant plus saisissant.

Ce jeune écervelé se veut toujours, et à tout prix, désinvolte et impertinent, et il l'est en effet, dans tous les sens possibles de ce mot. Il affiche des qualités de séducteur qu'il n'a pas encore eu vraiment l'occasion d'exercer; courtise au passage une soubrette qui lui plaît, en s'écriant à l'adresse de son valet : « Souvent ces coquins-là sont plus heureux que d'honnêtes gens » (I 6); prolonge, pour le piquant de la chose, une liaison avec une Comtesse qui lui plaît sans doute un peu moins; mais il lui faut aussi, absolument, délaissier avec une certaine ostentation sa trop charmante fiancée et presser son meilleur ami de tout faire pour la lui enlever. Plusieurs années avant La Chaussée, et avec beaucoup plus de mordant, le dramaturge décrivait là des traits à la dernière mode parisienne et, à cette occasion, il dénonçait la

réduction de la notion d'*amour* à celle de *goût*, qui devait être le principal article de foi des libertins dans la suite du siècle.

Rosimond n'est pas simplement le successeur de toute la lignée de petits-maîtres qui s'étaient ébattus sur la scène depuis plusieurs dizaines d'années. Car ce que Marivaux a décelé et fait apparaître dans son comportement, c'est un mépris foncier d'aristocrate, qui ne vise pas seulement, par exemple, les « bonnes gens de province », mais s'exprime beaucoup plus profondément dans son attitude vis-à-vis de sa future femme et de la femme en général. Comme chez ces prélats qui, selon Montaigne, sont « prélatés jusqu'au foie », toutes ses réactions semblent être devenues des réflexes, des formes de manifestation de tout son être : ainsi lorsqu'en principe il a tout perdu, jusqu'à son droit d'héritage, et qu'il prend le fou rire (II 13), toujours égal ou supérieur à lui-même, incurablement léger, provocateur, évasif et fuyant. On se demande comment un tel personnage peut être si vite corrigé. Mais son portrait semble si criant de vérité qu'il peut apparaître comme un assez beau monstre et que ses réactions les plus absurdes revêtent une sorte de caractère naturel.

Les deux pièces qui ont suivi plongent de plus en plus profondément dans des réalités sinistres. Le Dorante de *la Mère confidente* ne peut guère mettre d'espoir que dans l'enlèvement d'Angélique, action qui était encore passible de la peine de mort. Mais c'est la jeune fille qui donne l'idée la plus forte des mœurs de l'époque en exposant les données du dilemme sur lequel repose l'intrigue :

quand une fille est riche, on ne la donne qu'à un homme qui a d'autres richesses [...]; c'est, du moins, l'usage, le mérite n'est compté pour rien (II 12).

Si Monsieur, [...] à l'exemple de presque tous les jeunes gens, était homme à faire trophée d'une aventure dont je suis tout à fait innocente, où en serais-je? (II 3.)

Je n'ai que ma sagesse et mon innocence pour toute ressource, et quand on n'a que cela, on peut avoir peur (II 6).

Quant à l'intrigue du *Legs*, elle repose tout entière sur des calculs d'argent. Riche comme il l'est déjà, le Marquis va-t-il se décider à épouser Hortense pour acquérir deux cent mille francs de plus (c'est-à-dire dix à quinze millions actuels)? De son côté, la jeune femme déclare au Chevalier vers lequel son cœur penche : « Vous n'êtes point assez riche pour m'épouser avec deux cent mille francs de moins ». Décidément, « Ce n'est pas un petit objet que deux cent mille francs » (sc. 1)! La Comtesse est en droit de s'indigner : pour « une aussi misérable somme » (sc. 18), le Marquis va-t-il sacrifier l'inclination qui le porte vers elle? Il s'est mis dans la tête qu'elle ne veut pas de lui : alors, s'il ne l'a pas, il veut au moins garder son profit... Le marchandage qu'il tente auprès d'Hortense (lui « offrir » cent mille francs en coupant la poire en deux) ne donne évidemment rien; mais cette circonstance l'amène à parler déjà en mari, c'est-à-dire avec une inqualifiable brutalité. Comme le dit encore la Comtesse, qui, d'une façon très comique, se trouve amenée sans cesse à se faire la championne des droits de l'amour : « C'est s'égorger que se marier comme vous faites » (sc. 17).

