



HAL
open science

Marivaux, "Le Jeu de l'amour et du hasard"

Eric Negrel

► **To cite this version:**

Eric Negrel. Marivaux, "Le Jeu de l'amour et du hasard". Bréal, 1999, Collection "Connaissance d'une oeuvre", 2-84291-429-5. hal-02476979

HAL Id: hal-02476979

<https://hal.science/hal-02476979v1>

Submitted on 13 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

connaissance
D'UNE ŒUVRE

M a r i v a u x

Le Jeu de l'Amour et du Hasard

É R I C N É G R E L



- Les repères sur l'auteur, le contexte, l'œuvre et sa genèse.
- L'étude détaillée du texte.
- L'analyse des principaux thèmes.
- Les prolongements majeurs vers d'autres œuvres.
- Les annexes utiles.

 **Breal**

connaissance
D'UNE ŒUVRE

Marivaux

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

Éric NÉGREL

ASSISTANT DE LITTÉRATURE FRANÇAISE
À L'UNIVERSITÉ DE LA SARRÉ



1, rue de Rome, 93561 Rosny Cedex

AVANT-PROPOS

« Eh ! oui ! *tomber amoureux*. Ne dit-on pas tomber malade ? Or comme l'amour est une maladie, on doit dire tomber amoureux, et tomber en amour, comme tomber en apoplexie » (Lesage et d'Orneval, *Les Amours déguisées*, 1726).

C'est Marivaux, au XVIII^e siècle, qui invente cette expression devenue si banale aujourd'hui. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), Dorante et Silvia tombent amoureux l'un de l'autre, mais le coup de foudre est un peu particulier : alors que les jeunes gens ne se sont jamais vus, leurs pères ont décidé qu'ils s'épouseraient. Par *hasard*, le jour où ils doivent se rencontrer pour la première fois, les deux fiancés ont la même idée : ils échangent leur rôle avec leur domestique afin d'observer l'autre et de mieux cerner son caractère. Or ce qui devait arriver arrive : Dorante et Silvia s'aiment malgré le changement de condition sociale ; ils s'aiment d'un amour fou, scandaleux et inavouable.

Le Jeu de l'amour et du hasard est généralement considéré comme le chef-d'œuvre de Marivaux, la pièce la plus représentative de son théâtre, celle où brille avec le plus d'éclat l'originalité de son art dramatique. L'analyse approfondie que nous proposons de la pièce tente d'en éclairer les différentes facettes : comment Marivaux offre-t-il une réflexion sur la psychologie amoureuse, et quel rôle réserve-t-il au langage dans l'expression des sentiments ? Quels sont les ressorts comiques de la pièce, et quel peut être le sens critique de ce comique ? Quelles sont les implications sociales ou idéologiques de l'inversion des rôles entre maîtres et valets ? Marivaux délivre-t-il, par le truchement de Silvia, un discours « féministe » avant la lettre ?

Par le biais de l'étude détaillée de cette pièce emblématique du théâtre de Marivaux, nous souhaitons également offrir au lecteur une introduction à la dramaturgie marivaudienne et lui donner les moyens de mettre en perspective les autres comédies de l'auteur.

Les références des citations renvoient à l'édition du *Jeu de l'amour et du hasard* commentée par Éloïse Lièvre pour La Bibliothèque Gallimard, 1998. Entre parenthèses, immédiatement après la citation, sont indiqués la page, parfois le numéro de l'acte, puis celui de la scène.

É. N.



© BRÉAL 1999.

Toute reproduction même partielle interdite.

Dépôt légal : août 1999.

ISBN 2 84291 429 5

SOMMAIRE

1 - REPÈRES

1 - LE CONTEXTE HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE

Marivaux inconnu	7
La Querelle des Anciens et des Modernes	8
Le marivaudage ou l'invention d'un style	10

2 - MARIVAUX ÉCRIVAIN

Variations romanesques	12
Un journaliste Spectateur	15
Une esthétique théâtrale nouvelle	16

3 - DU JEU MASQUÉ AU JEU

DE L'AMOUR ET DU HASARD

La rencontre avec le Théâtre-Italien	20
La tradition de la <i>commedia dell'arte</i>	22
Le personnage d'Arlequin	24

2 - ÉTUDE DU TEXTE

1 - LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD, MODE D'EMPLOI

Structure dramatique	29
Réalisme et convention	35
Masques pour masques	39

2 - LA CONFUSION DES SENTIMENTS

Un coup de foudre	42
Auto-illusion et crise d'identité	49

3 - UN COMIQUE BURLESQUE

« Une comédie où l'on ne rit contre personne »	57
Les valets singes de leurs maîtres	61

3 - ANALYSE THÉMATIQUE

1 - ARLEQUIN MAÎTRE ET VALET

Démasquages	68
Une condition d'esclave	71
L'ivresse du pouvoir	74

2 - DORANTE ET SILVIA

OU L'ÉPREUVE PAR LE BAS

« Comme ces gens-là vous dégradent ! »	79
Le frisson de la nudité intégrale	82
L'illusion du romanesque	85

3 - UN POINT DE VUE FÉMININ

La peur du masque	90
« Un combat entre l'amour et la raison »	95
La balance inégale	98

4 - ÉCHOS ET CORRESPONDANCES

1 - LE VALET AU THÉÂTRE

AU XVIII^e SIÈCLE : LA CONQUÊTE DE LA LIBERTÉ

Molière ou le valet fourbe et maître du jeu	104
Lesage ou le valet rival de son maître	106
Marivaux ou la logique de l'utopie	107
Beaumarchais ou la Révolution en action	110

2 - TABLEAUX DU MARIAGE

Molière, <i>Les Femmes savantes</i> (1672)	114
Lesage et Fuzelier, <i>Le Tableau du mariage</i> (1716)	117
Marivaux, <i>Le Prince travesti</i> (1724)	119
Marivaux, <i>La Fausse Suivante ou le Fourbe puni</i> (1724)	122

5 - ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE	125
Éditions	125
Sur la tradition de la <i>commedia dell'arte</i> ;	
Sur le théâtre du XVIII ^e siècle ;	
Sur la problématique du valet	125
Sur le théâtre de Marivaux	126
Sur <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i>	128

I REPÈRES

1 - LE CONTEXTE HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE

■ Marivaux inconnu

Si le sourire de Marivaux, peint par Michel Van Loo en 1753, est moins connu que celui de la *Joconde*, il n'en est pas moins mystérieux. Nous savons peu de choses de l'auteur du *Jeu de l'amour et du hasard* ; sa correspondance a presque totalement disparu et seules quelques lettres de sa main nous sont parvenues, mais elles n'ont qu'un intérêt secondaire et n'apportent aucun élément important sur sa personnalité ou sur sa vie privée. Les documents et les témoignages contemporains nous renseignent peu, et Marivaux lui-même semble n'avoir jamais parlé de sa propre existence.

Il est né à Paris le 4 février 1688. Fils de Nicolas Carlet et de Marie Bulet, son nom de baptême est Pierre Carlet ; *Marivaux* est un pseudonyme, un nom de plume, que le jeune auteur adopte à vingt-huit ans alors qu'il se lance dans la carrière littéraire. Pierre

Carlet « de Marivaux » a passé son enfance à Paris, puis à Riom, en Auvergne, où son père était directeur de la Monnaie. Il a vraisemblablement fait ses études au collège de Riom, dirigé par des religieux oratoriens. À vingt-deux ans, il s'inscrit à l'École de droit de Paris, mais ne semble pas étudier avec grande conviction puisqu'il prendra ses inscriptions irrégulièrement et qu'il ne passera finalement pas les examens ! Il épouse en 1717, à vingt-neuf ans, une certaine Colombe Bollogne âgée de trente-quatre ans, et dont il aura une fille l'année suivante. Nous ne savons rien des rapports que Marivaux a entretenus avec sa femme, morte en 1723, ou avec sa fille, qui se fait religieuse en 1745 et mourra dans son abbaye un an avant la Révolution française.

En décembre 1742, alors qu'il est un auteur reconnu, que l'essentiel de son œuvre est écrite, que ses romans sont lus et ses pièces de théâtre jouées avec souvent beaucoup de succès, Marivaux est élu à l'unanimité à l'Académie française. Il y sera reçu en février de l'année suivante. Il a cinquante-quatre ans. Marivaux prend alors son rôle d'académicien très au sérieux et assiste régulièrement aux séances ; mais, soit que ses nouvelles occupations lui prennent tout son temps et toute son énergie, soit que l'air, sous l'académique coupole, asphyxie son génie créateur, il n'écrira dès lors presque plus. Il meurt à Paris vingt et un ans plus tard, en 1763.

■ La Querelle des Anciens et des Modernes

La Régence

En 1715, Louis XIV meurt et le long règne du « Roi-Soleil » prend fin. Louis XV monte sur le trône, mais à cinq ans, il est trop jeune pour régner effectivement, et c'est le duc d'Orléans qui va diriger le pays

jusqu'en 1723. Cette époque de régence marque une transformation sensible dans la vie politique, économique et culturelle du pays. Alors que la cour de Louis XIV se posait comme le seul centre de rayonnement artistique, la Régence favorise le développement des cercles littéraires (cafés et salons mondains) et entraîne une vive effervescence artistique dans la capitale.

Lorsque Marivaux s'installe à Paris, vers 1712, il a déjà écrit une comédie en un acte et en vers, *Le Père prudent et équitable*, et les deux premiers livres d'un roman, *Les Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie*. Il s'intéresse plus à la littérature qu'à son droit, commence à fréquenter les cercles littéraires et s'engage vivement dans les débats esthétiques de l'époque.

Dès 1713 s'est rallumée une violente polémique qui fait s'affronter deux conceptions contradictoires de la création littéraire : ceux qu'on appelle les « Anciens » vantent la supériorité absolue des auteurs de l'Antiquité (Homère, Virgile, Pindare, Horace, etc.) et affirment qu'ils doivent servir de références, que leurs œuvres constituent des modèles indépassables. Les « Modernes », en revanche, contestent cette supériorité des auteurs grecs et latins, prennent le parti des auteurs contemporains et défendent leur droit à l'originalité. Les Modernes refusent cette conception de la littérature qui réduit la création à une imitation servile et par avance inférieure à l'original ; ils croient au progrès de l'esprit humain dans tous les domaines, y compris dans celui des lettres et des arts.

La position de Marivaux

Arrivant dans la capitale au moment où la Querelle se déclenche, Marivaux se rallie au parti des Modernes et s'engage personnellement dans la lutte : c'est sa propre conception de la littérature qui est en jeu et il entend la

défendre ; selon d'Alembert, qui le cite, il préférerait « être humblement assis sur le dernier banc dans la petite troupe des auteurs originaux qu'orgueilleusement placé à la première ligne dans le nombreux bétail des singes littéraires » (*Éloge de Marivaux*, 1785). S'attaquant à un roman de Fénelon, les *Aventures de Télémaque* (1699), Marivaux en écrit une parodie en 1713-1714, *Le Télémaque travesti*. Fénelon offre une cible privilégiée au jeune Moderne : il s'était inspiré de l'*Odyssée* et avait nourri son roman de références antiques, il l'avait écrit dans une prose noble qu'il avait voulue proche du style de l'épopée homérique. Avec sa parodie, Marivaux dénonce l'idéal de l'imitation défendue par Fénelon, il ridiculise à la fois son écriture désuète et son ambition pédagogique.

Sa seconde contribution directe à la Querelle des Anciens et des Modernes est plus traditionnelle : avec *L'Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques*, publié à la fin de 1716, Marivaux entend tourner en ridicule les héros d'Homère, leur bravoure, qui n'est pour lui que vanité, en les mettant dans des situations dégradantes et en leur faisant tenir des discours bas et grotesques.

L'engagement de Marivaux auprès des Modernes prend son sens dans le contexte historique et culturel de ce début de XVIII^e siècle. Au-delà de la simple querelle littéraire, c'est toute une modernité qui se dessine et va peu à peu s'affirmer, modernité que ses adversaires ont désignée sous le nom de *nouvelle préciosité*.

■ Le marivaudage ou l'invention d'un style

L'expression *nouvelle préciosité* fait référence au mouvement précieux qui s'est développé au milieu du siècle précédent et que Molière a stigmatisé dans *Les Précieuses ridicules* (1659). La préciosité désigne une mode, une certaine manière de se comporter et de par-

ler, en recourant à un langage affecté, à des expressions nouvelles et extravagantes. Ces nouveaux précieux, dont Marivaux sera un des plus illustres représentants, s'en prennent vivement aux Anciens lors de la Querelle ; ils constituent une avant-garde littéraire et artistique en rupture avec l'idéal classique tel qu'il s'est mis en place en France autour de 1660. Ils rejettent la hiérarchie des genres et pratiquent le mélange des tons et des registres (passage du noble au familier, du sérieux au frivole). Comme la préciosité du XVII^e siècle, cette nouvelle préciosité est d'abord un langage : convaincus que le progrès des idées doit entraîner la transformation de la langue, ces modernes précieux recourent à un style nouveau, volontiers spirituel et poétique, ils utilisent des métaphores originales et surprenantes, inventent même des mots ou des expressions inédites.

Marivaudage : un mot, plusieurs sens

C'est au style de Marivaux que cette nouvelle préciosité est identifiée le plus souvent ; Marivaux qu'on accusait de « ne pas parler le français ordinaire » (d'Alembert, 1785), de « pécher contre le goût et quelquefois même contre la langue » (Palissot, 1764), parce que ses phrases semblaient artificielles et maladroites, ses figures trop recherchées et obscures, et qu'il créait même des mots nouveaux comme cette locution verbale qui nous paraît maintenant si courante, mais qui n'existait pas encore à l'époque : *tomber amoureux*. (Avant que la locution forgée par Marivaux ne s'imposât, on disait *se rendre amoureux*.) Ce « goût pour l'affectation », ce « style alambiqué », ces « images incohérentes », définissent ce qu'on appelle, du vivant même de Marivaux, le *marivaudage*. Ainsi Palissot, le célèbre ennemi des philosophes, écrit-il en 1777 :

« Ce jargon dans le temps s'appelait du *marivaudage*. Malgré cette affectation, M. de Marivaux avait infini-

ment d'esprit ; mais il s'est défiguré par un style entortillé et précieux, comme une jolie femme se défigure par des mines. »

Dès le XVIII^e siècle, le mot *marivaudage* a donc un sens péjoratif : il ne désigne pas seulement le style de l'écrivain, mais aussi cette forme d'analyse morale et psychologique raffinée à l'excès que Marivaux met en pratique dans ses romans, dans ses comédies et dans ses essais. À la fin du siècle, dans son *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, La Harpe résume ce double sens du terme, en insistant sur le mélange des registres opposés :

« Marivaux se fit un style si particulier qu'il a eu l'honneur de lui donner son nom ; on l'appela *marivaudage* : c'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictions populaires. »

Le mot va ensuite devenir positif et prendre un second sens plus général : il décrit un certain type de dialogue amoureux (dont les comédies de Marivaux offrent le modèle), il renvoie à une certaine façon de vivre l'échange sur le mode de la galanterie et du badinage. C'est dans ce sens large que le mot est de nos jours le plus couramment employé pour désigner une atmosphère enjouée et spirituelle, des rapports amoureux fondés sur le jeu et la séduction, tels qu'on les trouve dans les films d'Éric Rohmer, par exemple.

2 - MARIVAUX ÉCRIVAIN

■ Variations romanesques

Les romans de jeunesse

Les années 1712-1716 marquent les débuts de Marivaux en littérature ; des débuts qui se font sous le

signe de l'abondance et de la diversité ; sous le signe du genre romanesque également. Hormis deux textes qui se situent aux marges du roman, *L'Homère travesti* et un petit récit satirique et allégorique, *Le Bilboquet* (1714), Marivaux écrit quatre romans, dont trois particulièrement volumineux.

En 1713-1714 paraissent les cinq livres des *Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie* : sentiments extrêmes, situations tragiques, enlèvements, assassinats, séquestrations, par son contenu comme par son style, ce roman se rattache à un genre qui a été florissant au début du siècle précédent, mais qui n'a plus cours lorsque Marivaux écrit : le *roman baroque*. Ce type de roman met en scène des personnages dont l'héroïsme ou les passions sont idéalisés et qui vivent des aventures extraordinaires et invraisemblables. Mais, alors même qu'il puise aux sources du romanesque le plus échevelé, Marivaux écrit parallèlement deux romans qui sont des parodies de ce genre du roman baroque : les dix grosses parties de *Pharsamon ou les Nouvelles folies romanesques* (qui ne seront publiées qu'en 1737) et un texte beaucoup plus court : *La Voiture embourbée* (publié en 1714). Ces romans se rattachent à une veine comique et burlesque, ainsi que *Le Télémaque travesti* (écrit au cours de cette même période, mais qui ne paraîtra qu'en 1736-1737).

Au-delà de la charge parodique, ces trois romans offrent une réflexion sur le genre romanesque lui-même, sur ses règles d'écriture et de composition, sur les contraintes et les artifices qui définissent le récit de fiction.

Les romans de la maturité

Marivaux ne reviendra au genre romanesque que dans les années 1730, avec ces deux volumineux romans que sont *La Vie de Marianne ou les Aventures de Mme*

la Comtesse de *** (dont la publication s'est étalée sur onze ans, de 1731 à 1742) et *Le Paysan parvenu ou les Mémoires de M**** (1734-1735). Ils ont connu un succès européen, ont été plusieurs fois réédités, et, parce que Marivaux les a laissés tous deux inachevés, ils ont rapidement donné lieu à des suites apocryphes. Comme l'indique le sous-titre du *Paysan parvenu*, il s'agit de ce qu'on appelle des « romans-Mémoires », c'est-à-dire des récits de vie faits à la première personne, mais qui sont en fait des autobiographies fictives.

Ces deux romans ont un même cadre réaliste et contemporain, ils offrent un même souci du détail dans la peinture des mœurs, une même profondeur dans l'analyse que font les personnages eux-mêmes de leurs propres sentiments. Mais si ces deux œuvres sont proches par leur réalisme psychologique et social, elles n'appartiennent pas moins à deux traditions romanesques distinctes. Marianne, orpheline ramassée au bord de la route à l'âge de deux ans, raconte les déboires et les joies dont a été marquée sa vie, elle présente les aventures romanesques et galantes qu'elle a vécues, dans la tradition du roman sentimental. Le paysan Jacob a connu des aventures d'un tout autre ordre et les rapporte sur un ton bien différent : son récit relate les multiples étapes de son ascension sociale à partir du moment où, venant de sa Champagne natale, il débarque dans la capitale. Il raconte comment son jeune âge et son air naïf ont rendu follement amoureuses de lui des dames beaucoup plus âgées, comment il a tiré parti de ces inclinations successives en acceptant d'être entretenu ou même en épousant. Son ton est volontiers ironique et les situations qu'il rapporte sont souvent burlesques et comiques.

Ainsi, avec ses romans de jeunesse comme avec ceux de la maturité, Marivaux est non seulement un roman-

cier prolifique, mais un romancier qui a su varier les registres et les styles d'écritures, qui s'est inspiré des différentes traditions romanesques pour produire des œuvres toujours contrastées et originales.

■ Un journaliste Spectateur

La cour du Louis XIV vieillissant et dévot était hostile aux écrivains modernes. La Régence leur est plus favorable, et ils se retrouvent dans des cafés littéraires et des salons mondains de plus en plus nombreux. Les Modernes ont même un organe de presse, le *Mercur*, qui leur permet de diffuser leurs idées et de polémiquer avec leurs adversaires.

C'est pour ce journal que Marivaux écrit ses premiers articles qui ont la forme de petits essais. De fait, les journaux sont à l'époque assez éloignés de ce que nous désignons aujourd'hui par le terme *journal*. Il s'agit plutôt de revues littéraires qui rendent compte de l'actualité artistique, répercutent les débats esthétiques et portent un regard critique sur la société. En 1721, Marivaux crée son propre journal, *Le Spectateur français*, sous la forme d'une feuille volante dont la publication s'échelonne de façon irrégulière pendant plus de trois ans (les vingt-cinq feuilles publiées seront réunies en un volume en 1727). S'inspirant du périodique anglais *The Spectator*, fondé par Addison et Steele, Marivaux a recours à la fiction d'un journaliste-narrateur qu'il prend soin de distinguer de lui-même. Il le pose en spectateur-témoin du monde qui l'entoure et lui fait porter sur les mœurs de son temps, sur le fonctionnement de la société, sur les passions humaines, un regard distancié et critique. Marivaux poursuit son expérience journalistique avec *L'Indigent philosophe* (sept feuilles publiées au cours du printemps 1727), puis *Le Cabinet du philosophe* (1734).

Tirant profit du mode de publication sous forme de feuillets, Marivaux adopte dans ces écrits une grande liberté de style et de composition. Offrant un tableau vivant de la société, ses journaux sont le lieu d'une réflexion morale et existentielle ; ils sont aussi le lieu d'où Marivaux riposte aux attaques de ses adversaires : contre les puristes ou les défenseurs d'une littérature traditionnelle ou néoclassique, il revendique le droit pour l'écrivain de se créer un style propre, celui qui convient le mieux à l'expression de ses idées. L'espace de la feuille volante est pour Marivaux le lieu privilégié d'une écriture expérimentale, une écriture fondée sur l'association d'idées et refusant toute règle de composition, une écriture qui naît au fil de la plume et des pensées, et qui offre une réflexion en actes sur l'acte même d'écrire, sur ses conditions et ses contraintes. Journaliste, Marivaux est toujours et avant tout un écrivain.

■ Une esthétique théâtrale nouvelle

C'est en tant qu'auteur dramatique que Marivaux est aujourd'hui le plus connu. Chaque année apporte son lot de mises en scène nouvelles, et toutes ses pièces ont maintenant droit à la représentation. Avec Beaumarchais, il est souvent le seul auteur comique que l'on retienne pour le XVIII^e siècle français. Sur les trente-neuf pièces qu'il a écrites, seules deux sont des tragédies, et encore l'une est-elle inachevée. Les trente-sept autres sont des comédies (dont une est aujourd'hui perdue et une autre n'a jamais été imprimée).

Lorsqu'il fait représenter pour la première fois *Le Jeu de l'amour et du hasard*, le 23 janvier 1730, Marivaux est un homme de théâtre célèbre, un des premiers écrivains à pouvoir vivre de sa plume. Il a déjà derrière lui une carrière théâtrale marquée par de nombreux succès : le premier date de 1720, avec une

comédie en un acte et en prose, *Arlequin poli par l'amour*. En 1722, avec *La Surprise de l'amour*, Marivaux s'affirme comme un auteur dramatique sûr de ses moyens, il trouve une voie qui lui est propre et conquiert un public. Au cours des nombreuses pièces qui suivront, Marivaux développe une esthétique théâtrale inédite, une esthétique qui à la fois rompt avec le modèle de la comédie classique et s'inscrit en marge de la production théâtrale de son temps. Cette esthétique innove sur deux plans différents mais étroitement liés : d'une part, Marivaux défend un style, un art du dialogue, un langage dramatique original, et, d'autre part, cette originalité stylistique trouve sa justification dans les sujets eux-mêmes, dans les types d'intrigues autour desquels Marivaux élabore ses pièces.

Le ton de la conversation

C'est d'abord par le choix de la prose que Marivaux affirme son refus de se conformer aux règles classiques, la prose qui « est le vrai langage de la comédie », comme il le dit lui-même, selon d'Alembert. Il veut pour ses pièces un style naturel et spontané, un « genre de style » original qu'il présente dans l'Avertissement précédant *Les Serments indiscrets*, comédie représentée en 1732. C'est le seul texte, assez bref, dans lequel Marivaux développe une réflexion « théorique » sur sa propre pratique théâtrale. Regrettant que l'on n'écrive « presque jamais comme on parle », il entend « [porter] le langage des hommes » sur la scène : « J'ai tâché de saisir le langage des conversations, et la tournure des idées familières qui y viennent », « c'est la nature, c'est le ton de la conversation en général que j'ai tâché de prendre ». Voulant être au plus proche de la langue parlée, Marivaux privilégie ainsi la vivacité du dialogue et la spontanéité des répliques ; il évite le recours au monologue, qui permet au personnage de révéler au

public ses sentiments, mais qui est par trop artificiel (*Le Jeu de l'amour et du hasard* ne contient qu'un bref monologue de Silvia, le temps d'une courte scène, et l'on verra qu'il a une fonction dramatique particulière : acte II, scène 8).

La surprise de l'amour

Si Marivaux s'est autant soucié de la langue que devaient parler ses personnages, c'est que le langage est un élément essentiel de sa dramaturgie. On dit que Marivaux n'appréciait pas le théâtre de Molière ; il a de fait rejeté le modèle moliéresque de la comédie de caractère, et, de façon plus générale, le genre de la comédie critique tel que ses contemporains le pratiquaient. Marivaux ne construit pas ses pièces autour d'un personnage central, autour d'un **caractère** qui donnerait son titre à la pièce ; chez lui, pas d'avare, de misanthrope ou de don Juan, pas de malade imaginaire, de faux dévot ou de bourgeois rêvant de devenir gentilhomme.

L'objectif de Marivaux n'est pas de corriger les mœurs de son temps en en ridiculisant les travers et en les exposant à la risée des spectateurs. Marivaux met en scène des personnages amoureux, il analyse la façon dont ils vivent leur rapport à l'autre et comment ils acceptent ou refusent leur propre passion. En 1769, Lesbros de la Versane souligne et le ton nouveau des comédies de Marivaux et l'originalité de leur sujet :

« [Marivaux] a introduit le vrai ton de la conversation sur la scène ; et dans des dialogues où le sentiment pétille, il analyse le cœur humain, il en montre les replis les plus cachés ; il en dévoile tous les mouvements ; il en peint toutes les passions. »

Chez un Molière, l'intrigue amoureuse est secondaire par rapport au personnage principal dont on

ridiculise les vices et les choix existentiels. Et ce sont le plus souvent ces personnages ridicules, parents des jeunes amoureux, qui s'opposent au mariage de ceux-ci. Se distinguant de Molière comme de ses propres contemporains, Marivaux a pris soin de souligner ce qui fait l'originalité de son théâtre :

« Chez mes confrères, l'amour est en querelle avec ce qui l'environne, et finit par être heureux malgré les opposants ; chez moi, il n'est en querelle qu'avec lui seul, et finit par être heureux malgré lui. Il apprendra dans mes pièces à se défier encore plus des tours qu'il se joue que des pièges qui lui sont tendus par des mains étrangères » (cité par d'Alembert).

Marivaux met l'intrigue amoureuse au centre de ses pièces ; ses personnages luttent contre leurs sentiments et leurs désirs ou les ignorent, ils refusent de les reconnaître, de les nommer et de les accepter. Ce n'est pas un obstacle extérieur qui interdit la réalisation de l'amour, ce sont les personnages amoureux eux-mêmes. Cette intériorisation de l'obstacle permet à Marivaux de dépeindre les contradictions personnelles dans lesquelles le sujet amoureux se débat, elle lui permet d'analyser ce conflit intérieur à partir de ses manifestations perceptibles dans le discours des personnages. Les pièces de Marivaux montrent comment le sujet amoureux accepte ses sentiments en les faisant peu à peu accéder au langage. La langue, la parole, a donc une fonction dramatique essentielle, puisque c'est dans et par les mots que les personnages reconnaissent la réalité de leurs désirs.

Cette **surprise** d'un amour qui se révèle et s'impose soudain avec la force de l'évidence, les personnages marivaudiens la vivent dans de nombreuses pièces : dans cette comédie dont on a déjà parlé, intitulée précisément *La Surprise de l'amour*, et qui marque en

1722 le véritable début de la carrière théâtrale de Marivaux, mais également dans *La Double inconstance* (1723), où la « surprise » est double et entraîne une double infidélité, dans une pièce que Marivaux intitule simplement *La Seconde surprise de l'amour* (1727), dans *Le Triomphe de l'amour* (1732), dans *L'Heureux stratagème* (1733), dans *Les Fausses confidences* (1737)... et bien sûr dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730). C'est ce qui a fait dire à plusieurs de ses contemporains que Marivaux donnait « toujours la même comédie sous différents titres » (d'Alembert), que le défaut de ses pièces, « c'est qu'elles pourraient presque toutes être appelées *La Surprise de l'amour* » (marquis d'Argens). Ce n'est pas rendre justice à la diversité et à la complexité de ce théâtre, et nous verrons que cette thématique de la « surprise de l'amour » n'est le plus souvent qu'un élément dans une structure dramatique beaucoup plus vaste.

3 - DU JEU MASQUÉ AU JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

■ La rencontre avec le Théâtre-Italien

À l'époque de Marivaux, Paris possède trois théâtres officiels, bénéficiant de privilèges royaux : le Théâtre-Français (également appelé Comédie-Française), le Théâtre-Italien et l'Opéra (ou Académie royale de musique). Chacun de ces trois théâtres possède sa propre troupe d'acteurs, son style de jeu et son répertoire de pièces que les autres théâtres n'ont pas le droit de représenter. Différentes scènes non officielles sont également apparues dès la fin du XVII^e siècle, à l'occasion des deux grandes foires parisiennes annuelles, la foire Saint-Germain, qui se tenait de février à avril, et la foire Saint-Laurent, de juillet à septembre. À côté de nombreuses exhibitions d'acrobates, de danseurs de

cordes, de femmes à barbe ou d'animaux savants, ce sont des pièces de théâtre à part entière qui ont peu à peu été jouées, sur des tréteaux ou dans des baraques démontables d'abord, puis dans de véritables salles de théâtres. Ces théâtres de la foire empruntent au Théâtre-Italien son style de jeu, plusieurs de ses personnages, et un certain tour d'esprit, frondeur et satirique. Pour les divertissements finals de quelques-unes de ses comédies, Marivaux a fait appel à tel auteur travaillant également pour les théâtres de foire ; et certaines de ses pièces en un acte, comme *Arlequin poli par l'amour* (1720) ou *Le Triomphe de Plutus* (1728), sont proches, par leur cadre, leur ton et leur intrigue, des spectacles forains.

Créée en 1680 par la fusion des trois troupes théâtrales françaises qui existaient alors à Paris (dont l'ancienne troupe de Molière), la Comédie-Française est toujours au XVIII^e siècle une institution prestigieuse qui transmet la culture classique et monte régulièrement les pièces de ces grands auteurs que sont Corneille, Racine, Molière, et d'autres moins connus aujourd'hui. À côté de ce répertoire ancien, le théâtre accueille de nombreuses créations, et un auteur qui réussit à faire représenter sa pièce par les Comédiens-Français est quasi assuré de la reconnaissance publique.

La deuxième troupe officielle, celle du Théâtre-Italien, a été faite « troupe royale » par Louis XIV en 1680, ainsi que la Comédie-Française. Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, des comédiens italiens ambulants ont sillonné la France et donné plusieurs représentations à Paris, invités par Catherine de Médicis, puis par Henri III. Au cours du XVII^e siècle, les comédiens italiens ont de plus en plus de succès, et en 1680 Louis XIV leur accorde l'hôtel de Bourgogne pour qu'ils s'y établissent officiellement. Mais le théâtre est

fermé en 1697 sur ordre du roi, et la troupe se disperse en province. À la mort de Louis XIV, en 1716, le Régent décide de rappeler à Paris une nouvelle troupe d'acteurs italiens. C'est pour ce Nouveau Théâtre-Italien que Marivaux écrit vingt et une de ses pièces, dont *Le Jeu de l'amour et du hasard*, alors qu'il n'en propose que treize aux Comédiens-Français. Cette préférence est décisive car elle détermine profondément la dramaturgie marivaudienne : la collaboration avec la troupe italienne implique le choix d'une esthétique théâtrale originale, qui va influencer et inspirer Marivaux pendant plus de vingt ans.

■ La tradition de la *commedia dell'arte*

L'expression *commedia dell'arte* n'apparaît qu'au XVIII^e siècle, employée par Carlo Goldoni pour désigner cette forme de spectacle que les acteurs italiens ont importée en France deux siècles plus tôt. La *commedia dell'arte* repose sur l'*art* de l'acteur : un art qui ne consiste pas, comme chez les Comédiens-Français, à apprendre par cœur un texte écrit, puis à le réciter sur scène pour en faire apparaître toute la beauté, mais un art qui consiste, à partir d'un canevas, d'une ébauche d'intrigue, à improviser non seulement les dialogues, mais tout un spectacle théâtral. Ce sont deux esthétiques qui s'opposent : une esthétique plus « littéraire », qui accorde la primauté au texte et à la personne de l'auteur ; une autre plus « spectaculaire », qui repose sur l'action scénique et le jeu de l'acteur. Un témoignage du président de Brosses, lors d'un voyage en Italie au milieu du XVIII^e siècle, permet de saisir ce qui distingue ces deux types de spectacles : « Cette manière de jouer à l'impromptu, qui rend le style très faible, rend en même temps l'action très vive et très vraie... [...] les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. Cette action est tout autre-

ment naturelle, a un tout autre air de vérité que de voir, comme au Français [à la Comédie-Française], quatre ou cinq acteurs rangés en file sur une ligne, comme un bas-relief, au-devant du théâtre, débitant leur dialogue chacun à leur tour ». On voit combien cette vivacité dans l'action, ce naturel dans les dialogues pouvaient séduire un Marivaux qui entendait porter sur scène le « ton de la conversation » et voulait des acteurs qui ne parussent jamais « sentir la valeur de ce qu'il disent » (cité par d'Alembert). Même si, quand Marivaux commence à collaborer avec les acteurs italiens, ceux-ci ne jouent plus à l'impromptu, il rencontre chez eux à la fois des interprètes, une conception du spectacle et des types de personnages qui détermineront profondément son théâtre.

C'est, en effet, le retour des mêmes personnages, de certains types fixes (*tipi fissi*), qui caractérise également la *commedia dell'arte*. Chaque pièce possède un nombre limité de protagonistes, qui restent toujours les mêmes d'une pièce à l'autre. Il ne s'agit pas de caractères humains, comme on pouvait les trouver chez Molière, mais plutôt de types de personnages qui sont définis par leur fonction dramatique. Chacun de ces types est immédiatement identifiable par son costume, son masque, son jeu, son accent, ses propriétés psychologiques ou morales et même physiques.

La troupe italienne avec laquelle Marivaux collabore comporte ainsi deux personnages d'amoureux : le directeur de troupe, Luigi Riccoboni, qui joue Lelio, et Guiseppe Baletti, qui joue le personnage de Mario, que l'on retrouve dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Leur répondent deux amoureuses : Silvia, jouée par Gianetta Benozzi, et Flaminia, jouée par Elena Baletti (qui joue également Colombine dans *La Surprise de l'amour*). À côté de ces rôles sérieux pour lesquels les acteurs

jouaient à visage découvert, la troupe comporte des rôles comiques, incarnés par des acteurs masqués : les vieillards, Pantalon et le Docteur, ainsi que les valets, Scapin, Scaramouche, et surtout Arlequin, joué par Tomasso Vincentini, dit Thomassin, et Trivelin, joué par l'acteur forain Pierre-François Biancolelli.

Incarnant l'esprit de la *commedia dell'arte*, Arlequin occupe une place et une fonction à part chez Marivaux, qui en fait un personnage clé de son théâtre.

■ Le personnage d'Arlequin

On retrouve Arlequin dans quinze pièces de Marivaux, c'est-à-dire dans presque la moitié de sa production théâtrale. Alors que les caractéristiques vestimentaires et psychologiques des personnages types de la comédie italienne tendent à s'estomper chez Marivaux, Arlequin est le seul qui conserve et son costume et ses traits de caractère, ce qui permet de l'identifier immédiatement. D'abord avec son masque qui lui est propre et qui rappelle son origine infernale : il est en cuir noir et lui recouvre la moitié supérieure du visage et le nez. Agrémenté parfois de poils bruns, il suggère la bestialité latente du personnage. Son costume, moulant à l'origine le corps de l'acteur pour faire ressortir les moindres mouvements de ses muscles, était rapiécé, fait de différents morceaux de tissu cousus ensemble. Dès la fin du XVII^e il s'est transformé, il est devenu plus bouffant, et les pièces d'étoffe, de couleurs différentes, se sont stylisées, formant une sorte de mosaïque de triangles ou de losanges multicolores.

C'est également son jeu scénique qui caractérise Arlequin : fidèle à l'esprit de la *commedia dell'arte*, qui accorde une place essentielle au corps de l'acteur et à la gestualité, Arlequin (ou plutôt les acteurs qui ont interprété le rôle) était célèbre pour sa souplesse et son

agilité, pour ses culbutes et ses sauts périlleux qui en faisaient un véritable acrobate. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Arlequin signale lui-même son jeu de scène au moment où, ayant dévoilé sa véritable identité à Lisette, il se fait houspiller par la soubrette :

« LISETTE

Mais voyez ce magot ; tenez !

ARLEQUIN, à part.

La jolie culbute que je fais là ! » (p. 140).

Le terme culbute peut s'entendre à la fois dans un sens figuré et dans un sens littéral. À côté de ses prouesses physiques, Arlequin était également apprécié du public pour ses *lazzi* ; le terme désigne des postures, des gestes, des cabrioles, qui sont caractéristiques du personnage, il désigne des jeux de scène codifiés qui constituent comme des petites séquences autonomes, et qu'Arlequin répète d'une pièce à l'autre. C'est dans *Arlequin poli par l'amour* (premier succès de Marivaux et première pièce qu'il écrit pour les Italiens) que cette dimension corporelle est la plus développée, Marivaux précisant à l'aide de nombreuses indications scéniques (didascalies) les jeux de scène du personnage. Le terme *lazzi* désigne également des paroles, des cris, des hurlements, des pleurs, des éclats de rires, etc. Qu'il soit gestuel ou verbal, le *lazzi* a pour objectif premier de provoquer le rire par son côté burlesque et excessif.

Un autre attribut propre au personnage d'Arlequin est sa batte en bois : elle lui sert à se défendre et à rouer de coups ses adversaires, mais il en est parfois lui-même la victime et les retours de bâton sont souvent violents. Ces scènes de bastonnade rattachent la *commedia dell'arte* à la veine farcesque, et ce comique grossier se retrouve parfois chez Marivaux. Dans *Le Jeu de l'amour*

et du hasard, les coups de bâton restent virtuels et ne sont qu'évoqués par Dorante menaçant Arlequin :

« Tu mériterais cent coups de bâton » (p. 124).

Arlequin occupe dans la *commedia dell'arte* un rôle de *zanni*, c'est-à-dire de valet bouffon et comique. Il se caractérise par sa niaiserie et sa balourdise, par son attachement constant aux plaisirs du corps et à leur satisfaction immédiate : goût prononcé pour la nourriture et la boisson, pour le sommeil et l'amour. Cette animalité du personnage se retrouve, à des degrés divers, dans toutes les pièces de Marivaux où il apparaît. Par sa naïveté, son insouciance, sa bêtise, il s'oppose à l'autre type de valet, plus fourbe et calculateur, que pouvaient incarner Brighella, Mezzetin, ou Trivelin.

Une fonction critique

On a vu que Marivaux rejette le modèle de la comédie critique. Son théâtre ne ridiculise pas des caractères, il ne se fait pas le miroir satirique des mœurs de son temps. Lorsque son propos devient moral ou politique, Marivaux a alors recours au modèle de l'utopie, et ses pièces se déroulent sur des îles imaginaires qui offrent une vision alternative de la société : critique des rapports de force entre les maîtres et les valets dans *L'Île des esclaves* (1725), dénonciation de la folie quotidienne des hommes dans *L'Île de la Raison* (1727), revendications féministes dans *La Colonie* (1750). Dans ses autres pièces, le message moral ou idéologique emprunte des voies détournées et originales. Le personnage d'Arlequin constitue une des clés qui font du théâtre de Marivaux un théâtre politique, au sens large. Marivaux retient toutes les caractéristiques qui définissent le personnage de la *commedia dell'arte*, mais, d'une pièce à l'autre, il va les infléchir dans des sens différents. Il prolonge, de manière générale, la

transformation du personnage amorcée par l'ancien Théâtre-Italien : si, dans la grande majorité des pièces où il apparaît, Arlequin conserve sa naïveté et son souci des plaisirs élémentaires, s'il est toujours la source d'un comique bouffon, il n'est plus aussi sot, tient volontiers des propos satiriques, et sait porter sur le monde qui l'entoure un regard critique. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, l'intrigue amoureuse va ainsi permettre à Arlequin de critiquer violemment la condition de valet et la domination humiliante exercée par les maîtres.

2

ÉTUDE DU TEXTE

1 - LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD, MODE D'EMPLOI

Lorsqu'il fait jouer *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Marivaux est un auteur reconnu. C'est la onzième pièce qu'il donne au Théâtre-Italien, où il a déjà eu de nombreux succès avec *La Surprise de l'amour* (1722), *La Double inconstance* (1723), *Le Prince travesti* (1724) ou *L'Île des esclaves* (1725).

Représenté pour la première fois le 23 janvier 1730, *Le Jeu de l'amour et du hasard* reçoit un accueil qui, sans être triomphal, est nettement satisfaisant. Le succès est confirmé par les quinze représentations qui suivent, et la pièce tient l'affiche jusqu'au 25 février. Le 28 janvier les comédiens l'ont jouée devant la cour, à Versailles, où elle a été particulièrement appréciée. Elle est reprise le

21 décembre et fait l'objet de trois représentations en une semaine. La pièce est publiée séparément l'année même de sa création, puis en 1733 dans le tome 8 du *Nouveau Théâtre-Italien ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens-Italiens*. Les rééditions se suivent alors régulièrement, et *Le Jeu* est la pièce de Marivaux la plus jouée au XVIII^e siècle. Elle entre au répertoire de la Comédie-Française pendant la Révolution et sera, jusqu'à aujourd'hui, la comédie de Marivaux la plus souvent interprétée par les Comédiens-Français.

■ Structure dramatique

L'exposition (I, 1-3)

La pièce s'ouvre *in medias res*, au milieu d'une discussion animée entre Silvia et sa « femme de chambre » Lisette, qu'elle réprimande :

« Mais encore une fois, de quoi vous mêlez-vous, pourquoi répondre de mes sentiments ? »

Le spectateur prend la conversation en cours de route, mais les répliques suivantes lui découvrent de quoi il s'agit : Monsieur Orgon a décidé de marier sa fille Silvia avec un certain Dorante, dont les deux femmes n'ont qu'une connaissance indirecte, par ouï-dire. La servante a affirmé à Monsieur Orgon que Silvia était heureuse de se voir mariée, et la jeune femme lui reproche d'avoir donné à sa place une réponse concernant ses sentiments. Sa situation particulière est alors l'occasion d'une réflexion générale sur le mariage, sur la situation de la femme dans le couple et sur les injustices entre les sexes (I, 1).

Monsieur Orgon interrompt la dispute entre les deux femmes et annonce à Silvia que son « prétendu arrive aujourd'hui » (p. 30). Le mariage a été arrêté par le père de Silvia et celui de Dorante sans que les

enfants, les premiers concernés, soient consultés ; mais les deux pères ont également arrêté que le mariage ne se ferait qu'« à condition [qu'ils se plaisent] tous deux » (p. 31). On est loin des pères tyranniques tels qu'on peut les trouver chez Molière, et Monsieur Orgon incarne une libéralité modérée qui, si elle ne laisse pas les enfants choisir eux-mêmes leur conjoint, leur donne la liberté relative de dire non :

« [...] si Dorante ne te convient point, tu n'as qu'à le dire, et il repart ; si tu ne lui convenais pas, il repart de même ».

Silvia demande alors à son père une faveur supplémentaire, celle de pouvoir observer Dorante *incognito* :

« Si je pouvais le voir, l'examiner un peu sans qu'il me connût » (p. 32-33).

Elle propose à Lisette de prendre sa place, tandis qu'elle endosserait le tablier de femme de chambre (I, 2).

Les deux femmes sortent pour se changer au moment où Mario, le frère de Silvia, entre en scène. Monsieur Orgon lui révèle alors que Dorante se présentera chez eux « déguisé » (p. 34) ; il lui lit une lettre du père de Dorante les avertissant que le jeune homme a décidé d'intervertir son rôle avec celui de son valet Arlequin, afin de « saisir quelques traits du caractère » (p. 35) de Silvia. Chacun de leur côté, les deux amants ont eu la même idée ! Monsieur Orgon et Mario décident de laisser faire les choses et de voir quel tour le hasard pourra jouer à l'amour (I, 3).

Ces trois premières scènes posent l'argument de la pièce et donnent au spectateur les éléments nécessaires qui lui permettront de suivre l'intrigue. L'exposition se fait progressivement, en trois temps. C'est d'abord indirectement, par le biais de la discussion entre les

deux femmes, que le spectateur apprend ce qui constitue le point de départ de la pièce : on veut marier Silvia, elle n'en a pas envie. Ouvrir une pièce sur un dialogue entre deux personnages est un procédé d'exposition traditionnel ; la deuxième scène prolonge l'exposition de façon plus originale, en l'intégrant à l'action dramatique : Monsieur Orgon accepte que Silvia échange son rôle avec celui de sa suivante. La troisième scène complète l'exposition en recourant à l'artifice de la lettre lue à un personnage, ce qui permet en même temps d'informer le spectateur : Dorante et son valet ont aussi eu l'idée d'échanger leurs rôles. Au terme de ces scènes d'exposition, les personnages se répartissent en trois groupes suivant la connaissance qu'ils ont de la situation : Silvia et Lisette ignorent le déguisement de Dorante et d'Arlequin, comme ceux-ci ignorent celui des jeunes femmes. Monsieur Orgon et Mario occupent une situation privilégiée : ils sont au courant de tout et décident de faire comme s'ils ne savaient pas. Le spectateur, devant qui toutes les informations ont été successivement données, en sait autant que Monsieur Orgon et Mario.

Parallélismes (I, 4-9 et II, 1-13)

Le tête-à-tête entre Silvia et Dorante est le point culminant de ce premier acte. Les scènes précédentes ont attisé l'intérêt du spectateur et la tension est à son comble : comment vont se comporter les maîtres sous leurs habits de domestique ? Silvia comme Dorante espéraient recueillir auprès des valets quelques renseignements concernant leur maître, mais ils sont saisis par la « physionomie » et l'esprit de celui qu'ils croient n'être qu'un domestique, et oublient leur intention première. Cette scène (I, 6), la plus longue du premier acte, montre le trouble qui s'empare des jeunes gens face à une personne si éloignée d'eux par son rang

social, mais si proche par ses manières d'être. La tension retombe soudain avec l'arrivée d'Arlequin : la façon dont il joue son rôle de maître produit un effet comique... et rebute aussitôt Silvia, choquée par sa grossièreté et sa goujaterie (I, 7).

À la fin de ce premier acte **les dés sont jetés** et le « jeu » est engagé. Émue par les qualités humaines de celui qu'elle croit n'être qu'un Bourguignon et rebutée par la bassesse de son maître, Silvia quitte la scène en soulignant les caprices de la fortune :

« Que le sort est bizarre ! aucun de ces deux hommes n'est à sa place » (p. 66).

Et c'est bien un coup de hasard qui est à l'origine de l'intrigue, ce hasard qui a donné à Silvia et à Dorante la même idée de se déguiser en domestique pour mieux s'observer. C'est le hasard qui fait naître l'amour et en même temps va le contraindre à des détours, à des faux-fuyants, à ruser avec lui-même. C'est à ce jeu entre l'amour et le hasard que les spectateurs vont assister. Les rapports entre Silvia et Dorante sont au cœur de l'action et la pièce va suivre l'évolution de leurs sentiments ; les scènes où ils se retrouvent seuls rythment la progression de l'intrigue et constituent l'armature de la pièce.

Le deuxième acte s'ouvre sur une discussion entre Monsieur Orgon et Lisette (II, 1). Cette première scène expose au spectateur les événements qui ont eu lieu pendant l'entracte : Lisette et Arlequin ont été présentés, Silvia et Dorante se sont revus. L'entracte constitue ainsi une ellipse temporelle : le spectateur admet qu'entre les deux actes du temps s'est écoulé et que l'action a progressé. Arlequin rejoint alors Lisette, et Monsieur Orgon se retire (II, 2). C'est la première fois que nous voyons les deux valets en tête à tête. Arlequin

fait une cour effrénée à Lisette qui n'est guère effarouchée par l'ardeur du prétendu maître (II, 3 et 5).

Au cours de leur **deuxième rencontre** (II, 9), Silvia et Dorante laissent transparaître dans leur discours le trouble grandissant qui les agite : Dorante avoue son amour, « se jette à genoux », et obtient un demi-aveu de Silvia :

« [...] je ne te hais point [...], je t'aimerais si je pouvais » (p. 101).

Le troisième tête-à-tête (II, 12) marque une étape décisive dans leurs rapports : Dorante dévoile sa véritable identité et amène Silvia à prendre conscience de ses propres sentiments et à les accepter :

« Ah ! je vois clair dans mon cœur »,

s'exclame Silvia, *surprise* par l'amour. La jeune femme décide cependant de ne pas révéler son identité. La pièce ne s'achève donc pas, et l'intrigue va rebondir, à l'initiative de Silvia :

« [...] il me vient de nouvelles idées » (p. 113).

Ce deuxième acte en même temps pousse l'affaire dans sa crise et se termine par l'annonce de sa résolution. Le ton y est grave et émouvant lorsqu'on voit les amants lutter contre leur sentiment, pathétique même quand Silvia se débat follement contre Lisette, puis contre Mario et Monsieur Orgon, refusant d'admettre la passion qui la dévore. Mais le ton y est également léger et comique lorsqu'on assiste à la scène de séduction entre Arlequin et Lisette, ou lorsque ceux-ci rabrouent avec mépris ceux qui ordinairement leur commandent. Le quadruple déguisement entraîne un effet de parallélisme : les valets comme les maîtres sont pris dans une intrigue amoureuse qui les confronte à une personne d'une condition sociale différente de la

leur. De manière générale, ce parallélisme est en lui-même source de comique : parce qu'il nous amène à envisager l'intrigue des maîtres par rapport à celle des valets, à voir l'une comme la version parodique de l'autre et à comparer ce qui est en jeu pour chacun. Au parallélisme des intrigues correspond la structure de l'acte qui est organisé autour de séquences symétriques : le tête-à-tête entre Lisette et Arlequin est interrompu par Dorante puis Silvia, celui entre les maîtres par Monsieur Orgon et Mario. Mais ce deuxième acte est aussi l'acte de la **surprise de l'amour** qui va introduire un déséquilibre dans ces effets de parallélisme : Silvia accepte son désir parce qu'elle sait qu'il se porte sur Dorante, mais elle maintient tout de même son déguisement et laisse le jeune homme dans l'erreur. Le troisième acte redéfinit les rapports entre les personnages en même temps que les enjeux dramatiques.