Aux préoccupations des maîtres répondent en tout point celles des domestiques : ils n'ont d'autres mobiles que de servir leur « petit

REMARQUES SUR L'ÉVOLUTION DU THÉÂTRE DE MARIVAUX

intérêt » (Lisette, sc. 3) et d'assurer au mieux leurs « petits profits » (Lépine, sc. 21). Lépine ne craint pas de déclarer à la Comtesse que, dans son « état de veuve », Lisette la juge « plus lucrative », et à cette occasion il formule une pensée qui n'a guère d'équivalent au XVIII^e siècle, même chez Helvétius : « Cette prudence ne vous rit pas, elle vous répugne; votre belle âme de comtesse s'en scandalise; mais tout le monde n'est pas comtesse [...]. Se fâche-t-on qu'une fourmi rampe? La médiocrité de l'état fait que les pensées sont médiocres. Lisette n'a point de bien, et c'est avec de petits sentiments qu'on en amasse » (*ibid.*). Mais ce qui est sans doute aussi remarquable, c'est que *le Legs* parachève une évolution qui s'était amorcée dès *les Serments indiscrets* : les valets s'y ingèrent dans la vie privée de leurs patrons avec tant de cynisme et d'efficacité que, malgré l'écart prodigieux qui les en sépare sur le plan des ressources matérielles, leur monde et celui des maîtres finissent presque par ne faire qu'un.

Cette émergence des mœurs de l'époque dans les comédies écrites par Marivaux entre 1731 et 1736 s'accorde assez bien avec l'esprit d'observation aigu et tant soit peu désabusé qui s'exprime dans *le Cabinet du philosophe*. Pendant cette période Marivaux s'est mis, semble-t-il, à fréquenter plus assidûment les salons et à plusieurs reprises on a commencé à évoquer son nom pour une candidature à l'Académie française. Mais cette forme d'acclimatation au « monde » n'était en rien incompatible, bien

au contraire, avec l'obsession du mal humain qui transparaît dans le récit fantastique sur lequel s'achève son dernier journal : le Voyage au Monde vrai.

Au printemps de 1727, *l'Indigent philosophe*, commencé comme un hymne à la joie, avait fini par être envahi de pensées amères inspirées par la vue et le contact de Paris. Marivaux s'en était libéré tout d'un coup en concevant avec une certaine allégresse le rêve de palingénésie si tendre et si cordial qu'est *l'Île de la Raison*. De cette nouvelle crise de pessimisme social l'écrivain sortit cette fois en se jetant à fond dans la création romanesque, et tout particulièrement en portant sur les êtres, par l'intermédiaire du héros du *Paysan parvenu*, un regard d'humoriste, d'esthète et d'amoureux de la vie. En revanche, tout se passe comme si les œuvres dramatiques de cette période avaient perdu de l'énergie ou de la sève qui permettait naguère à Marivaux d'illuminer et de sublimer la vie en laissant libre cours à des forces magiques, ou mythiques, d'une efficacité irrésistible : l'énergie même de la poésie comique.

* * *

Il s'agit bien encore, autant que jamais, de jeux dramatiques. Tous les éléments mis en œuvre dans *le Legs* contribuent à en faire une petite machine infernale : l'enchaînement des mécanismes qui finissent par conduire au dénouement, la disposition géométrique des scènes⁵, les échos multiples qui s'instaurent de l'une à

5 Ainsi la scène 24 reprend et répète, sur le mode mineur, la scène 12, celle qui a permis au Marquis de passer en proverbe, comme on le voit dans le célèbre épisode des *Confessions* où Rousseau conte ses amours avec M^{me} de Larnage.