L'épreuve (III, 1-9)

Mario, suivant les consignes que lui a données Silvia à la fin de l'acte précédent, cherche à exciter la jalousie de Dorante : il lui annonce qu'il veut « [s']attacher sérieusement » à Silvia, et lui défend « de [s']adresser davantage à elle » (p. 128) (III, 2). Tirant parti de sa situation, Silvia souhaite obtenir du jeune homme la preuve d'amour la plus forte qui soit :

« Quoi ma fille, tu espères qu'il ira jusqu'à t'offrir sa main dans le déguisement où te voilà ? » (p. 132).

s'exclame Monsieur Orgon. Silvia veut voir si la passion de Dorante sera plus forte que les préjugés de classe, elle veut voir si Dorante est prêt à épouser une servante, elle veut « un combat entre l'amour et la raison » (p. 134) (III, 4). Le dernier tête-à-tête entre les jeunes gens aboutit à la résolution de l'épreuve imaginée par Silvia : Dorante est prêt à aller contre la volonté de son

père, il est prêt à « trahir sa fortune et sa naissance » en épousant celle qu'il croit n'être qu'une domestique. « Que d'amour ! » jubile Silvia (III, 8). La jeune femme appelle son père et tous les personnages se retrouvent à la scène suivante, la dernière. Dorante comprend que c'est la fille de Monsieur Orgon qu'il a demandée en mariage, et la pièce se termine par l'annonce d'une double union, celle des maîtres et celle des valets, les quatre personnages ayant retrouvé leur rang social d'origine (III, 9).

■ **Réalisme et convention**

Deux esthétiques théâtrales

Le Jeu de l'amour et du hasard se situe à la croisée de deux conceptions distinctes du spectacle théâtral : l'esthétique de la *commedia dell'arte* et une esthétique « réaliste » qui se met en place au tournant du XVII^e siècle et va s'affirmer de plus en plus au cours du XVIII^e siècle.

Ces deux esthétiques s'opposent du point de vue de la forme – par leur style de jeu et ce qu'on appelle aujourd'hui la mise en scène – et du point de vue du fond – par leur thématique. On a vu que la *commedia dell'arte* met en scène toujours les mêmes personnages, des types fixes qui se distinguent par leur fonction dramatique, leur costume et leur jeu, qui n'ont pas de profondeur psychologique et ne reproduisent pas la complexité humaine. La *commedia* repose sur la convention d'un jeu codé et stylisé ; l'acteur montre ce code, en souligne l'artifice et exhibe la théâtralité du spectacle. L'improvisation rend le spectacle vivant et naturel, mais la scène italienne n'est pas une imitation de la réalité, elle se choisit un cadre imaginaire, volontiers merveilleux, et des personnages qui ne sont pas issus de la société française du XVIII^e siècle.

Dans la première moitié du siècle se développe une esthétique opposée, que l'on peut qualifier de **réaliste**, qui recourt à une thématique bourgeoise et correspond au goût du public d'alors : au XVIII^e siècle, la bourgeoisie, cette couche intermédiaire de la population entre la noblesse et le peuple, devient de plus en plus influente politiquement et économiquement. Le théâtre se fait l'écho des changements sociaux, culturels, économiques, qui résultent de ce développement. Il en problématise les enjeux historiques et idéologiques, et donne une image critique de la société, de ses transformations, de ses valeurs nouvelles.

Entre réalisme...

L'art de Marivaux dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* est d'être parvenu à un équilibre entre ces deux esthétiques. L'action se passe « à Paris » (p. 24) et la pièce a pour cadre un intérieur bourgeois qui correspond à celui des spectateurs de l'époque. L'intrigue a pour point de départ un fait de société, le mariage arrangé, caractéristique des mœurs du temps. Marivaux respecte la règle classique des trois unités, censée assurer la vraisemblance du spectacle et favoriser l'adhésion du public : la pièce se déroule dans un lieu unique, la salle commune de la maison de Monsieur Orgon. La durée de l'action ne dépasse pas une journée : Mario le signale à la scène 2 de l'acte III, lorsqu'il fait référence à une scène antérieure (I, 5) en utilisant l'adverbe *tantôt*, qui peut s'employer pour le passé et signifie : « il y a peu de temps ; mais toujours en parlant de la même journée » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1762, 4^e édition). Enfin, la pièce s'organise autour d'une intrigue simple, et les actions de chacun des personnages prennent leur sens par rapport à cette intrigue principale. Monsieur Orgon, Dorante et Lisette sont en outre des noms empruntés au répertoire de la

Comédie-Française et qui font référence à la société du temps.

... et convention

Or, on trouve à côté d'eux non seulement une Silvia et un Mario, personnages typiques de la *commedia dell'arte*, mais surtout un Arlequin, figure tutélaire des Italiens. La pièce comporte en outre de nombreux éléments venus directement de la tradition italienne : le double déguisement et l'échange des rôles entre maîtres et valets, le parallélisme des situations, certains procédés comiques. Si Mario et Silvia se sont francisés et ne détonnent pas par rapport aux autres personnages, Arlequin, en revanche, fait figure de pièce rapportée et introduit une dissonance dans cet univers bourgeois et réaliste. En 1730, sur la scène italienne où Marivaux fait représenter *Le Jeu de l'amour et du hasard*, l'Arlequin interprété par l'acteur Thomassin conserve tout à la fois son costume traditionnel, son masque, ses façons de parler et de se comporter, la vivacité de son jeu et ses *lazzi*. Il produit un effet d'in vraisemblance, qu'un compte rendu de la pièce, publié dans le *Mercur* en avril 1730, ne manque pas de souligner :

« Il n'est pas vraisemblable que Silvia puisse se persuader qu'un butor tel qu'Arlequin soit ce même Dorante dont on lui a fait une peinture si avantageuse. »

Les spectateurs refusent la convention, ils refusent de jouer le jeu et n'acceptent pas que les personnages sur scène ne voient pas ce qui est évident. D'autant que, conformément à la tradition, le costume multicolore et le masque d'Arlequin devaient être visibles de manière ostensible sous les habits de Dorante. (Le costume et le masque font partie du personnage d'Arlequin, le définissent et le font exister ; c'est pour-

quoi Dorante ne peut pas s'appeler Arlequin, ni emprunter son costume.)

Cette convention est pourtant inscrite dans le texte lorsque, par exemple, Marivaux fait dire à Silvia qu'il ne lui « faut presque qu'un tablier » (p. 33) pour se déguiser en Lisette. Le tablier fonctionne comme un signe plus que comme un véritable déguisement ; Silvia est devenue Lisette non parce qu'elle *ressemble* à une servante, mais parce qu'elle porte un signe qui engage le public (et les autres personnages) à faire *comme si* elle ressemblait à une servante.

Une hétérogénéité fondamentale

Le Jeu de l'amour et du hasard repose ainsi sur une hétérogénéité fondamentale (que les mises en scène peuvent réduire) : la pièce produit un effet de familiarité – son cadre et ses personnages sont réalistes et proches du public –, mais elle exhibe également sa théâtralité et crée un effet de mise à distance qui rompt l'illusion théâtrale. L'originalité de Marivaux est d'avoir su faire de cette hétérogénéité un élément essentiel de sa dramaturgie. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Marivaux soulève des problèmes idéologiques ou politiques, il pose la question de la place de la femme dans le mariage, celle des rapports de force entre les maîtres et les valets. Sa pièce prend pour objet de réflexion des problèmes de société. Et si Marivaux a recours aux conventions d'un jeu codé, aux ressources comiques liées au personnage d'Arlequin, c'est pour les mettre au service de sa réflexion morale et politique. L'invraisemblance affichée, les jeux de scène ou les dialogues burlesques et excessifs ont une visée critique, ils s'inscrivent à l'intérieur d'une problématique historique et fournissent à Marivaux un cadre de réflexion et des modalités d'expression.

■ Masques pour masques

Un effet de théâtralité

Maske für Maske (« Masques pour masques ») : tel est le titre d'une traduction allemande du *Jeu de l'amour et du hasard*, publiée en 1794. Une traduction antérieure, de 1777, choisissait également un titre différent de l'original : *Die Verkleidung* (« Le Déguisement »). Par leur titre, ces deux traductions insistent sur une thématique récurrente du théâtre de Marivaux : le changement d'identité. Il peut s'agir d'un déguisement, d'un travestissement sexuel, d'un mensonge, etc. Dans tous les cas, les personnages cachent leur véritable identité et cherchent à abuser autrui, ils s'installent dans le double jeu et génèrent l'illusion autour d'eux. C'est ce qui fait dire à Louis Jovet, en parlant du théâtre de Marivaux, que « le mensonge, la convention, l'illusion habituelle du théâtre sont dépassés, surpassés par un "surmensonge", une "surconvention", une "surréalité", une illusion perfectionnée ». « Par les procédés et par le thème qu'il emploie », « par l'utilisation du mensonge, par l'atmosphère dans laquelle il a placé ses personnages », Marivaux imprègne ainsi ses pièces d'une forte théâtralité, multipliant les prises de rôle et les jeux sur l'être et le paraître.

Mensonge et double jeu

Le Jeu de l'amour et du hasard illustre parfaitement cette « surthéâtralité », car *tous* les personnages, à un moment ou à un autre, jouent un double jeu, soit qu'ils dissimulent leur identité véritable sous un déguisement (Silvia, Dorante, Arlequin, Lisette), soit qu'ils cachent une partie de la vérité et mentent par omission (Monsieur Orgon, Mario). Maîtres et valets pensent, grâce à leur déguisement, être en position de supériorité ; pour Dorante comme pour Silvia le déguisement

est l'instrument d'une mise à l'épreuve, d'un « examen » avant mariage (« si je pouvais [...] l'examiner un peu » dit Silvia). Mais les jeunes gens sont victimes du déguisement réciproque, ils sont les « dupes de [leur] propre stratagème » (p. 132) qui les amène à se tromper mutuellement. Il en va de même pour les valets qui, eux, espèrent tirer profit de leur déguisement et conclure un mariage avantageux. Or non seulement maîtres et valets se trompent l'un l'autre, mais ils sont également les victimes de ceux qui ont une vision juste de la réalité : Monsieur Orgon et Mario.

La comédie dans la comédie

Lorsque Silvia lui demande la permission d'échanger son rôle avec celui de Lisette, Monsieur Orgon ne lui dit pas tout ce qu'il sait, ainsi que le suggèrent les apartés (« *À part*. Si je la laisse faire, il doit arriver quelque chose de bien singulier, elle ne s'y attend pas elle-même... », p. 33). Ces apartés ont pour fonction de mettre le spectateur de connivence, ce spectateur à qui Monsieur Orgon révélera dans la scène suivante, en même temps qu'à Mario, les informations qu'il a gardées par-devers lui. Le père et le frère ont donc une vision surplombante de la situation et, en choisissant de ne pas révéler ce qu'ils savent, ils se posent en spectateurs de l'action à venir :

« C'est une aventure qui ne saurait manquer de nous divertir »,

se réjouit Mario en ajoutant :

« je veux me trouver au début, et les agacer tous deux » (p. 36).

Mario laisse entendre ici qu'il ne se contentera pas d'être simple spectateur passif, mais qu'il prendra part

à l'« aventure ». Et ces « agaceries » que promet Mario ne se limiteront pas au badinage de la scène 5 de l'acte I, quand le frère encourage Silvia et Dorante à se traiter avec moins d'égard. Silvia sait alors, ou croit savoir, ce qui motive Mario :

« [...] cela divertit ces Messieurs » (p. 56).

Mais elle ne sait pas ce qui fait tout le sel de ce « divertissement », de cette « comédie » que « se donnent » Mario et Monsieur Orgon (p. 58), et qui réside dans la connaissance non seulement de son déguisement à elle, mais aussi de celui de Dorante, qu'elle ignore. La signification des actions de son père et de son frère va peu à peu lui échapper : elle ne peut comprendre, déjà lors de cette scène 5, le mouvement de jalousie que feint Mario vis-à-vis de Dorante, et qui a pour but de rapprocher les deux faux valets ; elle ne comprendra pas plus Lisette (« que se passe-t-il dans votre esprit ? » (p. 94), ni Monsieur Orgon et Mario (il y a « quelque chose dans votre tête [...] mon frère », p. 103), lorsqu'au deuxième acte ils feignent de s'étonner de sa bienveillance pour Dorante-Bourguignon : en lui laissant sous-entendre qu'elle porte un intérêt excessif et déplacé à un valet, ils veulent l'amener à prendre conscience de ses sentiments. Pour Silvia, la « comédie » devient d'autant plus cruelle qu'elle la croit gratuite :

« [...] quand finira la comédie que vous donnez sur mon compte ? » (p. 108).

Hasard et manipulation

Monsieur Orgon et Mario tirent ainsi parti d'une donnée initiale due au hasard (le double déguisement de Silvia et de Dorante) et élaborent une manipulation destinée à rapprocher les cœurs des deux jeunes gens

malgré leurs habits de valets, ou plutôt *grâce* à leurs habits de valets, tendant ainsi à fonder leur amour non sur des conventions sociales extérieures, mais sur la reconnaissance de la valeur propre de leur être. Monsieur Orgon et Mario tentent, par leurs menées, de provoquer une *surprise de l'amour* dans le cœur de Silvia. Lorsque celle-ci reconnaît son désir et l'accepte, elle rejoint le groupe des meneurs de jeu et met en place une nouvelle manipulation dont elle est la seule instigatrice : cette manipulation consiste, on l'a vu, à éprouver l'intensité de l'amour que lui a déclaré Dorante. La pièce s'achève quand les masques tombent, quand tous les personnages partagent le même point de vue et ont la même conscience de la situation.

2 - LA CONFUSION DES SENTIMENTS

Spectateurs, Monsieur Orgon et Mario le sont doublement : non seulement parce que la connaissance qu'ils ont des déguisements les met en dehors du jeu et leur permet en même temps d'intervenir et d'orienter l'action, mais parce qu'ils vont également profiter du trouble grandissant qui s'empare de Silvia, du spectacle involontaire qu'elle donne en luttant contre des sentiments qu'elle refuse d'admettre et qu'ils savent, eux, légitimes. Cette confusion intérieure caractérise les amoureux marivaudiens qui « ignorent l'état de leur cœur, et sont le jouet du sentiment qu'ils ne soupçonnent point en eux ; c'est là ce qui fait le plaisant d'un spectacle qu'ils donnent » (Marivaux, Avertissement des *Serments indiscrets*).

■ Un coup de foudre

Galanteries

Déguisés en valet, les maîtres savent qu'ils auront moins l'occasion de voir et de côtoyer leur futur que

son domestique. En les mettant au niveau des valets, le changement de rôles détermine en outre un scénario amoureux que Silvia ni Dorante ne doivent négliger :

« [...] ma sœur, ce faquin-là sera votre égal »,

rappelle Mario,

« Et ne manquera pas de t'aimer »,

ajoute Monsieur Orgon (p. 53-54). Mais Silvia compte tirer parti de cette situation :

« Eh bien, l'honneur de lui plaire ne me sera pas inutile ; les valets sont naturellement indiscrets, l'amour est babillard, et j'en ferai l'historien de son maître. »

Auprès du valet de Dorante, la jeune femme espère obtenir des informations concernant celui qu'elle doit épouser. C'est ainsi sous le signe de la galanterie que se place la première rencontre entre les pseudo-domestiques, mais une galanterie quelque peu déplacée et qui s'accorde mal avec le nouveau rang social qu'occupent Dorante et Silvia, comme le fait remarquer malicieusement Mario :

« [...] entre gens comme vous, le style des compliments ne doit pas être si grave [...], ce n'est point [...] là votre jargon, [...] Mons Bourguignon, vous avez pillé cette galanterie-là quelque part » (p. 55-57).

Non seulement Mario les encourage à se « [traiter] plus commodément », mais il pique l'amour-propre de Silvia et la jalousie de Dorante en voulant faire croire au jeune homme qu'il est lui-même amoureux de la fausse suivante. Avec son aide, les deux maîtres sont amenés à jouer leur rôle de domestique, et la scène se termine par une double déclaration d'amour, conformément au scénario prévu :

« [...] et moi je veux que Bourguignon m'aime »,
repart Silvia à Mario ;

« Tu te fais tort de dire je veux, belle Lisette, tu n'as pas
besoin d'ordonner pour être servie »,

renchérit Dorante.

Lorsque les deux personnages se retrouvent seuls, ils
continuent à jouer la comédie de la galanterie... mais ils
vont rapidement être pris à leur propre jeu ! Ce pre-
mier tête-à-tête marque le saisissement des person-
nages face à un valet qui les surprend et les trouble.

Saisissement

Ce saisissement initial, les deux personnages l'éprou-
vent également :

« Cette fille-ci m'étonne » (p. 58),

« [...] voilà un garçon qui me surprend » (p. 61).

L'étonnement, la surprise, naissent de l'écart inouï et
impensable entre les qualités personnelles des jeunes
gens et leur condition de valet. Silvia a une « physiono-
mie », un « air » qui est celui d'une femme du monde
et qui ne s'accorde pas avec le tablier qu'elle porte.
Dorante a de l'esprit, une « bonne mine », qui en
feraient un homme de condition s'il ne s'appelait pas
Bourguignon. Dorante comme Silvia soulignent aussitôt
cette contradiction entre l'être et son rang social :

« [...] la fortune a tort avec toi » (p. 61),

« [...] il n'y a point de femme au monde à qui sa phy-
sionomie ne fit honneur » (p. 58).

Dorante ne serait d'ailleurs « pas surpris » si cette
physionomie entraînait la mésalliance, et si ce qu'il était

en train de vivre était « aussi l'histoire de tous les
maîtres » (p. 59).

En outre, et aussitôt après les premières répliques,
chacun envisage implicitement, ou inconsciemment, le
mariage : Silvia laisse ses mots en dire plus qu'elle ne
pense lorsqu'elle affirme :

« [...] ce garçon-ci n'est pas sot, et je ne plains pas la
soubrette qui l'aura » (p. 58).

On peut lire la seconde partie de la phrase comme
une *litote* : Silvia a recours à une expression qui atténue
ce qu'elle ressent confusément, elle en dit moins, mais
elle en fait entendre plus ; la litote maintient l'expres-
sion en deçà de l'émotion ressentie, et il faut inverser le
sens de la phrase pour comprendre ce que Silvia
éprouve vraiment :

« [...] j'envie la soubrette qui l'aura ».

Dorante, quant à lui, se réjouit de la « fierté » de Silvia
qui l'éloigne toujours plus de sa condition de soubrette :

« [...] cette fierté-là te va à merveille, et quoiqu'elle
fasse mon procès, je suis bien aise de te la voir ; je te l'ai
souhaitée d'abord que je t'ai vue, il te fallait encore
cette grâce-là, et je me console d'y perdre, parce que tu
y gagnes » (p. 60-61).

Pas plus que Silvia, Dorante ne mesure la significa-
tion profonde de ses paroles, et il ne se demande pas
pourquoi il a « souhaité » cette fierté à Silvia dès qu'il
a vu la jeune femme.

Lorsque les deux jeunes gens se retrouvent en tête-
à-tête, Silvia sait qu'elle ne pourra pas échapper à la
« coutume » qui veut que le valet courtise la soubrette :

« [...] il va m'en conter, laissons-le dire pourvu qu'il
m'instruise » (p. 58).

Dorante a les mêmes intentions :

« *À part.* [...] lions connaissance avec elle... *Haut.* [...] Lisette, ta maîtresse te vaut-elle ? »

Dorante tourne la demande d'informations sous forme de compliment et donne à leur échange la valeur d'une scène de séduction ; ce que relève aussitôt Silvia :

« Bourguignon, cette question-là m'annonce que suivant la coutume, tu arrives avec l'intention de me dire des douceurs, n'est-il pas vrai ? »

Et du début jusqu'à la fin de cette scène, Dorante comme Silvia se laissent prendre au jeu de la séduction : ils oublient leur motivation réelle (obtenir des informations sur leur futur) pour ne s'intéresser qu'à cette donnée incidente de leur déguisement : l'échange amoureux. Dorante laisse d'ailleurs entendre à Silvia qu'il était animé par un motif particulier et qu'il lui importait peu de courtiser une soubrette :

« Ma foi, je n'étais pas venu dans ce dessein-là, je te l'avoue » (p. 58) ;

or ce « dessein » est passé au premier plan : l'interlocuteur n'est plus regardé comme un moyen d'information, mais pour lui-même, comme un être dont la profondeur surprend et fascine.

Un instant d'éternité

Au cours de cette longue scène, le temps va comme se suspendre, se figer dans l'instant, mais un instant sans cesse renouvelé : celui de l'amour qui se dit sans vouloir se dire. Les personnages perdent littéralement la mémoire de ce qui ne touche pas à eux, à cet amour qui fait soudain irruption et accapare tout leur être :

« DORANTE.

Attends, Lisette, je voulais moi-même te parler d'autre chose ; mais je ne sais plus ce que c'est.

SILVIA

J'avais de mon côté quelque chose à te dire ; mais tu m'as fait perdre mes idées aussi à moi » (p. 62).

L'action de la pièce s'interrompt et s'immobilise, les personnages ne parlent pas d'autre chose que d'eux-mêmes, de leur étonnement, du fait même qu'ils sont en train d'en parler et qu'ils en parlent trop. Dorante « ne tarit point », il ne peut s'empêcher de louer Silvia, et la jeune femme elle-même, quand elle croit mettre fin aux galanteries, ne fait rien d'autre que les relancer : dès le début de la scène, lorsque Dorante s'informe sur la maîtresse de maison en tournant un compliment indirect pour Silvia, celle-ci choisit de ne répondre qu'au compliment et laisse de côté la demande d'informations. Elle invite même Dorante à expliciter son compliment et place l'intrigue amoureuse au centre de la discussion :

« [...] tu arrives avec l'intention de me dire des douceurs, n'est-il pas vrai ? »

Plus tard, quand elle voudra donner à l'échange sa valeur originale d'information, c'est encore elle qui, dans la même phrase, fait porter la discussion sur l'amour et sollicite Dorante :

« [...] je t'en prie, changeons d'entretien, venons à ton maître, tu peux te passer de me parler d'amour, je pense ? » (p. 61).

Et quand, par un effort de mémoire, chacun se souvient de l'objet premier de l'échange, c'est toujours Silvia qui infléchit la discussion, soit que Dorante reformule sa demande d'informations initiale et que Silvia choisisse encore une fois de n'entendre que le compli-

ment (« Tu reviens à ton chemin par un détour »), soit que la jeune femme elle-même tourne sa demande d'informations sous forme de compliment :

« [...] il faut [que ton maître] ait du mérite puisque tu le sers » (p. 62).

Dorante ne se fait alors pas scrupule de relever à son tour le seul compliment.

Dorante et Silvia parviennent à faire durer cet instant du coup de foudre, du saisissement réciproque des cœurs parce qu'ils le coupent de son passé et de son futur : isolé dans une espèce d'atemporalité, l'échange se nourrit de lui-même, des velléités que manifestent les personnages de l'interrompre et qui ne font que le prolonger. Dorante et Silvia sont hypnotisés l'un par l'autre, la vision de cet être extraordinaire et improbable les a pétrifiés : Dorante se trouve « arrêté par tout ce qu'il y a de plus aimable au monde » (p. 63), c'est-à-dire qu'il est « retenu par la force de quelques charmes » (*Dictionnaire de Richelet*, Lyon, 1719) ; cinq fois Silvia affirme qu'elle va quitter Dorante et trois fois elle répète *adieu*, à plusieurs répliques d'intervalle. En aparté, Silvia souligne tout ce que son comportement a d'inconcevable :

« [...] faudra-t-il que je te quitte ? *À part*. Je devrais déjà l'avoir fait » (p. 62).

« [...] *à part*. Malgré tout ce qu'il m'a dit, je ne suis point partie, je ne pars point, me voilà encore, et je réponds ! » (p. 63).

Figée sur place, elle ne parvient pas à bouger, à rompre le charme, à s'arracher à l'envoûtement de cet instant magique. Incapables d'agir, les personnages sont dessaisis de leur volonté, ils sont spectateurs inertes de

leur propre *ravissement* – tout à la fois foudroyés par l'excès d'émotion et par le rapt de leur personne.

■ Auto-illusion et crise d'identité

Ce premier tête-à-tête est rompu moins par la décision que prennent les jeunes gens de se séparer que par l'entrée en scène d'Arlequin. Le spectateur ne les revoit seul à seul qu'à la scène 9 de l'acte II. Cette nouvelle entrevue marque une étape supplémentaire dans la progression de leurs sentiments : elle commence sur un degré de tension bien plus élevé que celui de la scène 6 de l'acte I. Cette première rencontre était placée sous le signe de la galanterie, et si les personnages vivaient certes un coup de foudre, le ton de leurs répliques était encore proche de celui du badinage amoureux. Or, cette deuxième rencontre se distingue par sa gravité, par l'intensité de la souffrance qu'éprouvent les personnages, et qui confine à la folie. Ni Dorante ni Silvia ne peuvent plus se donner le change et trouver dans leur déguisement une justification à leur comportement : c'est leur être même qui est à présent impliqué dans l'intrigue amoureuse et non le personnage qu'ils jouent.

Dénégations

Cette longue scène aboutit à l'aveu réciproque de leur amour par les jeunes gens : aveu direct et pressant de Dorante, aveu voilé et conditionnel de Silvia qui, recourant une nouvelle fois à une sublime et double litote, en laisse entendre plus qu'elle ne veut dire :

« Je ne te hais point, [...] je t'aimerais si je pouvais, tu ne me déplaïs point, cela doit te suffire » (p. 101).

Aux déclarations explicites de Dorante répondent les aveux indirects de Silvia ; il faut littéralement prendre

le contre-pied de ce qu'elle dit pour saisir le sens véritable de ses propos. C'est non seulement à l'aide de litotes que s'exprime la jeune femme, mais en recourant de façon plus générale à l'*antiphrase* : ses phrases signifient l'inverse de ce qu'elles disent. Ainsi, lorsqu'elle assure à Dorante :

« [...] je ne songe pas à toi »,

sa préoccupation est en fait identique à celle du jeune homme, qui lui répond :

« Et moi je ne te perds point de vue » (p. 97).

Silvia a besoin d'affirmer son absence de sentiments, elle a besoin de répéter qu'elle « ne songe pas » à Dorante, plus pour s'en convaincre que pour dissuader le jeune homme. Ce travail d'autosuggestion apparaît explicitement dans les tirades de Silvia :

« Tiens, Bourguignon, une bonne fois pour toutes, demeure, va-t'en, reviens, tout cela **doit** m'être indifférent » (p. 97).

Silvia tente de s'imposer de l'extérieur cette indifférence qu'elle ne ressent pas, et c'est à l'égard d'elle-même que sa parole doit être persuasive. Elle se rend compte d'ailleurs de l'ambiguïté de son affirmation et corrige aussitôt :

« [...] tout cela doit m'être indifférent et me l'est en effet ».

Silvia parvient à expliciter son état affectif, mais en le caractérisant négativement, en refusant de le reconnaître comme sien ; elle parvient à formuler son désir, mais en le refoulant ; cette attitude est caractéristique de ce que l'on appelle en psychanalyse la **dénégation** : la jeune femme affirme trop haut, trop violemment son indifférence pour que l'on puisse y croire :

« Je ne te veux ni bien ni mal, je ne te hais, ni ne t'aime, ni ne t'aimerai à moins que l'esprit ne me tourne ; voilà mes dispositions, ma raison ne m'en permet point d'autres, et je devrais me dispenser de te le dire. »

La brutalité excessive de ses propos trahit ses sentiments véritables : de même que le fou se dénonce en affirmant qu'il est raisonnable, de même l'âpreté avec laquelle Silvia fait appel à sa raison apporte la preuve évidente que « son esprit lui a déjà tourné ». Silvia refoule son désir pour un valet, refoule sa folle passion en affermissant sa raison, en se confortant dans des « dispositions », des résolutions qui sont les seules qu'elle puisse s'autoriser.

Une maïeutique du cœur

Dans cette lutte intérieure entre le cœur et la raison, les personnages extérieurs jouent un rôle décisif. Lisette puis Mario et Monsieur Orgon vont amener Silvia à prendre conscience de ses sentiments.

Seule avec sa maîtresse, Lisette lui demande si la haine qu'elle voue à son « futur » n'a pas été provoquée par « son valet [Bourguignon] qui fait l'important » et qui lui aurait « gâté l'esprit sur son compte » (p. 93). La stratégie de Lisette consiste en une véritable **maïeutique du cœur** : *maïeutiké* signifie en grec l'« art de faire accoucher », et le terme **maïeutique** désigne la méthode par laquelle Socrate réussissait à accoucher les esprits des pensées qu'ils contiennent sans le savoir. Lisette fait affleurer à la conscience de sa maîtresse les sentiments qu'elle refoule. En maniant l'art du sous-entendu, la soubrette peut signifier que Silvia porte un intérêt particulier à Dorante tout en laissant la jeune femme seule responsable de l'interprétation. Lorsque Lisette relève le « ton » avec lequel Silvia défend Dorante (« Oh, Madame, dès que vous le défendez sur

ce ton-là, et que cela va jusqu'à vous fâcher, je n'ai plus rien à vous dire »), la maîtresse relève elle-même le ton de sa suivante :

« [...] qu'est-ce que c'est que le ton dont vous dites cela vous-même ? Qu'entendez-vous par ce discours [...] ? » (p. 94).

Lisette se contente alors de répéter, en les renforçant, ses sous-entendus :

« [...] il ne faut pas vous emporter pour le justifier [...], je ne m'oppose pas à la bonne opinion que vous en avez, moi » (p. 95).

Avec ce *moi* final, Lisette suggère que l'opposition ne vient pas d'un tiers, mais bien de Silvia elle-même. Les propos de la soubrette restent implicites, et en se contentant d'insinuer, elle pousse Silvia à expliciter ces insinuations :

« Voyez-vous le mauvais esprit ! comme elle tourne les choses, je me sens dans une indignation... ».

Lisette se récrie alors contre cette accusation en la retournant contre Silvia :

« En quoi donc, Madame ? Quelle finesse entendez-vous à ce que je dis ? »

La suivante se défend de tout « mauvais esprit » et attribue à la seule Silvia la responsabilité des sous-entendus : c'est elle qui voit du mal là où il n'y en a pas ! Ainsi Silvia se voit-elle doublement accusée : d'être troublée par le valet Bourguignon et de trahir ce trouble par ses propos et son comportement (« [...] Madame, [...] je ne vous ai jamais vue comme vous êtes »). Cette accusation porte d'autant plus qu'elle est indirecte et revient à dire que c'est Silvia elle-même qui s'accuse involontairement.

Lisette laisse sa maîtresse se débattre avec elle-même, effrayée d'entr'apercevoir la réalité et la force de son désir :

« Moi, j'y entends finesse ! moi, je vous querelle pour lui ! j'ai bonne opinion de lui ! Vous me manquez de respect jusque-là, bonne opinion, juste ciel ! Bonne opinion ! Que faut-il que je réponde à cela ? qu'est-ce que cela veut dire, à qui parlez-vous ? qui est-ce qui est à l'abri de ce qui m'arrive, où en sommes-nous ? »

Cette dernière expression, caractéristique des amoureux marivaudiens, exprime la désorientation panique de Silvia : cette longue réplique s'adresse moins à Lisette qu'elle n'est un cri du cœur ; les phrases brèves et haletantes, les exclamations et les interrogations traduisent l'affolement de Silvia face à l'évidence de plus en plus sensible de sa passion. Grâce à ses sous-entendus, Lisette a obligé sa maîtresse à expliciter ce qu'elle maintenait enfouie au fond d'elle, elle l'a obligée à formuler elle-même ses propres sentiments et, par là, à en prendre conscience :

« Je frissonne encore de ce que je lui ai entendu dire ; [...] je ne saurais m'en remettre, je n'oserais songer aux termes dont elle s'est servie, ils me font toujours peur. Il s'agit d'un valet : Ah l'étrange chose ! écartons l'idée dont cette insolente est venue me noircir l'imagination » (p. 96).

Ce monologue, le seul de la pièce, a une fonction dramatique essentielle : après l'épreuve qu'elle vient de subir, Silvia se retrouve seule avec elle-même ; elle évoque pour la première fois la réalité de ses sentiments et le danger qu'ils représentent.

Silvia ou l'art du leurre

Pour s'autoriser les sentiments qu'elle ressent, Silvia va leur donner une valeur particulière : ce n'est pas, ce

ne peut pas être l'amour qui l'intéresse pour ce valet, il faut donc que ce soit un sentiment d'une autre nature :

« Voici Bourguignon, voilà cet objet en question pour lequel je m'emporte ; mais ce n'est pas sa faute, le pauvre garçon et je ne dois pas m'en prendre à lui » (p. 96),

et, quelques répliques plus loin :

« [...] il me fait de la peine ».

C'est par compassion que Silvia ne rebute pas « le pauvre » Bourguignon, et cette compassion, cette « bonté sans exemple », que la jeune femme « blâmerai[t] dans une autre, [elle] ne [se] la reproche pourtant pas » :

« [...] le fond de mon cœur me rassure, ce que je fais est louable, c'est par générosité que je te parle, mais il ne faut pas que cela dure » (p. 98).

Silvia accepte les élans de son cœur car elle ne les regarde pas pour ce qu'ils sont, elle se leurre sur ses propres motivations et dissimule l'amour sous la générosité.

Cependant, cette assurance, garantie par la générosité que Silvia s'efforce de voir au fond de son cœur, la jeune femme elle-même en soupçonne la précarité :

« [...] ces générosités-là ne sont bonnes qu'en passant, et je ne suis pas faite pour me rassurer toujours sur l'innocence de mes intentions, à la fin, cela ne ressemblerait plus à rien ; ainsi finissons, Bourguignon, finissons je t'en prie ; qu'est-ce que cela signifie ? C'est se moquer, allons qu'il n'en soit plus parlé ».

Encore une fois, Silvia s'adresse ici moins à Dorante qu'à elle-même : le rythme de parole se précipite à la fin de la tirade, manifestant une gradation de ses émo-

tions, comme si la jeune femme ressentait la vanité de ses fausses justifications et la réalité de plus en plus menaçante de son désir. Son discours s'emballe et, apostrophant avec rudesse Bourguignon, c'est contre elle-même que Silvia dirige cette violence inattendue, contre sa faiblesse temporisatrice.

Naître à l'amour

Surprise par Monsieur Orgon et Mario alors que, Dorante à ses genoux, elle assurait le valet qu'elle l'« aimerai[t] si [elle] pouvai[t] », Silvia va vivre avec son père et son frère la même épreuve qu'elle a déjà connue auprès de Lisette. Les deux hommes prétendent que c'est Dorante qui lui a « inspir[é] cette extrême antipathie [qu'elle a] pour son maître » (p. 104) ; ainsi que Lisette, ils veulent amener Silvia à formuler elle-même ce qui n'est que sous-entendu dans leurs propos. Pour faire accéder à sa conscience les sentiments qu'elle refoule, pour l'obliger à en prendre seule la responsabilité, ils vont, comme Lisette, faire porter sur elle l'accusation d'insinuation :

« Pour le coup, c'est toi qui es étrange : à qui en as-tu donc, d'où vient que tu es si fort sur le qui-vive, dans quelle idée nous soupçonnes-tu ? » (p. 105).

Silvia reconnaît son « humeur », son « emportement », mais elle se leurre une nouvelle fois sur ses motivations :

« C'est que je suis bien lasse de mon personnage, et je me serais déjà démasquée si je n'avais pas craint de fâcher mon père » (p. 104-105).

Silvia ne se rend pas compte de l'évolution qui s'est opérée en elle depuis le début de la pièce ; elle se raccroche désespérément au cadre initial, celui de ce jeu, de cette tromperie qu'elle a elle-même choisie et qui

programmait, avec l'inversion des rôles, une intrigue amoureuse entre elle et un valet – cette intrigue amoureuse qu'elle envisageait alors avec une fière assurance (« À l'égard [du] valet, je ne crains pas ses soupirs, ils n'oseront m'aborder », p. 53). Elle croit qu'il lui suffit d'interrompre le jeu, de jeter le masque pour retrouver sa sérénité. En brisant la tromperie (observer Dorante à son insu), ce n'est en fait qu'une de ses données incidentes qu'elle veut éluder : sa relation avec le valet Bourguignon. Elle ne se rend pas compte que son malaise ne provient pas du travestissement qui la contraint à jouer un **personnage** (« je suis bien lasse de mon personnage »), mais qu'il trouve son origine au plus profond d'elle-même et que c'est sa propre **personne** qui est affectée ; elle ne se rend pas compte qu'elle ne **joue** plus à l'amour, mais qu'à présent elle **aime** vraiment.

Pour Silvia, l'expérience amoureuse est une épreuve qui met en crise l'unité de son être, qui lui fait perdre sa propre identité et la rend étrangère à elle-même : écartelée entre son cœur et sa raison, entre son être d'avant et cet être nouveau qu'elle refuse de reconnaître, Silvia voit sa personne se fissurer, éclater en deux identités qui s'opposent. L'amour est une expérience personnelle qui met l'être aux prises avec sa conscience et ses valeurs, avec ce qui fait son unité et le définit. L'amour projette la jeune femme hors d'elle-même et rompt son harmonie intérieure :

« [Lisette] a des façons de parler qui me mettent hors de moi » (p. 95),

« Ah, que j'ai le cœur serré ! [...] je ne suis contente de personne, je ne le suis pas de moi-même » (p. 109).

Refusant de voir ce qu'elle *est*, refusant de *se* voir, Silvia s'enferme dans l'auto-illusion. Ce repli délirant sur soi, elle-même l'explicite :

« [...] quand tu l'aurais [mon cœur], tu ne le saurais pas, et je ferais si bien, que je ne le saurais pas moi-même » (p. 100).

Et ce sont précisément les « façons de parler » de Lisette, comme les « expressions bien étranges » de Monsieur Orgon et de Mario, qui vont permettre à la jeune femme de sortir de cet isolement : en faisant accéder au langage ses sentiments et ses désirs, Silvia se les avouera de même et reconnaîtra la réalité nouvelle de son être :

« Notre être, c'est une ébauche rapide, un geste esquissé, un cri d'étonnement qui nous monte aux lèvres. C'est l'état inexprimable où tout à coup, confusément, se découvrent en nous, à nous, des sentiments ignorés » (Georges Poulet).

Cette révélation brutale, ce cri soudain, c'est, proprement, *la surprise de l'amour* :

« Ah ! je vois clair dans mon cœur »,

s'exclame Silvia lors de son troisième tête-à-tête avec Dorante. C'est au moment où Dorante dévoile sa véritable identité que la jeune femme prend conscience de son amour... et aussitôt l'accepte ; la prise de conscience et l'acceptation simultanée de l'amour sont donc déterminées par la reconnaissance du rang social de Dorante.

3 - UN COMIQUE BURLESQUE

■ « Une comédie où l'on ne rit contre personne »

Nous avons vu qu'à une tragédie près Marivaux n'a écrit que des comédies. Ses pièces rejettent le modèle

de la comédie critique et développent un comique original, plus proche de la tradition italienne que de la tradition française. Marivaux n'expose pas à la risée des spectateurs un caractère ridicule ou des personnages aux mœurs corrompues ; le rire que provoquent ses comédies est rarement un rire-sanction. Le critique Albert Thibaudet distingue le comique propre à Marivaux en l'opposant au comique moliéresque :

« Avec Molière, nous rions contre quelqu'un. Nous rions continuellement contre les malheureux pourvus d'un ridicule ou d'un travers [...]. Nous rions contre les égoïstes et les méchants [...]. *Le Jeu de l'amour et du hasard*, au contraire, nous donne une comédie où l'on ne rit contre personne ».

Et pourtant, comme les autres pièces de Marivaux, *Le Jeu* est une comédie où l'on rit. Mais, poursuit Thibaudet,

« au lieu de rire de ce que sont les personnages, on rit de ce qu'ils *disent*. On ne rit plus contre eux, on rit avec eux et par eux. Le comique du *Jeu* n'est pas dans les caractères. Il est très peu dans les situations. Il est beaucoup dans les mots ».

Il faudrait nuancer cette avant-dernière affirmation : si les effets comiques de la pièce sont bien liés aux mots, aux discours des personnages, l'intrigue, et les situations qu'elle entraîne, est une des sources essentielles de ce comique. Deux éléments, dans *Le Jeu*, vont déterminer les discours et provoquer les effets comiques : une donnée dramatique – la double inversion des rôles entre maîtres et valets –, et la présence d'un certain type théâtral – le personnage d'Arlequin.

Nous avons vu que la double inversion des rôles produit un effet de parallélisme entre la situation des maîtres et celle des valets, parallélisme qui, dans une

certaine mesure, détermine l'organisation dramatique de la pièce. La succession des scènes obéit à un principe d'alternance : les entrevues entre Dorante et Silvia alternent avec celles entre Lisette et Arlequin, chacun des couples se retrouvant trois fois en tête à tête (les deux jeunes maîtres se retrouvent seuls une quatrième fois, à la scène 8 de l'acte III, mais la situation n'est plus la même puisque Silvia connaît désormais l'identité de Dorante). Cette alternance des rencontres entraîne une alternance des atmosphères dramatiques : aux scènes graves et pathétiques dans lesquelles les maîtres luttent contre leurs sentiments, s'opposent les scènes légères et comiques où les valets se régalaient à jouer la personne de condition.

De quiproquo en quiproquo

Les quatre personnages déguisés ont chacun une vision partielle de la réalité. Toutes les scènes où ils jouent leur rôle d'emprunt développent ainsi des effets comiques propres à ce **quiproquo** généralisé dans lequel ils se débattent : un quiproquo est un malentendu sur l'identité d'une personne, il engendre une situation qui présente en même temps (au moins) deux sens selon les points de vue des protagonistes : chacun de leur côté, les personnages croient avoir affaire à quelqu'un d'un rang social différent du leur. Le spectateur a seul conscience de cette méprise et les effets comiques n'en sont perceptibles que par lui. Le quiproquo inscrit donc le rire des spectateurs dans le texte, en filigrane, un rire qui parcourt, du début jusqu'à la fin, presque toute la pièce. Le pathétique des tête-à-tête entre Silvia et Dorante est ainsi relativisé par la perception juste et complète que le spectateur a des événements – cette mise à distance pouvant même lui faire percevoir sur un mode ironique le déchirement des deux personnages.

C'est essentiellement lors des rencontres entre Arlequin et Lisette que le comique lié au quiproquo est le plus efficace ; au cours de leur première entrevue, les valets font enchère d'humilité devant celui qu'ils prennent pour un maître :

« LISETTE

[...] peut-être m'aimerez-vous moins quand nous nous connaîtrons mieux.

ARLEQUIN

Ah, Madame, quand nous en serons là, j'y perdrai beaucoup, il y aura bien à décompter.

LISETTE

Vous me croyez plus de qualités que je n'en ai.

ARLEQUIN

Et vous Madame, vous ne savez pas les miennes ; et je ne devrais vous parler qu'à genoux » (p. 89).

Le spectateur sait que cette outrance réciproque dans la modestie est déplacée, qu'elle est un contresens et n'aboutit qu'à une nouvelle surenchère. La double méprise des personnages les conduit à tenir des discours décalés par rapport à leur situation, et c'est la conscience de ce décalage qui provoque le rire du spectateur. L'effet comique est en outre renforcé par les personnages eux-mêmes qui tiennent des discours à double entente : lorsqu'ils minimisent leurs « qualités », Arlequin comme Lisette jouent sur les mots : pour leur interlocuteur, ces « qualités » renvoient à leur mérite personnel, ce sont des qualités humaines, mais, pour eux, elles renvoient également à leur qualité de domestique, à leur statut social. Grâce au double sens, les personnages peuvent révéler leur identité tout en la maintenant cachée, faisant du spectateur le témoin privilégié de ce jeu avec le sens.

■ Les valets singes de leurs maîtres

Une parodie indirecte

Le parallélisme entre la situation des maîtres et celle des valets est une donnée traditionnelle de la comédie : généralement, l'intrigue amoureuse entre les jeunes premiers trouve son écho dans une intrigue correspondante entre leurs valets et leurs servantes. Cette intrigue seconde a souvent chez Marivaux une fonction d'annonce : à leur niveau, les valets traduisent en clair les sentiments des maîtres et donnent une image simplifiée et accélérée de leur évolution. Les valets, qui savent que leur mariage dépend de celui de leurs maîtres, peuvent parfois hâter les choses et pousser les maîtres à prendre conscience de leurs sentiments ; c'est le cas dans les deux *Surprise de l'amour*. Dans *Le Jeu*, les valets sont à la place des maîtres. Arlequin et Lisette ne se contentent pas de vivre leur intrigue amoureuse en offrant comme un reflet, au niveau des valets, des actions de leurs maîtres, ils la vivent comme s'ils étaient des maîtres. Dans leur comportement, dans leur façon de parler, Arlequin et Lisette vont imiter les maîtres, et c'est cette imitation qui est à la source du comique si original du *Jeu*. La force comique de cette imitation provient de la distance qu'elle introduit par rapport à son modèle : les valets cherchent à copier les maîtres, mais leur copie, loin d'être parfaite, s'éloigne de l'original et en offre une version déformée. Les comportements amoureux des maîtres sont toujours reconnaissables, et leur imitation par les valets fonctionne comme une parodie indirecte. Arlequin et Lisette donnent involontairement une image distordue et caricaturale des maîtres ; la façon dont ils les imitent, dont ils s'emparent de leur comportement et de leur langage, fait ressortir tout ce que leur conduite amoureuse a de ridicule et d'artificiel. L'imitation a ici une valeur critique.

Un décalage burlesque

Le génie de Marivaux est d'avoir greffé sur les potentialités parodiques déterminées par l'inversion des rôles sociaux les ressources comiques propres au personnage d'Arlequin. Par sa nature même, par son caractère théâtral fixe, Arlequin est un valet, c'est même le type du valet comique et bouffon, niais et balourd. Il est caractérisé par son souci constant des plaisirs les plus élémentaires (nourriture, boisson, femmes, sommeil), plaisirs dont il recherche immédiate satisfaction. Il conserve chez Marivaux un langage cru et familier, des expressions concrètes et populaires. Son style de jeu comme ses façons de parler vont ainsi jouer un rôle décisif dans son imitation des manières du maître. Déguisés en gens de condition, Arlequin et Lisette créent sur scène la fiction d'un couple de maîtres qui se comporteraient comme des valets, qui en auraient le franc-parler et les préoccupations, qui ne parviendraient pas à maîtriser le langage et le code de conduite de leur classe, et en offriraient une version ridicule. Le comique qui naît de ce décalage entre des personnages nobles et des façons de parler vulgaires, c'est proprement ce qu'on appelle le *comique burlesque*. À l'origine, on nomme *travestissement burlesque* le procédé de réécriture comique qui consiste à réécrire en un style bas une œuvre composée dans un style élevé et noble, tout en conservant les personnages et l'action. Dans son *Iliade en vers burlesques*, Marivaux, on l'a vu, travestit ainsi les personnages d'Homère, les met dans des situations dégradantes et leur fait tenir des discours bas et grotesques. Dans *Le Jeu*, le déguisement des valets en fait des maîtres, mais des maîtres grossiers et vulgaires, et ce d'autant plus que leur vulgarité détonne, en contraste avec leur condition. C'est cet écart comique entre l'habit et le langage qui définit le burlesque.

Arlequin utilise ainsi à plusieurs reprises un vocabulaire très familier alors qu'il est en train de jouer son rôle de maître : lorsqu'il justifie son retard auprès de Monsieur Orgon en expliquant que le voyage l'avait fatigué et qu'il était « mal bâti », ou lorsqu'il reformule à sa manière les propos trop soutenus du même Orgon :

« [...] voulez-vous vous rafraîchir ? – Oh je n'ai jamais refusé de trinquer avec personne » (p. 68).

Son ton va jusqu'à être injurieux, toujours à l'égard de Monsieur Orgon, alors même qu'il croit être en présence de sa fille ! (« Madame, il dit que je ne m'impatiente pas ; il en parle bien à son aise le bonhomme », p. 84). Enfin, il a souvent recours à des locutions figurées, proverbiales et populaires... pour faire ses déclarations d'amour à cette « Madame », dont il croit pourtant être si éloigné socialement : « [...] je vous aime comme un perdu » (de toute ma force, p. 86), « mon bonheur me confond, j'ai peur d'en courir les champs » (j'ai peur d'être fou à courir les champs, p. 89).

Mais à côté de ces expressions familières, Arlequin essaie d'imiter le langage amoureux, tel qu'il le croit parlé par les maîtres. Or, son imitation est toujours incongrue et grotesque : ou bien les périphrases affectueuses qu'il utilise pour s'adresser à Lisette sont surannées et renvoient à un langage précieux archaïque (« merveilleuse Dame » ; « mignonne adorable » ; « ma Princesse » ; « Reine de ma vie » ; « ma chère âme », « ma Reine »), ou bien la vénération qu'il témoigne est exagérée et ses expressions hyperboliques et caricaturales (« prodige de nos jours » ; « élixir de mon cœur »). Arlequin puise également dans le fonds des thèmes métaphoriques propres au langage galant. Mais s'il utilise la métaphore des yeux féminins voleurs, il a recours à un substantif familier pour les caractériser :

« De la raison ! hélas je l'ai perdue, vos beaux yeux sont les filous qui me l'ont volée » (p. 86).

La métaphore du jeune enfant, traditionnelle pour désigner un amour naissant, est déclinée par Arlequin sur un mode gaillard : à l'aide de ses charmes et de ses appas, Lisette a « façonné » un amour particulièrement vivace, qui a grandi en quelques instants :

« [...] un amour de votre façon ne reste pas longtemps au berceau ; votre premier coup d'œil a fait naître le mien, le second lui a donné des forces, et le troisième l'a rendu grand garçon » (p. 85).

En insistant sur la vigueur pubère de son amour, Arlequin désigne moins l'intensité de ses sentiments que la réalité physique de ses désirs ; il vit son amour sur le mode sensuel et la façon dont il file la métaphore lui permet de rendre plus expressive la force sensible de sa passion.

Arlequin vit son rapport à l'être aimé comme il vit son rapport à la nourriture ou à la boisson : il « baise » avec « avidité » la main que lui tend Lisette et se sert d'une comparaison alimentaire pour caractériser le plaisir qu'il en retire :

« [...] cela me réjouit comme du vin délicieux, quel dommage, de n'en avoir que roquille ! » (p. 85).

La roquille étant alors la plus petite des mesures de vin, Arlequin assimile le corps de Lisette à une grosse pinte de vin... dont il voudrait bien se soûler d'une grande lampée ! Ailleurs, c'est la réalité charnelle de Lisette qu'évoque Arlequin en s'emparant une nouvelle fois de cette « [chère] petite main rondelette et potelée » (p. 137).

Utilisant elle aussi des métaphores alimentaires pour désigner le comportement d'Arlequin (« Allons, arrê-

tez-vous, vous êtes trop avide », « Quel insatiable ! »), la soubrette insiste sur le jeu de scène du personnage qui doit se jeter avec appétit sur son corps en faisant mine de le dévorer. Fidèle à son caractère glouton et sensuel, Arlequin est taraudé par un désir de consommation immédiate :

« Je voudrais bien pouvoir baiser ces petits mots-là, et les cueillir sur votre bouche avec la mienne » (p. 136).