l'autre et qui en font, bien souvent, autant de variations sur la nécessité et l'impossibilité de parler. Dans *la Mère confidente*, M^{me} Argante n'a rien d'une mère abusive; elle est même très en avance sur son temps en voulant être l'amie d'Angélique. Mais comment tenir deux rôles à la fois? Comment la mère qu'elle reste nécessairement, et par devoir et par instinct, pourra-t-elle ne pas trahir la « confidente » qu'elle a souhaité devenir, par simple amour pour sa fille? C'est le principe même de l'intrigue, grâce auquel cette pièce apparaît comme une réponse à la comédie larmoyante que Nivelles de La Chaussée venait de mettre en vogue pour de longues années, c'est-à-dire à une forme de théâtre où tous les problèmes finissaient par se dissoudre dans la participation de tous les personnages au « sentiment », unanimité (ou confusionnisme) vraiment trop facile.

Cependant, chacune des comédies de cette période peut apparaître comme une forme dégradée d'un des grands modèles que Marivaux avait mis en œuvre dans son théâtre antérieur. Car, si *la Méprise* est une surprise sans véritable révélation, on pourrait voir dans *le Petit-Maître corrigé* une « surprise de l'amour » dénaturée, dans *le Legs* une parodie des « jeux de séduction » et dans *la Mère confidente* un « jeu de vérité » originellement impossible.

Le propre des « surprises de l'amour » était de permettre au dramaturge de se livrer à une véritable analyse spectrale des états d'âme de ses personnages, c'est-à-dire, suivant les termes de l'époque, à une « métaphysique du cœur ». Or le petit-maître jugerait bien au-dessous de son personnage d'éprouver le moindre

scrupule ou la plus légère hésitation : il ne peut donc subir que comme un accident, inouï, l'amour qu'il se met à éprouver pour Hortense. Mais celle-ci ne se pose pas non plus trop de problèmes sentimentaux. Une partie de son originalité et de son charme vient même de ce qu'elle avoue sans ambages qu'elle a de l'inclination pour Rosimond, et ne cesse de manifester à son égard autant d'indulgence que de malice.

Les comédies en forme de jeux de leurre étaient fondées sur des scènes de séduction d'autant plus irrésistibles qu'une connivence s'établissait aussitôt entre les deux partenaires. Parodie au second degré, *le Legs* en est une antiphrase, puisqu'entre la Comtesse et le Marquis ce courant est toujours interrompu brutalement à l'instant où il était sur le point de passer : elle montre de plus en plus d'obligance, de « bonté », pour accueillir la déclaration attendue, mais chaque fois qu'il va, enfin, parler, il bronche au dernier moment devant l'obstacle.

Enfin, dans les « jeux de vérité », toutes les données du problème que devait résoudre l'intrigue étaient exposées avec une parfaite clarté. Or ce qui s'installe d'emblée dans *la Mère confidente*, c'est le soupçon : si cette mère n'était que la plus possessive, la plus dangereuse des M^{me} Argante du théâtre de Marivaux? Si le soupirant de sa fille n'était qu'un assez vil séducteur? Dans ces conditions, l'intrigue ne pourra être qu'une suite de pièges tendus à l'« innocence » d'Angélique et à la bonne foi de son amoureux. « Jeu de vérité » condamné dès l'origine à la pire des ambiguïtés?

REMARQUES SUR L'ÉVOLUTION DU THÉÂTRE DE MARIVAUX

En fait, on peut attribuer à ces trois comédies un rôle positif dans une évolution d'ensemble, car le dramaturge a commencé d'y inventer un nouveau type de pièces bien à lui : des épreuves organisées. Tout peut être épreuve dans la vie, et naturellement aussi au théâtre, tout particulièrement dans le théâtre de Marivaux : *la Double Inconstance* ou *l'Heureux Stratagème* suffiraient à en fournir d'assez fortes démonstrations. Mais dans ses dernières comédies, le poète tend à se servir de l'épreuve comme ressort essentiel, pour en tirer un système dramatique profondément opposé à celui que peut représenter la comédie larmoyante. Le plus bel exemple en sera précisément la pièce à laquelle il a donné ce titre, où, sans le moindre verbiage ni l'ombre d'un épanchement, une petite fille toute droite dissipe tous les miasmes du pouvoir et de l'argent. Comme *l'Épreuve*, *la Dispute* et sans doute aussi *la Femme fidèle* s'avéreront beaucoup plus probantes que *le Petit-Maître corrigé*, du fait même de leur extrême concentration.