Le valet utilise des formules précieuses, mais il en détourne le sens figuré et les applique à des réalités physiques ; l'image rend plus sensible la violence charnelle du désir, exacerbé par la galanterie raffinée de formules qu'Arlequin prend au pied de la lettre. Les métaphores employées par Arlequin contribuent ainsi à rendre plus vive l'obscénité de ses propos et donnent une image concrète de ses motivations : Arlequin boit les paroles de Lisette qui le « fortifient » (p. 136) et l'affermissent dans son désir. Et quand il s'exclame :

« [...] je brûle, et je crie au feu » (p. 88),

il ne rend que plus explicites les conséquences physiques de ce prurit de désirs qui le démange et dont il appelle l'assouvissement immédiat.

Arlequin, dans une moindre mesure Lisette, sont comme des maîtres qui se parodieraient eux-mêmes : ils déforment leur dialogue en recourant à des expressions désuètes ou hyperboliques, ils le rendent grotesque et comique en utilisant à la fois un style précieux et un vocabulaire familier, en dépréciant leur galanterie qu'ils appliquent au monde du corps et des désirs. La force comique de ces scènes réside dans le mélange des tons et des registres, dans cette dissonance entre un langage précieux et une langue familière. En parodiant le langage amoureux des maîtres, en le distordant, en le faisant éclater par le recours à un registre, un ton,

grossiers et populaires, à des images et des expressions, qu'ils rendent obscènes ou triviales, les personnages dénoncent le caractère figé, glacé de ce langage, ils réintroduisent de la vie et du sens dans des rapports amoureux que le code de la galanterie à la fois uniforme et rend artificiels.

3

ANALYSE THÉMATIQUE

1 - ARLEQUIN MAÎTRE ET VALET

La sensualité burlesque avec laquelle les (faux) maîtres vivent l'échange amoureux produit, nous l'avons vu, des effets comiques nombreux et efficaces. Ce comique, qui réside dans les mots, dans les discours, et dans leur inconvenance avec la situation des personnages, a une valeur éminemment critique : l'inversion des rôles sociaux permet une parodie du langage des maîtres ; celui-ci est mis en crise de façon bouffonne par les valets, qui en dénoncent indirectement les contraintes mutilantes : les convenances sociales privent l'échange amoureux de son sens et lui enlèvent ce qui fait sa chair. De manière plus générale, l'inversion des rôles est le support d'une critique sociale mettant en cause les rapports de force entre les maîtres et les valets : adoptant le point de vue du maître, Arlequin

rend évidente l'injustice de sa condition de valet, il dénonce la violence humiliante de ceux qui le commandent et oppose ses propres valeurs aux valeurs artificielles des maîtres, dictées par la société¹.

■ Démasquages

De même qu'ils éprouvent une véritable jouissance verbale à imiter le langage des maîtres, à singer leurs expressions et leurs métaphores, les valets retirent avant tout de leur déguisement le plaisir immédiat de jouer la comédie, de s'exhiber aux yeux de tous dans des habits qui ont pour eux la valeur d'un costume de théâtre. Grisés par ces nouveaux vêtements qu'ils regardent avec émerveillement et convoitise, Lisette et Arlequin vivent l'aventure comme une fête, un carnaval qui, le temps du déguisement, renverserait les positions sociales et transformerait le pauvre en riche, le valet en maître. Devant Silvia, Arlequin se pavane et étale la richesse de son habit :

« [...] croyez-vous que je plaise ici, comment me trouvez-vous ? » (p. 66).

Le valet veut jouir en maître des marques d'admiration de la soubrette. Mais Arlequin retire du déguisement un plaisir supplémentaire : celui de tromper des maîtres, de s'amuser avec eux et à leurs dépens. Arlequin joue par exemple avec le double sens de certains de ses propos : ainsi, lorsqu'il dit à Monsieur Orgon :

« Vous êtes le maître, et moi votre serviteur » (p. 68),

il savoure la supériorité que lui confère la situation en rappelant avec cynisme, derrière la formule de poli-

1. Je suis ici, comme dans le chapitre suivant, les analyses développées par Jean-Paul Sermain dans *Amour, bonheur, pouvoir, le partage d'Arlequin dans le théâtre de Marivaux* et dans *Le Dispositif du transfert dans le théâtre de Marivaux*.

tesse, les rapports de force véritables que le déguisement annule.

L'incorrection d'Arlequin

Arlequin a en face de lui un Monsieur Orgon qui joue le jeu à merveille et accueille le faux maître avec toutes les marques de civilité requises :

« Mon cher Monsieur, je vous demande mille pardons de vous avoir fait attendre » (p. 67).

Arlequin prend alors l'expression à la lettre et en souligne l'impropriété : « Monsieur, mille pardons, c'est beaucoup trop, et il n'en faut qu'un quand on n'a fait qu'une faute. » Le valet se joue-t-il ici du maître de maison ? Ou ne faut-il voir dans cette remarque qu'un signe de son incivilité, de son incompetence à se plier aux codes de savoir-vivre et de « savoir-parler » qui règlent la conversation polie entre gens de condition ? Dans tous les cas, Arlequin met en cause, au moins indirectement, ces règles de politesse ; il redonne à des expressions figurées leur sens littéral et rend évidente leur absurdité. Au nom d'un langage direct et concret, Arlequin ruine la civilité des maîtres, une civilité extérieure à la personne et qui repose sur le respect mécanique de bienséances artificielles et ineptes.

Un langage cru

C'est la grossièreté du personnage qui rebute d'emblée Silvia, grossièreté qu'elle perçoit comme de la muflerie : Arlequin parle de son « beau-père » et de sa « femme »... qui ne sont encore que « Monsieur Orgon » et « sa fille », comme le rappelle la fausse soubrette, outrée. Mais Arlequin précise :

« [...] je viens pour épouser, et ils m'attendent pour être mariés, cela est convenu, il ne manque plus que la cérémonie, qui est une bagatelle » (p. 64).

Révoltée par de tels propos, Silvia s'étonne de la « bizarrerie » du « sort » qui a donné au valet l'amabilité du maître et au maître la goujaterie du valet. Or Arlequin ne fait que reformuler, de façon plus explicite, la situation dans laquelle se trouvent les deux jeunes gens et qui a été voulue par leurs pères respectifs : ce sont ces pères qui ont décidé d'unir leurs enfants, alors qu'ils ne se sont jamais vus, ce sont ces pères qui, sans les consulter, ont « convenu » du mariage et en ont réglé les détails. Pour Monsieur Orgon comme pour le père de Dorante, le mariage de leurs enfants est avant tout un mariage d'intérêt : c'est pour des raisons économiques, pour réunir deux familles de fortune semblable, que Silvia et Dorante doivent s'épouser. Le mariage a été arrêté entre les pères et au nom de la seule raison sociale. Dans ces conditions, la « cérémonie », pour ces pères, est bien une « bagatelle » ! Arlequin traduit en termes plus concrets, plus précis et, partant, plus choquants, la violence qui règle les relations de pouvoir entre les parents et les enfants, mais qui est dissimulée derrière le vernis de la politesse et des convenances sociales : de même que le valet, Monsieur Orgon ne fait pas de différence entre « un beau-père de la veille ou du lendemain » (p. 65), une fois qu'il a décidé, lui, que le mariage se ferait. Mais le père masque la brutalité de son pouvoir par les démonstrations de tendresse dont il entoure sa décision (« Allons, allons, il n'est pas question de tout cela ; tiens, ma chère enfant, tu sais combien je t'aime », p. 31), et, plus généralement, en recourant à un langage policé et euphémique qui atténue la cruauté de sa domination.

Arlequin montre la violence nue, il la dévoile, lui arrache ses oripeaux et la jette au visage de Silvia. Parce qu'il ne prête pas attention aux formes, Arlequin choque la jeune femme, mais il ne fait que rendre explicite le scandale de sa servitude.

En disant les choses crûment et telles qu'elles sont, Arlequin démasque les positions de pouvoir et de dépendance qui sous-tendent l'autorité parentale, mais qui restent implicites dans les discours et parviennent à s'imposer sous couvert de ce leurre que constituent les règles de politesse et les conventions sociales. En crevant les baudruches de la civilité, en faisant éclater ces codes langagiers et comportementaux, ce sont certains des fondements de la société qu'Arlequin, de façon plus décisive, met en cause.

■ Une condition d'esclave

Parce qu'il lui donne l'occasion de vivre comme un maître, de faire l'expérience du pouvoir, le déguisement va permettre à Arlequin de prendre conscience de sa condition opposée de valet, de sa dépendance vis-à-vis du maître et de l'injustice de leurs relations. Dans une pièce représentée par les Comédiens-Italiens en 1725, cinq ans avant *Le Jeu*, Marivaux avait également eu recours au procédé de l'inversion des rôles sociaux pour critiquer les rapports de force entre maîtres et valets ; intitulée *L'Île des esclaves*, cette comédie appartient au genre de l'utopie : Marivaux situe l'action dans une île imaginaire où vivraient d'anciens esclaves échappés de Grèce ; les maîtres qui échouaient dans cette île étaient exécutés jusqu'au jour où les insulaires décident de les corriger en leur faisant échanger leur rôle avec leur valet. Arlequin et Cléanthis peuvent ainsi prendre leur revanche et renvoyer à leurs anciens maîtres, Iphicrate et Euphrosine, l'image de leur inhumanité.

L'aliénation du valet

Le renversement des positions sociales permet de façon privilégiée la prise de conscience critique par les valets d'une servitude qui les assimile à de véritables

esclaves. Au service du maître, le valet perd sa liberté et remet sa volonté dans celle de son employeur. Plus que d'employeur, c'est de propriétaire qu'il faudrait parler : le maître possède son valet comme il possède un objet, il ne le considère pas comme un être humain, mais comme un instrument, ne lui reconnaît pas un nom propre, mais le désigne par des interjections (« Il m'appelle quelquefois Arlequin, quelquefois Hé », *L'Île des esclaves*, scène 2). Dans *Le Jeu*, Dorante prend pour nom Bourguignon parce qu'il vient de Bourgogne : la convention sociale nomme les valets par leur lieu d'origine géographique, ce qui revient à les priver de toute identité propre.

Souvent, les maîtres, sous l'emprise de la colère, et alors même qu'ils parlent à leurs valets, les excluent du discours et annulent leur présence effective en recourant à la troisième personne du singulier pour s'adresser à eux : ainsi Silvia face à Lisette :

« Je vous dis que si elle osait, elle m'appellerait une originale » (p. 26)

ou Mario face à Bourguignon :

MARIO

« [...] à qui est-ce que je parle ?

DORANTE

À Bourguignon, voilà tout.

MARIO

Eh bien, qu'il s'en aille » (p. 130).

Les maîtres ne considèrent pas les valets comme des interlocuteurs valables, ils ne s'adressent pas à eux comme à des personnes autonomes, mais comme à des êtres qu'ils exploitent sans jamais imaginer qu'ils puissent avoir, eux aussi, leur propre existence. Dépossédés

d'eux-mêmes, réduits au néant de la non-personne, éliminés de la conversation, les valets se voient réserver, à la place des « mots », les injures et les coups de bâton :

« Ce sont des injures, et non pas des mots, cela... »,

fait remarquer Arlequin à Dorante, qui a repris sa position de maître pour critiquer la conduite du valet (« Viens donc impertinent », p. 87) ; et lorsque ce même Arlequin lui demande la permission d'épouser celle qu'il croit être Silvia, Dorante le menace de violence physique :

« [...] misérable [...] tu mériterais cent coups de bâton. [...] Maraude ! [...] C'est coquin ! » (p. 124-125).

Simple instruments, les valets ne sont là pour leurs maîtres que lorsque ceux-ci ont besoin d'eux ; les maîtres les côtoient, les utilisent, les rudoient sans les voir, sans les regarder comme des personnes. C'est ce qu'exprime Arlequin lui-même, imitant, cette fois à la perfection, les comportements du maître, et prenant ainsi sa revanche sur Dorante :

« DORANTE

[...] as-tu vu Lisette ?

ARLEQUIN

Lisette ! non ; peut-être a-t-elle passé devant mes yeux, mais un honnête homme ne prend pas garde à une chambrière : je vous cède ma part de cette attention-là » (p. 143).

Arlequin laisse entendre que l'inversion des rôles entraîne une transformation effective des êtres, puisqu'il va épouser, lui, une Silvia, et que Dorante porte ses désirs sur une simple Lisette !

■ L'ivresse du pouvoir

Humiliations

Valet occupant la position inverse du maître, c'est en jouant son rôle d'emprunt qu'Arlequin met en évidence l'injustice de sa condition et dénonce la tyrannie dont il est victime. En jouant au maître, Arlequin goûte le plaisir du commandement et rend d'autant plus sensible la violence humiliante avec laquelle les valets sont traités. En prenant la place de Dorante, Arlequin entend renverser leurs rapports de force et traiter son maître comme celui-ci l'a traité : il refuse ainsi à Dorante le droit à la parole, l'insulte et lui ordonne de se retirer :

« DORANTE

Monsieur, pourrais-je vous entretenir un moment ?

ARLEQUIN

Non : maudite soit la valetaille qui ne saurait nous laisser en repos ! » (p. 86).

En prenant sa revanche, le valet s'enivre d'un pouvoir nouveau, dont il n'avait jusqu'à présent qu'essuyé la brutalité.

« Personnage dédoublé, Arlequin met sa conscience de valet au service de son rôle de maître » (Jean-Paul Sermain).

Il peut ainsi rappeler à l'ordre Silvia qui, sans en demander la permission, interrompt les (faux) maîtres et prend l'initiative de la discussion :

« Ne voilà-t-il pas ! [...] allez, les femmes de chambre de mon pays n'entrent point qu'on ne les appelle » (p. 91).

C'est à lui, maintenant, de distribuer le droit à la parole, et Silvia, qui appartient désormais au « pays » des domestiques, doit se contenter d'obéir. Par l'injure,

l'utilisation de sobriquets et le recours à la troisième personne, Arlequin ôte à Silvia son identité et l'anéantit : « Eh ma mie », « Mais voyez l'opiniâtre soubrette ! », « ma fille », « Ah, les sottés gens que nos gens ! » Joués par le valet, les comportements humiliants et méprisants du maître n'en apparaissent que plus révoltants et inhumains : « Ah le vilain homme ! [...] Je vous trouve admirable de ne pas le renvoyer tout d'un coup, et de me faire essuyer les brutalités de cet animal-là », s'exclame Silvia, sans se rendre compte que c'est sa propre image que lui renvoie Arlequin, son propre comportement et sa façon dédaigneuse de percevoir les valets.

Le rêve de l'ascension sociale

Peu à peu, Arlequin et Lisette prennent goût au jeu... et vont rêver qu'il devienne réalité. De ce qui n'était qu'un déguisement, ils veulent faire leur habit véritable ; quitter définitivement la livrée du valet pour le costume du maître. Ce qui fait naître en eux cette folle espérance, c'est leur succès respectif auprès de celui qu'ils croient être un maître et qui serait prêt à les épouser. Mais ce succès et cette espérance, ils ne peuvent les avoir que parce que l'intrigue est double, et que chacun a en face de soi un autre domestique, déguisé et animé d'aspirations semblables.

Arlequin comme Lisette retirent tout d'abord, on l'a vu, un plaisir immédiat à contrefaire les maîtres ; l'imitation est involontairement caricaturale, et chacun, croyant avoir affaire à une personne de qualité, entend bien saisir la chance inouïe qui s'offre à lui de séduire un maître et de s'en faire épouser. Si les valets vont se plaire presque dès le premier coup d'œil, c'est parce qu'ils renvoient tous deux l'image improbable d'un maître qui parlerait leur langage, adopterait leur conduite et vivrait selon leurs valeurs : un maître avec

le bon sens, la spontanéité, le naturel d'un valet. Lorsqu'ils ont senti qu'ils se plaisaient mutuellement, la dimension ludique du déguisement est passée au second plan, et le désir a été exacerbé par la volonté de parvenir, de faire un mariage avantageux qui les ferait définitivement changer de condition. Leur motivation devient avant tout économique, comme ils l'affirment eux-mêmes en employant de façon symptomatique le même mot *fortune* : Lisette à Monsieur Orgon, lorsque celui-ci lui permet d'épouser, si elle le peut :

« Sur ce pied-là je compte ma fortune faite » (p. 82),

et Arlequin à Dorante, le valet acceptant les insultes du maître et implorant son consentement au mariage :

« Maraude soit, mais cela n'est point contraire à faire fortune » (p. 125).

C'est leur état, leur fortune à venir, qui est également en jeu pour les deux valets. Et chacun caractérise à l'aide d'une métaphore sa future ascension sociale : Lisette voit dans sa condition nouvelle un point de perfection et le couronnement de sa vie ; elle insiste sur la maîtrise artistique de ses charmes qui ont « façonné » l'amour d'Arlequin :

« [...] il s'agit ici de mon chef-d'œuvre » (p. 135).

Arlequin, lui, traduit en termes concrets le changement de sa position sociale, en évoquant les conséquences effectives qu'il aurait sur sa vie de tous les jours :

« [...] j'espère [...] que son amour me fera passer à la table en dépit du sort qui ne m'a mis qu'au buffet » (p. 126).

Arlequin n'aurait plus à servir les plats (qui sont au buffet), mais il les consommerait (à la table) !

Du plaisir du jeu à la subversion sociale

Arlequin devient une menace de plus en plus réelle pour la société. C'est lui qui risque de troubler le plus sérieusement l'ordre social, car s'il n'était pas complètement impossible, à l'époque, qu'un maître songe à épouser une soubrette et la fasse ainsi accéder à un rang social plus élevé (c'est ce que décide Dorante et c'est ce qu'espère pour elle Lisette), il était tout à fait invraisemblable qu'une femme de condition s'abaisse à épouser un valet (Silvia n'envisage à aucun moment de s'unir à un Bourguignon). C'est pourtant le rêve que caresse Arlequin : il espère que celle qu'il prend pour Silvia est prête à se déclasser et à partager sa fortune avec un valet qui n'a rien. Or, au moment où le valet devient le plus menaçant à l'égard du maître, au moment où il durcit le ton et bouscule sans ménagement Dorante, à qui il représente avec une insolente provocation la réalité imminente de son changement d'état (« quand j'aurai épousé, nous vivrons but à but [à égalité] », p. 143), à ce moment où Arlequin nargue son maître avec une assurance qui semble inébranlable, le valet connaît l'identité de Lisette, ses espoirs se sont envolés en fumée et il sait que le changement véritable des conditions est un vain rêve qui ne se réalisera jamais. C'est comme si Arlequin profitait de cette nouvelle supériorité que lui confère la connaissance de l'intrigue pour rudoyer Dorante avec d'autant plus de plaisir et d'excès qu'il sait désormais que ce n'est qu'un jeu, et qu'il redeviendra sous peu pour son maître le « butor » qu'il a toujours été. Comme si, voyant ses projets s'effondrer et sentant l'imminence du retour à la (dure) réalité, Arlequin prenait conscience avec plus d'acuité de l'injustice de sa condition et voulait maltraiter, dans un accès de violence désespéré, celui qui allait à nouveau avoir le *droit* de le mépriser et de l'exploiter.

Lorsqu'elle disputait avec sa maîtresse des avantages et inconvénients du mariage, Lisette avait fait cette hypothèse insensée :

« Si j'étais votre égale, nous verrions » (p. 26).

L'autorité de Silvia fausse le débat et interdit à la soubrette d'argumenter en toute liberté ; Lisette rappelle ainsi l'inégalité foncière qui règle leurs rapports et fait que les deux femmes n'ont pas les mêmes droits à dire ce qu'elles pensent, n'ont pas la même liberté d'expression. En formulant cette hypothèse, Lisette anticipe sur la fiction à venir, sur le changement de rôle que Silvia décidera entre elles. Mais la soubrette annonce également le sens critique que prend dans la pièce l'inversion des rôles sociaux entre maîtres et valets : le déguisement place les valets sur le même terrain que leurs maîtres, il permet aux opprimés de prendre la mesure de leur servitude, de la décrire et de la dénoncer. Marivaux utilise une donnée dramatique traditionnelle pour mettre en question les rapports de pouvoir et de domination qui organisent la société, pour faire ressortir les injustices dont sont victimes les valets et qui font d'eux des esclaves modernes.

2 - DORANTE ET SILVIA OU L'ÉPREUVE PAR LE BAS

Lorsque Dorante puis Silvia ont reconnu et accepté leurs sentiments, lorsqu'ils ont chacun éprouvé la « surprise de l'amour », la pièce s'achève, semble-t-il, sur l'union euphorique des cœurs et dans la perspective proche du mariage. La surprise de l'amour correspond, nous l'avons vu, au moment où les personnages prennent conscience de la réalité nouvelle de leur être ; elle met fin à cette lutte de soi à soi, à cette auto-illusion dans laquelle Silvia s'est si violemment enfermée. La surprise marque la résolution du conflit intérieur, le dépassement de la crise d'identité vécue par les personnages et qui a mis à l'épreuve la cohérence de leur être, leurs certitudes et leurs croyances.

Cette crise existentielle intervient à plusieurs reprises dans le théâtre de Marivaux ; c'est souvent le sentiment amoureux qui en est le vecteur, et la surprise de l'amour en marque la résolution heureuse. Il peut sembler ainsi, au premier abord, que ces comédies ne diffèrent guère les unes des autres et que toutes pourraient s'intituler *La Surprise de l'amour*. Ce qui les distingue pourtant, c'est le contexte dans lequel Marivaux a inscrit cette surprise de l'amour : la surprise fait chaque fois apparaître des enjeux idéologiques, moraux ou sentimentaux différents ; c'est chaque fois pour des raisons distinctes que les personnages vont refuser d'admettre la réalité de leur amour. Marivaux précise lui-même :

« J'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ses niches » (cité par d'Alembert).

Quelle est donc cette « niche », d'où l'amour de Silvia et de Dorante refuse si obstinément de sortir ? Quel est le sens de l'épreuve vécue par chacun des deux jeunes gens ?

■ « Comme ces gens là vous dégradent ! »

Ce sont Dorante et Silvia eux-mêmes qui ont programmé involontairement leur mise à l'épreuve. Cette épreuve ne consiste pas tant dans l'inversion des rôles avec les valets : si les maîtres doivent bien essayer quelques remarques humiliantes, ils n'ont pas vraiment le temps de prendre conscience de leur nouvelle condition, de ses injustices, ni des abus avec lesquels ils se conduisent normalement. L'épreuve qu'ils vivent se situe à un autre niveau : elle résulte de leur confrontation avec un domestique et de l'amour inavouable que ce domestique fait naître en eux.

Le haut et le bas

La façon dont Dorante et Silvia envisagent les valets, leur réaction face à un désir qu'ils tentent de réprimer et qui leur fait honte, se retrouvent symétriquement chez Lisette et Arlequin. L'imitation, cette fois, n'est pas parodique, mais au plus près de la réalité : nous avons vu qu'Arlequin tend à Silvia son propre miroir ; la « brutalité » de la jeune femme n'est pas si éloignée de celle qu'elle reproche à Arlequin, quand, en position de maîtresse, elle traite avec un si vif mépris le valet auquel elle sera confrontée (« ce faquin-là »). De même, lorsque Dorante lui demande s'il n'a pas vu Lisette, Arlequin humilie cruellement son maître et le raille sur la bassesse de ses préoccupations. Le valet adopte strictement le point de vue dédaigneux du supérieur, il dégage toute la violence altière et méprisante dans laquelle se drapent les maîtres et fait ressortir les implications idéologiques de la hiérarchie sociale : l'amour pour un domestique est non seulement déplacé, mais il est aussi subversif et inquiétant en ce qu'il transgresse l'ordre social, les classes et les valeurs. Du point de vue des maîtres, il est surtout avilissant et scandaleux, comme une souillure faite à l'honneur et au rang, couvrant d'infamie celui qui s'y abaisse. L'inférieur porte avec lui la marque de son abjection, effroyable et menaçante, il appartient au monde du corps et des instincts, à ce monde bas, vil et répugnant auquel les maîtres opposent la supériorité de leur condition, le raffinement poli et cultivé de leur monde.

Le cauchemar de la mésalliance

La réaction de Silvia face à l'hypothèse de son amour pour un Bourguignon met en évidence l'ignominie que représente pour un maître la mésalliance :

« Je frissonne encore de ce que je lui ai entendu dire ; [...] comme ces gens-là [les Domestiques] vous dégra-

dent ! je ne saurais m'en remettre, je n'oserais songer aux termes dont elle s'est servie, ils me font toujours peur. Il s'agit d'un valet : Ah l'étrange chose ! écartons l'idée dont cette insolente est venue me noircir l'imagination » (p. 96).

Pour Dorante comme pour Silvia, la mésalliance, le mariage d'un maître avec un domestique, inférieur par sa naissance et son milieu, est impensable ; le désir même que l'on éprouverait pour un domestique serait dégradant et honteux. Face au maître, Lisette et Arlequin eux-mêmes reconnaissent avec une cruelle lucidité la bassesse de leur état et tout ce qu'aurait de déraisonnable le mariage auquel ils aspirent : anticipant sur la réaction du maître, la soubrette représente à Monsieur Orgon le « mauvais goût » de celui qu'elle prend pour Dorante :

« [...] tenez, actuellement je lui plais beaucoup, ce soir il m'aimera, il m'adorera demain, je ne le mérite pas, il est de mauvais goût, vous en direz ce qu'il vous plaira ; mais cela ne laissera pas que d'être » (p. 81).

Arlequin, de son côté, explicitant la crédulité marquée de Dorante, souligne ironiquement que seule la folie pourrait expliquer, aux yeux du jeune homme, qu'une femme de condition épouse un laquais :

« DORANTE
Comment, elle consent à t'épouser ?

ARLEQUIN
La voilà bien malade » (p. 142).

Un préjugé de classe

Déguisés en valets, Dorante et Silvia font allusion à ce préjugé de classe en le transposant dans la fiction d'une anecdote : l'endogamie aristocratique ou bourgeoise, qui exige que les gens de même condition se marient entre eux, est figurée par une mystérieuse

prédiction faite à chacun, et à laquelle ils ont juré d'obéir :

« SILVIA

[...] on m'a prédit que je n'épouserai jamais qu'un homme de condition, et j'ai juré depuis de n'en écouter jamais d'autres.

DORANTE

[...] ce que tu as juré pour homme, je l'ai juré pour femme moi, j'ai fait serment de n'aimer sérieusement qu'une fille de condition » (p. 59).

Cette prophétie à laquelle il faut impérieusement se soumettre n'est que la métaphore de cette loi sociale qui destine les riches aux riches, en leur imposant de se choisir un conjoint dans leur propre milieu.

Cette « prédestination » sociale, qui refuse le métissage entre les classes, permet aux maîtres de conserver leur pureté en leur évitant tout contact avilissant avec les valets, toute alliance contraire à la hiérarchie sociale et à l'idéologie de la classe dominante. C'est à cette idéologie, à ce préjugé de classe, qu'obéit la raison de Silvia et de Dorante. Ceux-ci refusent *a priori* tout amour pour un valet, leur position ne leur permettant pas de seulement envisager la possibilité d'un tel amour. L'épreuve vécue par les deux jeunes gens met ainsi aux prises des règles sociales, qui définissent leur être même, et un amour déraisonnable, scandaleux, qu'ils refusent d'admettre et refoulent. Un amour qui, pourtant, est né de cette confrontation avec l'autre déguisé en domestique.

■ Le frisson de la nudité intégrale

Dès leur premier tête-à-tête, Dorante et Silvia vivent un coup de foudre réciproque. Pour l'un comme pour l'autre, ce coup de foudre a été provoqué par la vision

inattendue d'un domestique... qui ne ressemble en rien à un domestique. L'autre crée un effet d'étrangeté radicale : sa « physionomie », son « air », ses manières, mais aussi son « esprit » et ses façons de parler, ne s'accordent pas avec sa livrée de serviteur. Dorante « n'aime pas l'esprit domestique », mais il ne parvient pourtant pas à se conduire envers Silvia comme il le fait d'habitude avec les soubrettes ; la jeune femme arrête son mépris et sa « familiarité » :

« [...] tu me soumets, je suis presque timide, ma familiarité n'oserait s'appivoiser avec toi, [...] et quand je te tutoie, il me semble que je jure » (p. 58).

Contre toute attente, contre toute convenance, le maître traite la suivante avec les égards et le respect dignes d'une « femme du monde ». Silvia, de son côté, n'est « pas faite aux cajoleries de ceux dont la garde-robe ressemble à [celle de Bourguignon] » (p. 59), sa condition ne l'a pas habituée au commerce amoureux avec des valets, et pourtant elle répond aux galanteries de Bourguignon et ne parvient pas à le quitter – comme si ce valet était un « homme », un être humain avec une individualité propre :

« Quel homme pour un valet ! »

La fascination du naturel

Silvia et Dorante apparaissent l'un à l'autre comme des valets improbables, déplacés, dont les qualités personnelles et le rang social sont inconciliables. C'est ce décalage qui génère le trouble des jeunes gens, leur sentiment de se trouver face à quelqu'un d'exceptionnel : l'autre intrigue par son étrangeté, il fascine comme un être prodigieux et inconnu. C'est la nature de cet être, son identité, insaisissable et inouïe, qui captive Dorante comme Silvia :

« Quelle espèce de Suivante es-tu donc avec ton air de Princesse ? » (p. 59).

« Dis-moi, qui es-tu toi qui me parles ainsi ? » (p. 61).

L'autre apparaît comme dégagé des servitudes de son rang, il semble n'avoir pas été corrompu par la bassesse de son état et ignore ces « façons de parler sottes et triviales » que Dorante reproche à Arlequin (p. 67). Les jeunes gens ont l'impression que, par-delà le costume social, s'en affranchissant miraculeusement, c'est l'être même qui affleure, dans sa pureté originelle. Dorante et Silvia croient voir cet être authentique, atteindre cette vérité absolue de l'être qu'ils espéraient percer grâce au déguisement (« Je voulais sous cet habit pénétrer un peu ce que c'était que ta maîtresse, avant que de l'épouser », p. 111). L'autre offre d'emblée au regard la transparence de son être, il se présente comme une apparition, dépouillé des voiles de l'hypocrisie et des convenances, débarrassé des masques et des grimaces sociales, libéré des stigmates de la vilénie : nu.

« [...] *le mérite vaut bien la naissance* »

C'est ce sentiment de toucher la pure nature, d'avoir accès à l'autre tel qu'en lui-même, qui a déclenché l'amour des deux jeunes gens, et qui va également leur permettre de vaincre le préjugé de classe. Confrontés à cette nature qui s'offre comme intacte, et sur laquelle la société semble ne pas avoir prise, les maîtres voient leurs valeurs et leurs croyances radicalement mises en cause.

« La nudité qu'ils croient saisir chez l'autre les met également à nu » (Jean-Paul Sermain).

L'autre les fascine et ébranle leur être de façon décisive ; par-delà les conventions et les règles sociales, ce sont leur propre statut et leur identité qui sont mis à l'épreuve et que Dorante va finalement révoquer :

« Ah, ma chère Lisette, [...] je t'adore, je te respecte, il n'est ni rang, ni naissance, ni fortune qui ne disparaissent devant une âme comme la tienne ; [...] mon cœur et ma main t'appartiennent » (p. 148).

L'illusion, pour Dorante, de voir l'« âme » de la jeune femme, comme vierge, malgré le tablier de soubrette, lui rend sensibles la vanité de ses préjugés de classe, l'inconsistance des valeurs qui sont les siennes et des convenances auxquelles il obéit, l'inanité de la hiérarchie sociale et des différences de condition. Pour la belle âme de Lisette, Dorante est prêt à violer tous les interdits de sa caste, à abolir la distance entre le maître et le domestique, à renoncer à ses privilèges. L'épreuve se conclut sur le reniement par le maître de ce qui rendait sa supériorité absolue et inaccessible, cette qualité qui ne pouvait se transmettre que de parents à enfants : la noblesse. Dorante affirme que la simple « vision » de Lisette suffit à justifier la transgression de l'ordre social (« Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue », p. 149) ; il énonce sous forme de maxime idéologique – conférant ainsi à son propos la force de la vérité – que l'origine noble, la *naissance*, ne l'emporte pas sur les qualités personnelles :

« [...] *le mérite vaut bien la naissance* » (p. 150).

Dorante rejette explicitement cette loi sociale qui assure sa cohésion à la société : en proclamant l'union des cœurs par-delà les différences de condition ou d'extraction, c'est l'abolition des barrières et des distinctions sociales qu'il revendique.

■ *L'illusion du romanesque*

Des affinités électives ?

Mais ce dont Dorante comme Silvia ne se rendent pas compte, c'est que cette vision d'un être extraordi-

naire et inattendu procède d'une illusion ; l'illusion d'avoir affaire à un domestique qui ne serait pas souillé par la bassesse de sa condition et refléterait une sorte d'état naturel. Or, ce que les jeunes gens interprètent comme marques d'une authenticité qui les séduit et avec laquelle ils voudraient renouer, c'est précisément ce qui définit leur propre état de maître : ces manières polies et courtoises, prises dans leur milieu, ce langage aimable et raffiné, acquis grâce à leur éducation. Tout ce qui fait d'eux des maîtres, en somme, et les distingue des valets. Ce que Dorante et Silvia perçoivent comme des affinités électives faisant fi de toute convenance, comme une reconnaissance des âmes méritantes dans l'amour, n'est en fait qu'une reconnaissance des âmes bien nées. Comme l'avait prévu Mario dès le début, « leur cœur » a « averti » les deux jeunes gens « de ce qu'ils valent » (p. 36). L'amour ne naît jamais qu'entre gens de même *valeur*, appartenant à une même classe sociale et à un même milieu culturel. Derrière la morale explicite énoncée par Dorante, la contredisant, tel semble être le discours implicite de la pièce.

Ce point de vue conforme à l'idéologie aristocratique, comme à celle de la haute bourgeoisie, s'affirme également par le biais des personnages-témoins, Mario et Monsieur Orgon. La distance ironique qui s'installe entre les jeunes gens et le spectateur conscient de leur illusion est, en effet, présente dans la pièce même entre les personnages eux-mêmes. Dorante et Silvia sont seuls dupes de la situation ; le père et le frère avaient prévu qu'ils reconnaîtraient leur « valeur » et se plaindraient malgré le déguisement... ou plutôt *grâce* au déguisement. Mario et Monsieur Orgon ont anticipé sur cette « épreuve par le bas » subie par les deux amants ; cette épreuve qui a provoqué le coup de foudre et qui a donné tout son prix à leur rencontre. De fait, Dorante et Silvia ont le sentiment d'avoir vécu une « aventure [...]

unique » et « [singulière] » (p. 63), « une aventure dont le seul récit est attendrissant » (p. 133), une aventure due au « coup de hasard le plus singulier, le plus heureux, le plus... », Silvia ne trouve plus ses mots pour caractériser leur rencontre à nulle autre pareille, et Dorante ne peut qu'insister sur son invraisemblance :

« Tout ce qui se passe ici, tout ce qui m'y est arrivé à moi-même est incroyable... » (p. 126).

La « bonté » de Monsieur Orgon

L'épreuve impliquée par le double déguisement a imprégné cette rencontre du parfum trouble de l'aventure, elle a satisfait le goût tout aristocratique des personnages pour les sentiments sublimes et les situations romanesques, elle leur laisse croire qu'ils n'obéissent qu'à leur désir, à un emportement passionnel dégagé de toute contrainte sociale. Mais ni l'un ni l'autre ne s'aperçoivent, *a posteriori*, du caractère artificiel et illusoire de ce qu'ils ont vécu : sous l'œil vigilant de Monsieur Orgon, qui a autorisé le déguisement de sa fille tout en taisant celui de Dorante, s'est mis en place le cadre trompeur d'une épreuve ; une épreuve qui est parvenue à masquer les enjeux économiques du mariage, sa visée prosaïque et bourgeoise ; une épreuve qui a jeté les jeunes gens dans les bras l'un de l'autre sous couvert d'une folle passion, tout en ratifiant les froides décisions prises antérieurement et sans qu'ils eussent été consultés.

« L'«aventure» des enfants n'est qu'un leurre, un stratagème consenti par les pères pour rassurer leurs enfants tout en assurant leur avenir. »

Apparaît ici, dans toute sa violence,

« la fonction du père qui doit [...] avant tout assurer le maintien du nom, de l'héritage économique et culturel,

tout en laissant à la jeune génération l'illusion d'un monde héroïque régi par le hasard des cœurs » (Patrice Pavis).

Monsieur Orgon laisse les deux jeunes gens se donner la comédie en se trompant mutuellement, il les laisse vivre avec la plus haute intensité une épreuve toute chimérique, destinée à rapprocher leurs cœurs avant ce mariage qu'il a seul décidé. Lui-même explicite avec cynisme la situation à ces faux maîtres que sont Arlequin et Lisette :

« Adieu, mes enfants, je vous laisse ensemble ; il est bon que vous vous aimiez un peu avant que de vous marier » (p. 84).

C'est exactement ce qui s'est passé pour Dorante et Silvia : tirant parti du double déguisement, Monsieur Orgon a fait naître entre les enfants l'illusion d'une passion unique et irrépressible, d'un amour bravant toute raison et n'accordant de valeur qu'à la personne même... tout le contraire, donc, d'une union motivée par de seuls intérêts économiques ! C'est grâce à cette illusion que le père est obéi, sans avoir à user de son autorité, et que le mariage d'intérêt qu'il a arrêté pour sa fille peut avoir lieu :

« Ah, mon père vous avez voulu que je fusse à Dorante, venez voir votre fille vous obéir avec plus de joie qu'on n'en eut jamais » (p. 150).

À aucun moment les jeunes gens ne voient dans ce « destin » heureux qui doit les unir irrévocablement (« Dorante et moi, nous sommes **destinés** l'un à l'autre », p. 133) cette « destinée » sociale des enfants de condition, réunis selon le seul bon vouloir des parents (« [...] vous n'épouserez pas celui qu'il vous **destine** ? », p. 26). Dorante et Silvia se marient, non comme ils croient l'avoir eux-mêmes décidé, mais

comme cela avait été décidé avant même qu'ils ne se rencontrent. Cruelle ironie du sort... d'un sort manipulé avec maîtrise, et sans laisser la moindre place au hasard.

3 - UN POINT DE VUE FÉMININ

Acte I, scène 2 : Silvia veut échanger ses habits avec ceux de sa suivante ; elle veut « examiner » Dorante à son insu et décider si, oui ou non, elle va consentir à l'épouser. Acte II, scène 12 : Dorante et Silvia s'aiment, ils peuvent se marier puisque leur livrée de domestique n'est qu'un déguisement ; or Silvia ne se dévoile pas, elle laisse le jeune homme dans l'erreur et veut qu'il la demande en mariage sous son tablier de femme de chambre. À deux reprises, Silvia choisit le masque et le mensonge afin de mettre à l'épreuve soit le caractère de Dorante, qu'elle ne connaît pas encore, soit l'intensité de son amour. À deux reprises, la jeune femme semble diriger le cours des événements et prendre en main ses intérêts personnels : les épreuves successives qu'elle fait subir à Dorante sont censées décider, respectivement, de son mariage et de son amour (« S'il part, je ne l'aime plus », p. 146). Maîtresse du jeu, Silvia ? Oui et non. Si, dans un premier temps, en effet, elle est prise à son propre piège et se retrouve manipulée par Mario et Monsieur Orgon, elle n'en prend pas moins des mesures qui, selon elle, devraient assurer son avenir et son bonheur, mesures auxquelles elle donne, chaque fois, un sens critique original et autonome. Par ses discours comme par ses machinations, Silvia expose son point de vue sur le mariage, dénonce les injustices entre les sexes et critique la place faite à la femme dans la société de son temps².

2. Notre développement est redevable, pour une large part, à l'article de Jean-Paul Sermain, *La Donne de la femme dans le jeu de l'amour et du mariage*.

■ La peur du masque

La force de cette critique tient d'abord à la place essentielle qu'occupe Silvia dans l'économie dramatique de la pièce, alors que Dorante reste, lui, au second plan. De même que Silvia, Dorante « sait combien l'engagement qu'il va prendre est sérieux » (p. 35) et il souhaite, lui aussi, observer sa future sans qu'elle le connaisse. Mais, de ses motivations, nous n'en saurons pas plus. Le parallélisme des situations rend, par contraste, plus sensible le net déséquilibre entre le point de vue de l'homme et celui de la femme : c'est au seul point de vue de Silvia que le spectateur a accès.

Au cours du débat qui l'oppose à Lisette dans la première scène de la pièce, Silvia non seulement présente son opinion sur le mariage, mais entend convaincre la soubrette et développe une longue démonstration étayée d'exemples. Face aux insinuations de Lisette, puis de Mario et de Monsieur Orgon, Silvia doit se défendre, expliquer sa conduite, préciser ses intentions ; elle rend évidente aux autres cette lutte sourde qu'elle livre contre elle-même et nous la voyons prendre peu à peu conscience de ses sentiments. Au cours du seul monologue de la pièce, elle nous permet d'accéder à l'intériorité de ses pensées et nous montre la confusion qui l'agite. À la fin du deuxième acte, elle décide de profiter de cette supériorité que lui confère la connaissance de l'identité de Dorante pour tromper le jeune homme ; c'est elle qui prend dès lors l'action en main et commande à Mario (« [...] j'aurai besoin de vous aussi, mon frère », p. 113) ainsi qu'à Monsieur Orgon (« [...] ma fille, j'acquiesce à tout ce qui vous plaît », p. 132). Dorante, lui, reste en retrait, et le spectateur vit les événements uniquement à travers le point de vue de Silvia.

« Un mari ? c'est un mari »

La jeune femme justifie son emportement contre Lisette par une hostilité *a priori* envers le mariage : « [...] je ne m'ennuie pas d'être fille » (p. 26). Partant de sa situation particulière, elle mène une réflexion générale sur les dangers du mariage, d'autant plus grands, dans son cas, qu'elle doit épouser quelqu'un qu'elle n'a jamais vu : « [...] peut-être ne me conviendra-t-il point, et cela m'inquiète » (p. 27). Lisette, qui a toute confiance en la bonne réputation de Dorante, met devant les yeux de sa maîtresse le portrait du jeune homme, tel qu'il leur est parvenu par ouï-dire : non seulement Dorante réunit toutes les qualités (morales et physiques), mais ce n'est qu'à l'aide de superlatifs absolus qu'on peut les caractériser : « [...] on ne peut pas avoir plus d'esprit, [...] on ne saurait être d'un meilleur caractère ». Dorante incarne le degré supérieur de ces qualités et Lisette ne peut donc qualifier que superlativement les liens qui uniraient Silvia à ce mari idéal : « Peut-on se figurer de mariage plus doux ? d'union plus délicieuse ? » Les deux femmes ne connaissent Dorante qu'indirectement, à travers des on-dit (« On dit que votre futur est un des plus honnêtes du monde »), dont l'exactitude est garantie... par d'autres on-dit ! Silvia est sensible à cette surenchère dans la rumeur, qui ne fait que rendre plus incertaine la vérité de Dorante : « [...] on dit qu'il y ressemble [au portrait que Lisette en fait], mais c'est un *on-dit*, et je pourrais bien n'être pas de ce sentiment-là, moi ».

Silvia se singularise par son refus d'accorder foi à cette rumeur, comme elle se singularise, plus généralement, par sa réticence de principe à l'égard du mariage. Lisette ne manque pas de souligner cette « originalité », cette excentricité qui fait de la jeune femme une marginale :

« [...] j'ai cru que dans cette occasion-ci, vos sentiments ressembleraient à ceux de tout le monde » (p. 25).

Lisette défend le bon sens commun et s'oppose à cette exception que représente Silvia :

« Mon cœur est fait comme celui de tout le monde ; de quoi le vôtre s'avise-t-il de n'être fait comme celui de personne ? »

Se posant en porte-parole de la sagesse des nations, la soubrette clôt le débat sur un proverbe superbement tautologique, mais qui rend explicites la position de Silvia et ses craintes :

« Un mari ? c'est un mari » (p. 30).

Lisette est proche de cette Colombine mise en scène par Beauchamp dans *Le Portrait* (1727) (dont Marivaux a pu s'inspirer pour *Le Jeu*) : face à une autre Silvia résolument opposée au mariage, Colombine laisse entendre la voix de la nature :

« SILVIA

Me marier ! moi me marier ! oh ! je saurai bien m'en garantir [...] Tous les hommes ne valent rien.

COLOMBINE

Belle conclusion ! d'accord, ils ne valent rien, mais ils sont hommes, et nous filles » (scène 1).

De même que Colombine, Lisette envisage le mariage comme une nécessité naturelle (« le *non* n'est pas naturel »), et Dorante a d'autant plus de valeur à ses yeux qu'il réunit « l'utile et l'agréable », les qualités physiques, sans lesquelles l'amour risquerait de s'éteindre (« aimable, bien fait, voilà de quoi vivre pour l'amour »), et les qualités morales qui assureront l'harmonie de la vie commune (« sociable et spirituel, voilà pour l'entretien de la société »).

« *Un mari porte un masque avec le monde, et une grimace avec sa femme* »

Pour Silvia, « beauté » et « bonne mine » sont des « agréments superflus » ; la jeune femme ôte à l'amour sa dimension physique et passionnelle, pour n'envisager le mariage que du point de vue de la raison :

« [...] dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable, qu'à l'aimable homme » (p. 28).

Se plaçant sur le même terrain que les parents – celui de la froide raison –, Silvia ne prend en compte ni l'amour ni le désir, et ne demande à Dorante qu'« un bon caractère ». Mais peut-on jamais être sûr du caractère d'un homme ? « les hommes ne se contrefont-ils pas ? » Silvia s'appuie sur trois exemples de mariage pour montrer à Lisette combien les hommes peuvent dissimuler leur personnalité, celle-ci ne se révélant que trop tard, une fois qu'il sont mariés. *On dit* ainsi tous les jours d'Ergaste qu'il est « un homme bien raisonnable », mais il devient « sombre, brutal, farouche » dès qu'il rentre au foyer, où il sème l'effroi parmi femme, enfants et domestiques. Quand on voit Léandre, il semble avoir tout pour plaire, mais chez lui il devient muet, « c'est une âme glacée, solitaire, inaccessible », il est un étranger pour sa femme et n'entretient aucun « commerce » avec elle (ce terme désignait alors aussi les relations sexuelles). Tersandre paraît enjoué, badin, sociable, alors même qu'il vient de s'emporter violemment contre sa femme et qu'il l'a fait pleurer.

Pour Silvia, ces trois exemples dénoncent également l'hypocrisie des hommes : dans le monde, ils se plient aux contraintes de la vie en société, respectent les convenances et les règles de politesse, brillent même par leur civilité et leur courtoisie. Mais, de retour chez eux, ils laissent à la porte les bonnes manières et le

souci de plaire, et se montrent à leur épouse sous leur jour véritable : violents, brutaux et tyranniques, ou bien indifférents, froids et sans amour. Alors que Lisette s'en tient aux on-dit, à l'apparence, à ce que l'on voit des hommes, Silvia souligne que l'on n'en voit que ce qu'ils veulent bien montrer, que les hommes mentent et se dissimulent, et qu'il ne faut pas se fier à « cette physionomie si aimable que nous [leur] voyons, [...] qui n'est qu'un masque qu'il[s] [prennent] au sortir de chez [eux] » (p. 29).

Quand le masque démasque

Silvia ne se méfie pas tant des pièges de la séduction, que de tous ces signes extérieurs qui peuvent rendre la personne aimable, agréable, de bonne compagnie, et qu'elle ne regarde que comme déguisement social, faux-semblant et simulacre trompeur.

« Son appréhension prend la forme légèrement névrotique et phobique d'un désir de faire connaissance et de communiquer directement – sans masque, sans figure, sans corps – avec ses interlocuteurs. L'homme semble avoir plusieurs peaux, d'autant plus sociales et superficielles qu'elles sont extérieures à son être profond » (Patrice Pavis).

C'est pour atteindre cet être profond, pour percer le masque social et mettre au jour l'identité véritable de Dorante, avant le mariage, que Silvia décide de se déguiser. Le masque devrait lui permettre, paradoxalement, de démasquer le jeune homme, de le mettre à nu, de le voir tel qu'il est.

Cette peinture de la sournoise dualité des hommes, qui discrédite leur image publique en faisant éclater l'injustice et le despotisme de leur conduite privée, cette critique du mariage faite du point de vue de la femme, sont traditionnelles dans la comédie

(cf. « Échos et correspondances »). Silvia ne formule pas une critique originale et sa position est, à l'époque, relativement courante. Sa démonstration semble, en outre, porter à faux, car le stratagème auquel elle a recours (le déguisement) pourra difficilement la renseigner sur le comportement de Dorante une fois marié, d'autant que, déguisée en soubrette, elle n'aura que peu l'occasion de le voir et sera en revanche confrontée à son valet. Silvia est d'ailleurs abusée par le jeune homme qui a eu la même idée qu'elle, et ses tentatives d'« examen » tournent court dès qu'elle voit le pseudo-maître. Au surplus, la tromperie réciproque de Dorante et de Silvia, loin d'assurer aux jeunes gens une autonomie de décision, va confirmer, on l'a vu, la volonté des pères. L'épreuve que met en place Silvia à la fin du deuxième acte a, en revanche, une portée critique nettement plus importante et originale.

■ « Un combat entre l'amour et la raison »

Dorante et Silvia ne vivent pas leur désir pour un domestique de la même façon. Après une première rencontre où le coup de foudre, à la fois irréel et impérieux, a déchiré le velours du badinage galant, Dorante s'est avoué la réalité de ses sentiments. Certes, lors du deuxième tête-à-tête, il lutte contre cet amour indigne, mais la lutte est consciente et Dorante formule clairement, pour lui-même et le spectateur, le dilemme intenable dans lequel il se trouve enfermé :

« Si tu savais, Lisette, l'état où je me trouve... »
(p. 100).

Le jeune homme renvoie, en même temps, à l'état de son cœur et, indirectement, à sa condition sociale, ces deux « états » étant inconciliables. En revanche,

Silvia s'enferme dans l'auto-illusion et refoule son désir, jusqu'à cette surprise de l'amour qui la révèle à elle-même, et résout la sourde crise d'identité autour de laquelle s'organise le deuxième acte.

Une victoire « à l'arraché »

Ce déséquilibre entre l'homme et la femme, entre un désir que la raison reconnaît et combat et un désir inavoué et innommable, peut s'expliquer historiquement, par les conventions sociales de l'époque :

« Suivant les préjugés reçus dans le monde, l'homme de condition combat moins le dessein d'épouser une femme de chambre que la fille de qualité le cruel parti d'épouser un laquais qui lui plaît »,

remarque le marquis d'Argenson dans une *Notice* consacrée au *Jeu*. Alors que Lisette, Mario et Monsieur Orgon veulent amener Silvia à seulement prendre conscience de ses sentiments, la jeune femme, lorsqu'elle connaît l'identité de Dorante, veut obtenir de lui qu'il la demande en mariage tout en croyant qu'elle n'est qu'une servante. Silvia sait que le jeune homme combat son amour au nom des convenances et que ses préjugés de classe lui interdisent d'épouser une soubrette ; elle sait qu'il mène cette lutte de façon réfléchie :

« [...] il pense qu'il chagrinerait son père en m'épousant, il croit trahir sa fortune et sa naissance, voilà de grands sujets de réflexion » (p. 133).