On pourrait juger plusieurs de ces pièces si décanterées particulièrement cruelles, puisqu'elles reposent tout entières sur des rapports de force et que le dramaturge ne paraît pas avoir d'autre mobile qu'une certaine curiosité froide. Le thème de la rencontre merveilleuse qui tenait tant de place dans les premières comédies de Marivaux paraît désormais bien éloigné, car, comme on le voit si bien dans le « Voyage au Monde vrai », il n'est pas un être qui puisse échapper au soupçon. Dans ce dernier théâtre, du *Petit-Maître corrigé* à *la Femme fidèle*, on est cependant frappé par le rôle essentiel que joue un motif comme celui de la

reconnaissance. Il avait commencé à se manifester fortement dès *le Jeu de l'amour et du hasard*, à un moment où Marivaux rêvait certainement à la suite de *la Vie de Marianne*. En effet, dans le troisième acte de cette pièce, il ne s'agit plus seulement d'affinités électives, mais de l'épreuve que Silvia a voulu faire subir à Dorante, sans se douter qu'elle pourrait être plus cruelle encore pour elle-même; et le jeune homme s'écrie pour finir : « Ah! ma chère Lisette, que viens-je d'entendre : tes paroles ont un feu qui me pénètre, je t'adore, je te respecte; il n'est ni rang, ni naissance, ni fortune qui ne disparaisse devant une âme comme la tienne » (III 8). En fait, certaines des dernières pièces de Marivaux sont beaucoup moins éloignées de son grand roman que leur forme ne pourrait le laisser croire : dans celui-ci les épreuves jouent aussi un rôle essentiel, précisément parce qu'il est vital pour Marianne de parvenir à se faire reconnaître.

Au seuil du dernier théâtre de Marivaux, *les Fausses Confidences* apparaissent pourtant comme une somme de ses inspirations, car il nous y fait participer à un admirable enchaînement. Il s'agit encore, tant soit peu, d'une « surprise de l'amour », dans la mesure où l'intrigue amène Araminte à vivre à cœur ouvert toute une gamme de sentiments qu'elle aurait pu ne jamais connaître. Mais c'est bien davantage encore un immense jeu de séduction, puisque le projet de Dubois consiste à obséder la jeune femme d'images de Dorante. Jeu de séduction tout à fait paradoxal, car le complot ne réussit que grâce à la discrétion absolue de l'amoureux; du pur point de vue comique, on pourrait même dire : grâce à l'inexistence du

séducteur. Au sommet de l'intrigue, la pièce s'apparente aux « surprises », mais d'une façon très particulière car, dans l'épreuve qu'Araminte impose à Dorante, cette femme si charmante ne semble plus avoir, pendant quelques instants, que le visage de la cruauté. Cependant, un peu avant le dénouement, les deux jeunes gens se regardent face à face et, forts de

cet instant, avec une certaine sérénité, ils vont affronter ensemble la vie. On assiste donc, comme dans *Arlequin poli par l'amour* ou *le Prince travesti*, à une rencontre, au sens fort que ce mot prend chez Marivaux. *Les Fausses Confidences* marquent à la fois l'annulation et l'aboutissement de ses divers systèmes dramatiques.

Références

- CAILLOIS, Roger, *les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard (Idées), 1967 [1958].
- MARIVAUX. *Le Miroir et le Cabinet du philosophe* sont cités d'après les *Journaux et Œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier-Bordas (Classiques Garnier), 1988 [1969].