Silvia veut que ce soit après *réflexion* que Dorante décide de l'épouser, après avoir mesuré tout ce qu'il perd en l'épousant ; comme le dit Monsieur Orgon, la jeune femme « veu[t] qu'il sente toute l'étendue de l'impertinence [la sottise] qu'il croira faire » (p. 134). Silvia ne veut pas devoir la décision de Dorante à un

élan passionnel que le jeune homme aurait ensuite à se reprocher : « [...] **il faut que j'arrache ma victoire** et non pas qu'il me la donne : je veux un combat entre l'amour et la raison ».

Le risque de la folie

Pour Dorante, l'alternative est claire :

« Pour moi il faut que je parte, ou que la tête me tourne » (p. 99).

Fuir « Lisette » ou devenir fou ; fou de la voir, de l'aimer et de ne pouvoir l'épouser. Fou de ne pas en être aimé également. Mais l'amour de la soubrette ne ferait qu'augmenter la folie de Dorante :

« [...] hélas ! quand même j'aurais ton cœur... » (p. 100).

C'est ainsi « de bonne foi » qu'il adjure « à genoux » Silvia-Lisette de lui donner « du secours contre [lui]-même, il [lui] est nécessaire » : « Désespère une passion dangereuse, sauve-moi des effets que j'en crains. » Mais cette demande de non-amour, qui revêt tous les traits d'une déclaration passionnée, provoque une réaction opposée à celle attendue : si « Bourguignon » était riche et d'une condition honnête, Silvia l'aimerait. Dorante n'a pas fui et Silvia lui a avoué son amour ; l'alternative devant laquelle se trouvait Dorante est réduite, il n'y a plus de choix à faire :

« [...] ma raison est perdue » (p. 102).

Au cours du troisième tête-à-tête, Dorante choisit d'avouer son identité et assure Silvia qu'il l'aime « [au] point de renoncer à tout engagement, puisqu'il ne [lui] est pas permis d'unir [son] sort au [sien] » (p. 112). La folie du jeune homme, son amour pour une servante,

lui fait prendre la décision de ne jamais se marier ; mais les interdits sociaux ont encore suffisamment de poids pour lui faire admettre qu'il ne pourra, non plus, épouser Silvia-Lisette. C'est cette résistance que la jeune femme veut vaincre, elle veut qu'un maître demande une chambrière en mariage, et l'idée lui en est venue, qu'elle laisse entendre à Dorante, dès la scène 13 de l'acte II, après que le jeune homme s'est dévoilé :

« 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 lui ferait tort » (p. 112).

■ La balance inégale

C'est au cours d'un ultime tête-à-tête (III, 8) que Silvia compte « achever » son œuvre. À Dorante, qui renouvelle les marques de son amour, la jeune femme répond par une longue tirade à l'argumentation serrée (p. 148), censée emporter les dernières réticences du jeune homme et le convaincre de la nécessité du mariage. Cette démonstration reprend certains des arguments exposés lors de la première scène de la pièce et leur confère une portée critique autrement profonde et originale.

La tirade de Silvia est rendue ambiguë par son déguisement et revêt plusieurs sens possibles suivant que l'on rapporte ses propos à son rôle de servante ou à son identité véritable. Ses arguments fonctionnent sur trois plans distincts. Premièrement, Silvia reprend la critique, traditionnelle, d'une nature masculine encline à l'inconstance, et complète ainsi le portrait négatif de l'homme marié tel qu'il a été dressé au cours de la dispute initiale : un mari n'est pas seulement violent, tyrannique, trompeur ou indifférent, il est aussi infidèle.

Deuxièmement, en tant que servante, Silvia met en cause l'injustice des relations ancillaires : un maître peut s'autoriser une liaison avec une domestique, mais alors que « [son] amour n'est pas une chose bien sérieuse pour [lui] », qu'il peut s'en défaire à tout moment et prendre le parti d'en rire, que « mille objets [qu'il va] trouver sur son chemin » vont le pousser vers d'autres liaisons, la servante, elle, une fois qu'elle s'est donnée au maître, perd tout si elle en est quittée : elle est dépendante économiquement, peut compromettre sa réputation et perdre son droit au travail (en particulier si elle se retrouve enceinte), n'ayant d'autres voies de salut que dans la prostitution. La domestique n'a rien à faire de l'amour d'un maître (« [...] que voulez-vous que je fasse de cette pensée-là Monsieur ? »), si rien ne l'assure que cet amour ne lui sera pas « ôté » au premier « amusement » venu. Seul le mariage pourrait offrir une telle garantie, et c'est lui que réclame Silvia-Lisette pour corriger l'injustice des liaisons entre maîtres et servantes.

La femme-esclave

Les propos de Silvia revêtent un troisième sens, polémique et inédit, si l'on envisage que c'est en son nom propre qu'elle les tient : en tant que maîtresse. Cette avant-dernière scène prolonge, en lui donnant un sens nouveau, la critique formulée dans la première scène de l'acte I. Dans les trois tableaux de mariage dressés par Silvia, hommes et femmes, de même condition, n'en occupent pas moins des rôles sociaux bien différents : la femme, à la maison avec les enfants et les domestiques, endure les brutalités de son mari ou sa froideur ; celui-ci, au contraire, vit tourné vers l'extérieur, vers le monde, vers ses amis, auxquels il réserve bonne humeur, douceur et enjouement. S'il n'aime plus, l'homme a tous les divertissements, toutes les

« ressources » (p. 148) que peut offrir une vie active : « amusements » culturels, mondains, intellectuels ou même adultères. En revanche, si son mariage échoue, la femme n'a aucun « secours » extérieur qui la « dédommagerait » de cette « perte » : « [...] qui voulez-vous que mon cœur mette à votre place ? savez-vous bien que si je vous aimais, tout ce qu'il y a de plus grand dans le monde ne me toucherait plus ? Jugez donc de l'état où je resterais ». Ici, derrière Lisette, c'est Silvia qui s'exprime et laisse éclater,

« [...] non pas un cri d'amour, mais, bien plutôt, de tout son être, une revendication de dignité. Dans la société du XVIII^e siècle une jeune fille comme elle n'était jamais qu'une Lisette » (Henri Coulet et Michel Gilot).

Ce que Silvia dit en tant que Lisette prend ainsi son sens également par rapport à sa propre condition : lorsque la pseudo-soubrette évoque « l'état où [elle] resterai[t] » si le maître la quittait – abandonnée, déshonorée et sans ressources –, elle renvoie, indirectement, à cet état qu'elle appréhendait en qualité de Silvia dans la première scène : celui des femmes de condition délaissées ou martyrisées par leur mari. D'une certaine manière, Silvia ne joue plus au cours de cette tirade ; son rôle de servante se superpose à son identité véritable et offre une métaphore de la condition de la femme dans la société :

« Silvia n'est pas une servante, pas plus que les épouses des tableaux initiaux, mais le partage des rôles lui laisse une place de servante : comblée si elle est aimée, le temps de cet amour, mais n'ayant pas, si cesse "tout commerce" [I, 1], de "ressources" [III, 8], comme une servante dont l'amant plus riche se détache » (Jean-Paul Sermain).

Alors que, dans la première scène, Silvia se contentait de dénoncer l'hypocrisie quotidienne des hommes,

leur fausseté, qu'elle envisageait comme un trait de leur nature, cette avant-dernière scène, grâce à la superposition de son rôle de servante et de son identité, lui permet, indirectement, de préciser sa critique : ainsi n'est-ce pas tant le mauvais caractère des hommes, leur nature dissimulatrice, leur penchant à l'inconstance, qui menacent la femme dans le mariage, que l'injustice qui lui est faite dans la société et qui la condamne à dépendre de son mari, à attendre au foyer qu'il veuille bien s'intéresser à elle, à subir ses injures ou son indifférence, alors que rien ne la dédommage, ni ne donne un sens à sa vie en dehors du mariage. Ce que dénonce indirectement Silvia, c'est la **servitude** de la femme, à qui toute éducation est refusée, qui n'a pas accès au travail, qui ne peut que rarement s'épanouir dans le loisir lettré ou dans des activités artistiques, qu'une liaison adultère couvrirait d'infamie. Inégalité radicale de sa condition avec celle de l'homme, donc, puisque la société réserve à celui-ci, sur tous ces plans, des dédommagements possibles au mariage.

Un « bonheur pour la vie »

En obtenant de Dorante qu'il l'épouse en tant que servante, Silvia ne compte pas réduire cette inégalité, inscrite en profondeur dans la société de son temps, elle entend seulement l'équilibrer imaginativement : elle veut que le jeune maître soit prêt à compromettre sa fortune et son honneur, à abandonner certains de ses privilèges, à franchir la distance sociale pour s'attacher officiellement à une domestique, renonçant ainsi à tout ce qui fait son indépendance. Par sa tirade, où elle parle en son nom propre, où est en jeu son avenir de femme mariée, par la force de vérité dont sont imprégnés ses propos (« [...] tes paroles ont un feu qui me pénètre », p. 148), Silvia est arrivée à ses fins, elle est « venue à bout » (p. 150) de Dorante :

« Quoi, vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune ? » (p. 149).

En se déterminant à épouser une servante, à donner non seulement son « cœur », mais sa « main » à Silvia-Lisette, Dorante apporte à la jeune femme la preuve d'amour la plus grande qui soit (« Que d'amour ! ») et lui offre, par cet « excès de tendresse » (p. 133), comme une garantie de sa conduite à venir. Pour Silvia, les sacrifices auxquels consent Dorante témoignent que la passion du jeune homme l'empêchera de jamais abuser de ses privilèges d'époux. En se terminant heureusement, l'épreuve qu'elle a imaginée devrait assurer définitivement l'harmonie future de leur couple :

« [...] si vous saviez combien tout ceci va rendre notre union aimable, [Dorante] ne pourra jamais se rappeler notre histoire sans m'aimer, je n'y songerai jamais sans que je ne l'aime ; vous avez fondé notre bonheur pour la vie en me laissant faire, c'est un mariage unique ».

Monsieur Orgon et Mario n'ont vu dans ce désir immodéré qu'une « insatiable vanité d'amour-propre » (p. 134), typiquement féminine. Peut-être est-ce également ainsi que Dorante comprendra la conduite de Silvia. Peut-être la conscience d'avoir été manipulé lui rendra-t-elle insupportable l'« excès de tendresse » qu'il a témoigné à la jeune femme. Les lendemains du couple ne seront peut-être pas aussi chantants que Silvia le prévoit... Quoi qu'il en soit, loin d'apparaître comme la simple manifestation d'un amour-propre démesuré, la démarche de Silvia, de façon indirecte, a violemment mis en question l'inégalité entre les sexes dans la société de son temps.

4

ÉCHOS ET CORRESPONDANCES

1 - LE VALET AU THÉÂTRE AU XVIII^e SIÈCLE : LA CONQUÊTE DE LA LIBERTÉ

Dans la *commedia dell'arte*, le valet, ou *zanni*, occupe une place privilégiée. Par son jeu, ses acrobaties, ses balourdises, ou bien par ses déguisements, ses mensonges, ses tromperies, c'est lui qui est porteur de la *vis comica*, de la force comique du spectacle. De manière générale, le personnage du valet est une figure clé de la comédie : effacé ou sur le devant de la scène, simple confident ou meneur de jeu, sagement subordonné à son maître ou regimbant devant ses mauvais traitements, le valet offre un visage protéiforme et changeant suivant les auteurs, mais aussi suivant les époques.

Dans son rapport avec le maître, le valet reflète, directement ou indirectement, un certain état social ; il donne une image des relations de pouvoir entre la

noblesse et le peuple, entre ceux à qui leur naissance, leur condition, leur milieu, donnent tous les privilèges et ceux qui n'ont rien. Sur scène, la place et le rôle occupés par le valet permettent de mesurer les tensions sociales, politiques et économiques de la société contemporaine. En laissant s'exprimer ceux à qui la parole est normalement refusée, le théâtre peut être investi d'enjeux politiques immédiats : porte-parole du peuple, le valet en exprime les revendications, il dénonce l'asservissement dont il est victime et critique les inégalités sociales.

De Molière à Beaumarchais, du zénith de la monarchie absolue à la chute de l'Ancien Régime, quelles sont les figures successives du valet que le théâtre met en scène ? Quels sont les enjeux idéologiques des rapports entre maîtres et valets ?

■ Molière ou le valet fourbe et maître du jeu

Chez Molière, se retrouve un type de valet emprunté aux personnages traditionnels de la *commedia dell'arte* : le valet fourbe et calculateur. Véritable génie de l'intrigue, excellent dans la tromperie et le mensonge, ce valet est le plus souvent incarné dans la *commedia* par le personnage de Brighella. Deux valets sont, chez Molière, les parents directs de ce fourbe italien : Mascarille, dans une comédie de 1655, *L'Étourdi ou les Contretemps*, et, bien sûr, le célèbre Scapin des *Fourberies de Scapin* (1671).

Mascarille est « un fourbe, et fourbe fourbissime » et Scapin est désigné comme le « valet de Léandre, et fourbe ». Sous les ordres de jeunes gens amoureux contre l'avis de leurs pères, les valets mettent leur ingéniosité au service des amours de leurs maîtres et les

aident à vaincre les résistances parentales. Au début de la pièce, Scapin fait lui-même son éloge et désigne le rôle qu'il va jouer dans les trois actes suivants :

« SCAPIN

Je suis [...] homme à m'intéresser aux affaires des jeunes gens.

OCTAVE

Ah ! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger quelque machine, pour me tirer de la peine où je suis, je croirais t'être redevable de plus que de la vie.

SCAPIN

À vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies ; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'hommes qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier » (I, 2).

À Scapin, comme à Mascarille, rien ne résiste. Maître illusionniste et manipulateur hors pair, le valet se sait indispensable à son maître. Tirant parti de la situation, il n'hésite pas à prendre de haut son jeune maître, à le bousculer un peu, à rabaisser son orgueil. Il le pousse à implorer son aide à genoux et prend plaisir à le voir s'humilier. Le valet dénonce la brutalité des maîtres, mais, par son esprit, par ses ruses, il parvient à prendre sa revanche, se moque du maître, le bafoue et lui rend même les coups de bâton ! Cependant, si le valet s'amuse à berner les pères, à les rudoyer, à les escroquer, c'est toujours pour le profit des enfants, pour favoriser leurs amours. Ce génie de l'intrigue met sa ruse au service des jeunes maîtres et sert leurs intérêts. Supérieur à eux par son esprit et son ingéniosité, il leur

reste subordonné, et la façon même dont il conteste leur autorité implique la reconnaissance de cette autorité. Maître du jeu, le valet moliéresque profite de ses talents pour prendre sa revanche, mais, fondamentalement, il ne met pas en cause son rapport avec le maître.

■ Lesage ou le valet rival de son maître

Avec *Crispin rival de son maître* (1707) puis *Turcaret* (1709), deux comédies de Lesage, la figure du valet se modifie profondément. Crispin comme Frontin dans *Turcaret* sont toujours des fourbes, des « gens d'intrigue », mais, loin d'intriguer pour leurs maîtres, c'est pour leur propre compte qu'ils vont agir. De façon explicite, ces valets s'attaquent à l'ordre social et veulent le transgresser : « Que je suis las d'être valet !... », « Je ne suis pas trop content de ma condition », rumine sourdement Crispin. Le valet, chez Lesage, veut parvenir, il veut se hisser au niveau du maître : « Courage ! Frontin, courage, mon ami ; la fortune t'appelle » ; « Patience ! après quelque temps de fatigue et de peine, je parviendrai enfin à un état d'aise. »

Dans cette société du tournant du XVII^e siècle, frappée par la récession économique et la crise financière, les valeurs vacillent, les frontières sociales s'estompent, l'aristocratie, de plus en plus parasitaire, voit ses mœurs se relâcher, elle perd de son prestige et de sa puissance. La bourgeoisie financière, en revanche, s'enrichit considérablement et joue un rôle de plus en plus important sur les plans économique et politique. Dans cette société où, grâce à la spéculation et autres manœuvres financières, même des laquais peuvent s'enrichir jusqu'à devenir des Monsieur Turcaret, dans cette société où la fille d'un pâtissier peut se faire passer pour une comtesse, tous les espoirs semblent permis à des Crispin ou des Frontin. Sans scrupule ni

morale, prêt à tous les forfaits pour arriver à ses fins, le valet est un truand qui rêve de s'embourgeoiser. Et face à un maître qui ne vaut pas mieux que lui, qui a perdu toute crédibilité et toute autorité, le valet se pose en dangereux rival et n'hésitera pas, le moment venu, à l'éliminer pour prendre sa place.

Dans *Crispin rival de son maître*, le coup monté par les deux valets pour doubler leurs maîtres échoue ; mais devant le repentir des valets, les maîtres décident de faire leur fortune et de les mettre dans les affaires... pour les rendre honnêtes gens ! Dans *Turcaret*, Frontin parvient à escroquer son maître impunément et la pièce se termine sur le triomphe du valet qui, après avoir ruiné Turcaret, va pouvoir s'enrichir à sa place : « Voilà le règne de Monsieur Turcaret fini ; le mien va commencer. »

Contrairement à Mascarille et Scapin, encore proches des types théâtraux traditionnels, les valets, chez Lesage, sont copiés sur la réalité sociale du temps. En une phrase lapidaire, Frontin décrit de façon expressive le cercle vicieux dans lequel s'est enfermée la société :

« J'admire le train de la vie humaine ! Nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaires, l'homme d'affaires en pille d'autres : cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde » (I, 10).

Dans cette société décadente, le valet entend bien saisir sa chance et devenir un maître.

■ Marivaux ou la logique de l'utopie

À trois reprises, Marivaux situe ses comédies dans des îles imaginaires, des îles qui n'existent nulle part : *L'Île des esclaves* (1725), *L'Île de la Raison* (1727) et *La Colonie* (1750). Marivaux choisit le genre de l'utopie, parce que c'est celui qui convient le mieux à son pro-

pos dans ces trois pièces. Sensiblement différentes de la majorité de son théâtre, ces comédies placent au premier plan la réflexion morale ou philosophique – la question des rapports amoureux n'intervenant qu'incidemment. Ces îles offrent la fiction d'une société alternative dans laquelle est transporté un petit groupe de personnes appartenant à la société contemporaine de Marivaux. La confrontation entre ces deux mondes, entre leurs systèmes de valeurs opposés, entre les points de vue divergents des personnages, cette confrontation est le vecteur d'une **virulente satire** de la société d'origine : *La Colonie* critique la place que cette société réserve à la femme et délivre un véritable discours « féministe » avant la lettre ; *L'Île de la Raison* dénonce la folie quotidienne des hommes ; et *L'Île des esclaves* met profondément en cause les rapports de force entre les maîtres et les valets. Cinq ans avant *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Marivaux a ainsi centré une pièce entière autour de cette problématique du maître et du valet, recourant déjà à l'inversion des rôles sociaux.

Sur l'île des esclaves

Comme son nom l'indique, vivent sur cette île d'anciens esclaves qui se sont enfuis de la Grèce antique pour recouvrer leur liberté. Si des maîtres ont le malheur d'échouer sur cette île, ils sont aussitôt exécutés. Iphicrate et son esclave Arlequin, après que leur bateau a fait naufrage, se retrouvent sur l'île, mais le maître n'a pas à craindre pour sa vie, car les lois de l'île ont changé :

« Nous ne nous vengeons plus de vous, nous vous corrigeons ; ce n'est plus votre vie que nous poursuivons, c'est la barbarie de vos cœurs que nous voulons détruire ; nous vous jetons dans l'esclavage pour vous rendre sensibles aux maux qu'on y éprouve ; nous vous humilions, afin que, nous trouvant superbes, vous vous reprochiez de l'avoir été » (scène 2).

La loi du pays exige que maîtres et valets échangent leur costume et leur rôle social : le maître devient esclave et l'esclave commande au maître. L'objectif de cette inversion, comme le précise l'insulaire Trivelin, est avant tout moral et pédagogique : il s'agit d'un « cours d'humanité », plus que d'une inversion pure et simple des rapports de force. L'expérience vécue par les personnages a, en fait, une double finalité : non seulement les maîtres doivent prendre conscience de leur inhumanité en éprouvant les mêmes brutalités qu'ils ont infligées à leurs esclaves (c'est ce que ne vivent pas Dorante et Silvia dans *Le Jeu*), mais les esclaves, en faisant l'expérience d'un pouvoir absolu et tyrannique, doivent eux aussi s'en dégoûter.

Grisés dans un premier temps par le pouvoir, les valets font enchère de cruauté et prennent un plaisir presque sadique à humilier leurs maîtres. Mais leur expérience passée d'esclave leur fait rapidement prendre en horreur cette domination :

« Je dois avoir le cœur meilleur que toi ; car il y a plus longtemps que je souffre, et que je sais ce que c'est que de la peine. [...] je ne te ressemble pas, moi ; je n'aurais point le courage d'être heureux à tes dépens » (scène 9).

Le valet renonce à son autorité nouvelle, comme le maître condamne leurs rapports passés fondés sur l'aliénation injuste d'un homme par un autre :

« Va, mon cher enfant, oublie que tu fus mon esclave, et je me ressouviendrai toujours que je ne méritais pas d'être ton maître ».

L'inversion des rôles rend sensible, au maître comme au valet, cette inhumanité qu'impliquent les positions de pouvoir et d'asservissement.

Mais, à la fin de la pièce, les naufragés retournent chez eux et chacun reprend son rôle initial. Marivaux

n'est pas un révolutionnaire ; ses utopies ne sont pas subversives dans le sens où elles ne mettent pas en cause l'ordre social. La logique de l'utopie permet aux maîtres et aux valets de faire l'expérience négative d'un monde, d'un état qui leur est étranger : celui de la domination et celui de la servitude. Cette île où les rôles sont inversés ne constitue pas un modèle de société ; les rapports de force entre maîtres et valets y sont les mêmes que dans la société de Marivaux. L'inversion utopique des rôles a pour fonction de **déclencher une prise de conscience** qui amène les uns et les autres à se traiter avec plus d'humanité. Marivaux ne cherche pas à supprimer la hiérarchie sociale, mais, en moraliste, il veut en corriger les déviations et rendre à l'homme ce qui fait son prix : son humanité. C'est, dès la première scène, la leçon que donne Arlequin à Iphicrate :

« IPHICRATE

Méconnais-tu ton maître, et n'es-tu plus mon esclave ?

ARLEQUIN, *se reculant d'un air sérieux.*

Je l'ai été, je le confesse à ta honte ; mais va, je te le pardonne ; les hommes ne valent rien. Dans le pays d'Athènes j'étais ton esclave, tu me traitais comme un pauvre animal, et tu disais que cela était juste, parce que tu étais le plus fort. Eh bien ! Iphicrate, tu vas trouver ici plus fort que toi ; on va te faire esclave à ton tour ; on te dira aussi que cela est juste, et nous verrons ce que tu penseras de cette justice-là [...]. Quand tu auras souffert, tu seras plus raisonnable ; tu sauras mieux ce qu'il est permis de faire souffrir aux autres. Tout en irait mieux dans le monde si ceux qui te ressemblent recevaient la même leçon que toi » (scène 1).

■ Beaumarchais ou la Révolution en action

Avec Figaro, Beaumarchais crée un personnage unique dans le monde du théâtre du XVIII^e siècle.

Apparaissant dans trois pièces qui le saisissent à trois moments de son existence, Figaro acquiert une sorte d'autonomie par rapport à son créateur ; il gagne une **profondeur psychologique et humaine** rare au théâtre, plus proche en cela d'un personnage de roman. Du *Barbier de Séville* (1775) à *La Mère coupable* (1792), en passant par *Le Mariage de Figaro* (1784), Beaumarchais ne représente sur scène que trois jours de la vie des protagonistes, mais, entre chacune de ces journées, le temps a passé, et c'est une histoire qui se déroule sur vingt-trois ans que nous pouvons suivre.

Achévé dès 1778, *Le Mariage de Figaro* n'est représenté que six ans plus tard. C'est Louis XVI lui-même, hostile à la pièce, qui en interdit la représentation. Mais l'interdiction va avoir un formidable effet publicitaire : régulièrement lue dans les salons, représentée sur de nombreuses scènes privées, la pièce devient vite célèbre. En 1784, Beaumarchais obtient la levée de l'interdiction royale et la première représentation publique peut enfin avoir lieu ; les spectateurs s'y précipitent, les représentations s'enchaînent et le succès est exceptionnel.

L'argument de la pièce est simple : Figaro, valet du comte Almaviva, est sur le point d'épouser Suzanne, la camériste de la comtesse. Cette comtesse qu'Almaviva, avec l'aide de Figaro, est parvenu à arracher des griffes d'un odieux tuteur, trois ans auparavant, dans *Le Barbier de Séville*. Mais après trois années de vie conjugale, le comte s'ennuie du mariage ; il délaisse sa femme et court après les jeunes paysannes de son domaine. Jusqu'au jour où, « las de courtiser les beautés des environs », le comte jette son dévolu sur Suzanne. Favorable à son mariage avec Figaro, il offre à la jeune femme une dot importante, espérant ainsi acheter ses faveurs.

Figaro rival de son maître

Comme le Crispin de Lesage, Figaro est rival de son maître ; mais Beaumarchais renverse les rôles : alors que Crispin se faisait passer pour son maître afin d'épouser et de s'enrichir à sa place, c'est ici le maître qui veut posséder la femme de son valet. Le comte est prêt à tout pour arriver à ses fins ; il est prêt à corrompre une Suzanne qu'il méprise, il est prêt à déchirer un Figaro que jamais il ne regarde comme une personne à part entière. Abusant des privilèges que lui confère sa position sociale, le comte veut dérober à son valet son bien le plus intime, un bien que la société n'a pas le *droit* de lui disputer. C'est *en maître* que le comte se pose comme le rival de Figaro. Dans le célèbre monologue du quatrième acte, Figaro dénonce cet abus de pouvoir :

« Non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas... vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie !... Noblesse, fortune, un rang, des places ; tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus ; du reste, homme assez ordinaire ! tandis que moi, morbleu ! il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes ; et vous voulez jouter... » (acte V, scène 3).

L'attitude injuste et malhonnête du maître amène le valet à vivement contester les mérites personnels de ce maître. Figaro dissocie tout ce qui est censé faire la valeur du maître – et qui est lié à sa condition sociale, à son milieu et à son éducation – de sa valeur véritable. Il vide de leur sens ces signes extérieurs, cette « distinction » sociale, et proclame qu'ils ne saurait garantir la valeur de l'être. De fait, **Figaro s'attaque à la légitimité même de l'ordre social d'Ancien Régime.** Cet

ordre ne saurait partager avec justice les sujets selon leurs mérites, puisqu'il est, dans son principe même, arbitraire : « Si le Ciel l'eût voulu, je serais le fils d'un prince », s'exclame Figaro. Seul le hasard de la naissance justifie, dérisoirement, une hiérarchie sociale dont le valet fait apparaître toute l'inanité.

Dénonçant le scandale d'une société fondée sur une répartition injuste et aberrante des privilèges, le valet se fait le porte-parole de ceux qui n'ont rien, qui souffrent d'« une réputation détestable », quand bien même ils « vaudraient mieux qu'elle » (III, 5). Le contexte historique dans lequel s'inscrit la pièce tendrait à nous faire voir en Figaro le héraut d'un tiers état sur le point de saisir sa liberté et de faire s'effondrer la société d'Ancien Régime. Dans les premières années de la Révolution, Danton a pu ainsi dire que *Le Mariage de Figaro* avait « tué la noblesse ». Mais c'est donner à la pièce un sens qu'elle ne pouvait pas avoir en 1784 et, *a fortiori*, en 1778, lorsque Beaumarchais l'a écrite. De même, lorsque le futur Napoléon affirme que « *Le Mariage de Figaro*, c'est déjà la Révolution en action », il lit la pièce avec le recul de l'histoire et lui donne *a posteriori* une portée politique qui lui est extérieure. En 1778, Beaumarchais ne pouvait pas imaginer la fracture de 1789.

Plus que par son propos (*Le Mariage*, en fin de compte, ne dit guère plus que *L'Île des esclaves*), c'est par le type de valet qu'elle met en scène que cette pièce fait preuve d'originalité. Un valet qui conserve certaines caractéristiques du valet traditionnel (génie de l'intrigue, sens de la repartie), mais qui s'en distingue radicalement : avec Figaro, le valet non seulement critique l'injustice des rapports hiérarchiques qui règlent la société, mais **il acquiert une autonomie, une conscience de soi et des autres, qui en font un véritable sujet de droit.**

Du XVII^e au XVIII^e siècle, d'un Scapin maître du jeu mais encore aliéné à ses maîtres à un Figaro que son humanité place au-dessus d'une noblesse à la valeur usurpée, c'est sa liberté que conquiert le valet de comédie.

2 - TABLEAUX DU MARIAGE

La première scène du *Jeu de l'amour et du hasard*, où Silvia et Lisette débattent des avantages et inconvénients du mariage, se rattache directement à la tradition du Théâtre-Italien. Non seulement la discussion sur le mariage entre maîtresse et suivante appartient au fonds de ce Théâtre, mais, plus précisément, lui appartiennent les tableaux mêmes du mariage que peint Silvia, ces portraits qu'elle dresse de l'homme, hypocrite et menteur, aimable avec les autres, odieux avec sa femme, amoureux avant le mariage, indifférent après.

C'est un florilège de ces « tableaux du mariage » que nous proposons pour terminer, sans nous limiter à la seule tradition des Italiens, et en confrontant les différents traitements de cette séquence suivant les théâtres et les époques.

■ Molière, *Les Femmes savantes* (1672)

Dans la première scène des *Femmes savantes*, ce sont deux sœurs qui disputent sur le mariage. Si Armande, l'aînée, ne trouve du plaisir que dans l'étude et les occupations de l'esprit, Henriette, elle, est faite pour de plus terrestres nourritures. Là où l'une ne voit qu'aliénation de la femme à de trop prosaïques et avilissantes contraintes, l'autre espère goûter des douceurs à nulle autre pareilles et qui feront le bonheur de sa vie.

« ARMANDE

Quoi ? le beau nom de fille est un titre, ma sœur,
Dont vous voulez quitter la charmante douceur,
Et de vous marier vous osez faire fête ?
Ce vulgaire dessein vous peut monter en tête ?

HENRIETTE

Oui, ma sœur.

ARMANDE

Ah ! ce "oui" se peut-il supporter,
Et sans un mal de cœur saurait-on l'écouter ?

HENRIETTE

Qu'a donc le mariage en soi qui vous oblige,
Ma sœur... ?

ARMANDE

Ah, mon Dieu ! fi !

HENRIETTE

Comment ?

ARMANDE

Ah, fi ! vous dis-je.

Ne concevez-vous point ce que, dès qu'on l'entend,
Un tel mot à l'esprit offre de dégoûtant ?
De quelle étrange image on est par lui blessée ?
N'en frissonnez-vous point ? et pouvez-vous, ma sœur,
Aux suites de ce mot résoudre votre cœur ?

HENRIETTE

Les suites de ce mot, quand je les envisage,
Me font voir un mari, des enfants, un ménage ;
Et je ne vois rien là, si j'en puis raisonner,
Qui blesse la pensée et fasse frissonner.

ARMANDE

De tels attachements, ô Ciel ! sont pour vous plaire ?

HENRIETTE

Et qu'est-ce qu'à mon âge on a de mieux à faire,

Que d'attacher à soi, par le titre d'époux,
Un homme qui vous aime et soit aimé de vous,
Et de cette union, de tendresse suivie,
Se faire les douceurs d'une innocente vie ?
Ce nœud, bien assorti, n'a-t-il pas des appas ?

ARMANDE

Mon Dieu, que votre esprit est d'un étage bas !
Que vous jouez au monde un petit personnage,
De vous claquemurer aux choses du ménage,
Et de n'entrevoir point de plaisirs plus touchants
Qu'un idole d'époux et des marmots d'enfants !
Laissez aux gens grossiers, aux personnes vulgaires,
Les bas amusements de ces sortes d'affaires ;
À de plus hauts objets élevez vos désirs,
Songez à prendre un goût des plus nobles plaisirs,
Et traitant de mépris le sens et la matière,
À l'esprit comme nous donnez-vous toute entière.

[...]

Loin d'être aux lois d'un homme en esclave asservie,
Mariez-vous, ma sœur, à la philosophie,
Qui nous monte au-dessus de tout le genre humain,
Et donne à la raison l'empire souverain,
Soumettant à ses lois la partie animale,
Dont l'appétit grossier aux bêtes nous ravale.

[...]

HENRIETTE

[...] Ne troublons point du ciel les justes règlements,
Et de nos deux instincts suivons les mouvements :
Habitez, par l'essor d'un grand et beau génie,
Les hautes régions de la philosophie,
Tandis que mon esprit, se tenant ici-bas,
Goûtera de l'hymen les terrestres appas » (Acte I,
scène 1).

(à Paris, chez Pierre Promé, 1672.

Cf. l'édition critique établie par Georges Couton
pour la Bibliothèque de la Pléiade dans Molière,
Œuvres complètes, t. 2, Gallimard, 1971.)

Par sa peur de la réalité physique de l'amour,
Armande ne semble pas si éloignée de Silvia, qui ne

considère le mariage (et la relation amoureuse) que du point de vue de la raison, et s'oppose à Lisette, proche ici d'Henriette, pour qui l'union entre les sexes est une nécessité naturelle. Les propos d'Armande sont à rapprocher de ceux d'une autre ridicule moliéresque, Cathos, dans *Les Précieuses ridicules* (1659) :

« Pour moi, mon oncle, tout ce que je vous puis dire, c'est que je trouve le mariage une chose tout à fait choquante. Comment est-ce qu'on peut souffrir la pensée de coucher contre un homme vraiment nu ? » (scène 4).

■ Lesage et Fuzelier, *Le Tableau du mariage* (1716)

Représentée à la foire Saint-Germain, cette pièce apparaît comme un plaidoyer contre le mariage : au lieu de se terminer par l'union des amoureux, elle célèbre leurs « contre-fiançailles » ! « Commençons la fête préparée. Faisons les contre-fiançailles. Réjouissons-nous de n'avoir pas fait la sottise de nous marier ! », s'exclame la suivante Olivette. Par son ton, par la répartition des rôles entre suivante et maîtresse, la première scène de cette pièce est proche de la première scène du *Jeu* :

« OLIVETTE

Ce jour est un grand jour pour vous.
Vous allez donc enfin signer les articles de votre mariage. Là, vous sentez-vous la main assez ferme... ?

DIAMANTINE

Je ne sais.

OLIVETTE

Je ne sais ! Ouais ! Ce *je ne sais* présage une rechute d'incertitude. En vérité, je vous admire.
Comment ! Après que devant moi
Octave a reçu votre foi,
Vous voilà prête à vous dédire !

Vous trahiriez votre serment !
Fi ! Vous avez le cœur normand !

DIAMANTINE
Ma chère Olivette apprends ce qui m'effraye.

OLIVETTE
Voyons.

DIAMANTINE
J'ai fait un songe épouvantable. J'ai vu deux pigeons
qui sortaient d'un colombier...

OLIVETTE
Deux pigeons qui sortaient d'un colombier ! Voilà un
commencement de rêve qui fait trembler.

DIAMANTINE
Ils se sont arrêtés dans un champ. La femelle caressait
le mâle, qui, bien loin de répondre à ses caresses, lui a
donné deux coups de bec en fureur, et s'est envolé.

OLIVETTE
Ah ! le vilain mâle !

DIAMANTINE
Ce spectacle m'a réveillée. J'ai regardé mon songe
comme un avis que le Ciel me donne de me défier des
hommes. Je ne signerai point le contrat. Je veux aupa-
ravant essayer encore le cœur d'Octave, et lui deman-
der un délai.

OLIVETTE
Vous aimez, et l'on vous adore,
Pourquoi ces bizarres essais ?
Je n'ai point vu de fille encore
Demander de pareils délais.

DIAMANTINE
Tu me connais. Tu sais que j'ai pour le mariage une
répugnance naturelle.

OLIVETTE
Oh ! dites surnaturelle, s'il vous plaît.

Le principe est contre vous,
Avouez-le entre nous.
On peut bien trouver dans des belles
Des répugnances naturelles
Pour certains maris, *concedo* ;
Mais pour l'hymen, *nego*.

DIAMANTINE
Tes plaisanteries sont hors de saison. J'aime Octave ;
mais je ne veux pas être malheureuse » (scène 1).

(Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-Comique*, t. 2, à Paris, chez Pierre Gandouin, 1737, p. 279-282. La pièce a été rééditée par Dominique Lurcel dans *Théâtre de la foire*, UGE, 1981.)

Le rêve de Diamantine apparaît comme une version comique du songe funeste initial qui, dans la tragédie classique, annonce les malheurs à venir. Il lui fait entrevoir un avenir effrayant, au nom duquel elle met en cause la réalité palpable de son bonheur présent. C'est également la peur de l'avenir qui retient Silvia de saisir son bonheur présent : « Je la trouvai toute (*sic*) abat-tue, le teint plombé, avec deux yeux qui venaient de pleurer, je la trouvai comme je serai peut-être, voilà mon portrait à venir, je vais du moins risquer d'en être une copie ; elle me fit pitié, Lisette ; si j'allais te faire pitié aussi : cela est terrible, qu'en dis-tu ? Songe donc à ce que c'est qu'un mari » (p. 29-30).

Comme Lisette, Olivette souligne l'excentricité « surnaturelle » de sa maîtresse, dont le refus *a priori* du mariage apparaît contre nature.

■ Marivaux, *Le Prince travesti* (1724)

Six ans avant *Le Jeu*, dans deux pièces représentées la même année par les Comédiens-Italiens, *Le Prince travesti* et *La Fausse suivante*, Marivaux avait déjà offert des variations sur cette séquence du « tableau du

mariage ». Dans *Le Prince travesti*, c'est sa propre expérience de femme mariée qui a rebuté Hortense du mariage :

« HORTENSE

[...] trouvez-moi quelqu'un qui ait à peu près le mérite de Lelio, et le goût du mariage me reviendra peut-être ; car je l'ai tout à fait perdu, et je n'ai point tort. Avant que le comte Rodrigue m'épousât, il n'y avait amour ancien ou moderne qui pût figurer auprès du sien. Les autres amants auprès de lui rampaient comme de mauvaises copies d'un excellent original, c'était une passion formée de tout ce qu'on peut imaginer en sentiments, langueurs, soupirs, transports, délicatesse, douce impatience, et le tout ensemble ; pleurs de joie au moindre regard favorable, torrents de larmes au moindre coup d'œil un peu froid ; m'adorant aujourd'hui, m'idolâtrant demain ; plus qu'idolâtre ensuite, se livrant à des hommages toujours nouveaux ; enfin, si l'on avait partagé sa passion entre un million de cœurs, la part de chacun d'eux aurait été fort raisonnable. J'étais enchantée. Deux siècles, si nous les passions ensemble, n'épuiseraient pas cette tendresse-là, disais-je en moi-même ; en voilà pour plus que je n'en userai. Je ne craignais qu'une chose, c'est qu'il ne mourût de tant d'amour avant que d'arriver au jour de notre union. Quand nous fûmes mariés, j'eus peur qu'il n'expirât de joie. Hélas ! Madame, il ne mourut ni avant ni après, il soutint fort bien sa joie. Le premier mois elle fut violente ; le second elle devint plus calme, à l'aide d'une de mes femmes qu'il trouva jolie ; le troisième elle baissa à vue d'œil, et le quatrième il n'y en avait plus. Ah ! c'était un triste personnage après cela que le mien.

LA PRINCESSE

J'avoue que cela est affligeant.

HORTENSE

Affligeant, Madame, affligeant ! Imaginez-vous ce que c'est que d'être humiliée, rebutée, abandonnée, et vous aurez quelque légère idée de tout ce qui compose la douleur d'une jeune femme alors. Être aimée d'un

homme autant que je l'étais, c'est faire son bonheur et ses délices ; c'est être l'objet de toutes ses complaisances, c'est régner sur lui, disposer de son âme ; c'est voir sa vie consacrée à vos désirs, à vos caprices, c'est passer la vôtre dans la flatteuse conviction de vos charmes ; c'est voir sans cesse qu'on est aimable : ah ! que cela est doux à voir ! le charmant point de vue pour une femme ! En vérité, tout est perdu quand vous perdez cela. Eh bien ! Madame, cet homme dont vous étiez l'idole, concevez qu'il ne vous aime plus ; et mettez-vous vis-à-vis de lui ; la jolie figure que vous y ferez ! Quel opprobre ! Lui parlez-vous, toutes ses réponses sont des monosyllabes, oui, non ; car le dégoût est laconique. L'approchez-vous, il vous fuit ; vous plaignez-vous, il querelle ; quelle vie ! quelle chute ! quelle fin tragique ! Cela fait frémir l'amour-propre. Voilà pourtant mes aventures ; et si je me rembarquais, j'ai du malheur, je ferais encore naufrage [...].

LA PRINCESSE

Vous ne tiendrez pas votre colère, et je chercherai de quoi vous réconcilier avec les hommes (acte I, scène 2).

(scène 1 dans l'édition originale, à Paris, chez Noël Pissot, 1727. Cf. l'édition critique établie par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin).

Pour ce passage, Marivaux a pu s'inspirer d'une pièce appartenant au répertoire de l'ancien Théâtre-Italien, *La Fontaine de sagesse* (1694) : au cours de la scène 2, c'est la servante Lisette qui met en garde sa maîtresse contre les dangers du mariage :

« Vous ne les aimez [les hommes] que faute de les connaître. Je suis mariée pour mes péchés, et je sais ce qu'en vaut l'aune. [...] On ne [...] connaît bien [les hommes] que dans [le mariage]. Jusque-là ils ne se montrent à nous que par leurs beaux endroits : ils dissimulent tout le reste. Leur complaisance est un piège qu'ils tendent à notre liberté ; et ils ne se font nos esclaves que pour devenir nos tyrans. Huit jours de mariage vous en apprendront bien là-dessus. [...] [*La*

soubrette prend ensuite l'exemple d'une voisine, puis d'une amie :] Avant le mariage c'était un homme aimable, bien gentilhomme, qui avait une grosse terre et une belle charge. Le lendemain des noces, il se trouva un gueux, roturier, sans terre et sans charge, tout noyé de dettes. [...] Aminte est de vos amies : demandez-lui un peu des nouvelles du mariage. Tant que son mari a été son amant, il était propre, poli, doux et complaisant. Une seule nuit l'a transformé en un loup-garou. C'est un bizarre, un malpropre, un entêté, qui fait payer à sa femme avec usure toute les complaisances qu'il a pour elle. »

(Évariste Gherardi, *Le Théâtre-Italien ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens-Italiens du Roi*, t. 5, à Paris, chez Briasson, 1741, p. 280-281.

■ Marivaux, *La Fausse Suivante* *ou le Fourbe puni* (1724)

Promise par le mari de sa sœur à un gentilhomme qu'elle n'a jamais vu, une jeune femme décide de se déguiser en chevalier, puis en servante (d'où le titre), pour sonder le cœur de celui qu'on lui destine. L'épreuve qu'elle imagine a ainsi le même objectif que le déguisement initial de Silvia et de Dorante. Le travestissement va lui permettre de démasquer le cynique Lelio et de tirer de lui-même un tableau de la situation qu'il compte réserver à sa femme :

« LE CHEVALIER

Je n'ai pas une grande vocation pour ce mariage-là.

LÉLIO

Pourquoi ?

LE CHEVALIER

Par mille raisons... parce que je ne pourrai jamais avoir de l'amour pour la Comtesse ; si elle ne voulait que de l'amitié, je serais à son service ; mais n'importe.

LÉLIO

Eh ! qui est-ce qui te prie d'avoir de l'amour pour elle ? Est-il besoin d'aimer sa femme ? si tu ne l'aimes pas, tant pis pour elle ; ce sont ses affaires et non pas les tiennes.

LE CHEVALIER

Bon ! mais je croyais qu'il fallait aimer sa femme, fondé sur ce qu'on vivait mal avec elle quand on ne l'aimait pas.

LÉLIO

Eh ! tant mieux quand on vit mal avec elle ; cela vous dispense de la voir, c'est autant de gagné.

LE CHEVALIER

Voilà qui est fait ; me voilà prêt à exécuter ce que tu souhaites. Si j'épouse la Comtesse, j'irai me fortifier avec le brave Lelio dans le dédain qu'on doit à son épouse.

LÉLIO

Je t'en donnerai un vigoureux exemple, je t'en assure ; crois-tu, par exemple, que j'aimerai la demoiselle de Paris, moi ? Une quinzaine de jours tout au plus ; après quoi, je crois que j'en serai bien las.

LE CHEVALIER

Eh ! donne-lui le mois tout entier à cette pauvre femme, à cause de ses douze mille livres de rente.

LÉLIO

Tant que le cœur m'en dira.

LE CHEVALIER

T'a-t-on dit qu'elle fût jolie ?

LÉLIO

On m'écrit qu'elle est belle ; mais, de l'humeur dont je suis, cela ne l'avance pas beaucoup. Si elle n'est pas laide, elle le deviendra, puisqu'elle sera ma femme ; cela ne peut pas lui manquer.

LE CHEVALIER

Mais, dis-moi, une femme se dépîte quelquefois.

LÉLIO

En ce cas-là, j'ai une terre écartée qui est le plus beau désert du monde, où Madame irait calmer son esprit de vengeance.

LE CHEVALIER

Oh ! dès que tu as un désert, à la bonne heure ; voilà son affaire. Diantre ! l'âme se tranquillise beaucoup dans une solitude : on y jouit d'une certaine mélancolie, d'une douce tristesse, d'un repos de toutes les couleurs ; elle n'aura qu'à choisir.

LÉLIO

Elle sera la maîtresse.

LE CHEVALIER

L'heureux tempérament ! » (acte I, scène 7).

(à Paris, chez Briasson, 1729. Cf. l'édition critique établie par F. Deloffre et F. Rubellin).

5

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

■ Éditions

Outre l'édition de référence (*cf.* l'Avant-propos), on pourra consulter, pour leur notices ou leurs commentaires, les éditions de Patrice PAVIS pour Le Livre de poche (LGF), 1985 ; de Jean-Paul SERMAIN pour Gallimard, coll. Folio Théâtre, 1994 ; de Frédéric DELOFFRE et Françoise RUBELLIN dans Marivaux, *Théâtre complet*, t. 1, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1989 ; et de Henri COULET et Michel GILOT dans Marivaux, *Théâtre complet*, t. 1, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

■ Sur la tradition de la *commedia dell'arte* ; sur le théâtre du XVIII^e siècle ; sur la problématique du valet

Gustave ATTINGER, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français* (1950), Genève, Slatkine, 1969.

Pierre-Louis DUCHARTRE, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Éditions d'Art et Industrie, 1955.

Jean EMELINA, *Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1975.

Pierre LARTHOMAS, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1980.

Yves MORAUD, *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro*, PUF, 1981 (un chapitre sur la domesticité dans le théâtre de Marivaux, p. 93-130).

François MOUREAU, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Klincksieck, 1992.

Martine DE ROUGEMONT, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1988.

David TROTT, « Du jeu masqué aux *Jeux de l'amour et du hasard* : l'évolution du spectacle à l'italienne en France au XVIII^e siècle », in E. T. ANNANDALE et Richard A. LEBRUN (dir.), *Man and Nature*, t. 5, Edmonton, Academic Printing and Publishing, 1986, p. 177-190.

■ Sur le théâtre de Marivaux

Peter BÜRGER, « Herr und Knecht bei Marivaux » (« Maîtres et valets chez Marivaux »), *Studien zur französischen Frühaufklärung* (Études sur l'aube des Lumières françaises), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1972.

Derek F. CONNON, « The Servant as Master : Disguise, Role-reversal and Social Comment in three Plays of Marivaux » (« Le valet passé maître : déguisement, renversement de rôle et critique sociale dans

trois pièces de Marivaux »), in David J. GEORGE et Christopher J. GOSSIP (dir.), *Studies in the Commedia dell'arte*, Cardiff, University of Wales Press, 1993, p. 121-137.

Henri COULET et Michel GILOT, *Marivaux, un humanisme expérimental*, Larousse, 1973.

Michel DEGUY, *La Machine matrimoniale ou Marivaux* (1981), Gallimard, 1986 (2^e éd.).

Frédéric DELOFFRE, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage* (1955), Armand Colin, 1971 (3^e éd.).

Bernard DORT, « À la recherche de l'amour et de la vérité. Esquisse d'un système marivaudien » (1961), *Théâtres, Essais*, Seuil, 1986, p. 25-59.

Michel GILOT, *L'Esthétique de Marivaux*, SEDES, 1998.

Patrice PAVIS, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, 1986 (ch. 4 : « *Le Jeu de l'amour et du hasard* ou la réécriture du discours de l'autre », p. 223-280).

Georges POULET, « Marivaux », *Études sur le temps humain*, tome 2, *La Distance intérieure*, Plon, 1952, p. 1-34.

Annie RIVARA (dir.), *Masques italiens et comédie moderne. Marivaux, « La Double inconstance » et « Le Jeu de l'amour et du hasard »*, Orléans, Paradigme, 1996.

Jean ROUSSET, « Marivaux et la structure du double registre » (1957) dans J. Rousset *Forme et signification*, Corti, 1962, p. 45-64.

Jean-Paul SERMAIN, « Le dispositif du transfert dans le théâtre de Marivaux », *op. cit.* (Publication de l'Université de Pau), n° 7, 1996, p. 153-160.

Jean-Paul SERMAIN, « Amour, bonheur, pouvoir, le partage d'Arlequin dans le théâtre de Marivaux », in Élisabeth RALLO (dir.), *Le Valet passé maître. Arlequin et Figaro*, Ellipses, 1998, p. 71-84.

■ **Sur *Le Jeu de l'amour et du hasard***

Karine BÉNAC, « Dédoublément et théâtralité : de la stratégie sociale à l'énigme du soi dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* », *Revue Marivaux*, n° 5, 1995, p. 17-27.

Cécile CAVILLAC, « Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte I, scène 4 (commentaire composé) », *L'Information littéraire*, n° 3, 1996, p. 20-29.

Françoise RUBELLIN, *Marivaux dramaturge*. « *La Double Inconstance* », « *Le Jeu de l'amour et du hasard* », Champion, 1996.

Jean-Paul SERMAIN, « La donne de la femme dans le jeu de l'amour et du mariage », *L'École des lettres*, n° 8, spécial Marivaux, 1997, p. 139-147.

David TROTT, « Production et réception du théâtre de Marivaux. Le cas de *La Double inconstance* et du *Jeu de l'amour et du hasard* », *L'École des lettres*, n° 8, spécial Marivaux, 1997, p. 5-18.

Imprimerie. IFC - 18390 Saint-Germain-du-Puy
Dépôt légal Août 1999 N° d'imprimeur 99/652