



Université Du Sud De La Vallée

Faculté Des Lettres De Quéna

Département De Français

Textes du XVIIIe siècle

Cours réunis par

Dr/ chérihan Haroun

deuxième Année

**LE JEU DE
L'AMOUR ET
DU HASARD**

LES PERSONNAGES

M. ORGON, vieux gentilhomme.

MARIO, fils de M. Orgon.

SILVIA, sa fille. DORANTE, amant de Silvia.

LISETTE, femme de chambre de Silvia.

ARLEQUIN, valet de Dorante.

UN LAQUAIS.

La scène est à Paris.

ACTE I
SCÈNE 1
Silvia, Lisette.

SILVIA

Mais, encore une fois, de quoi vous mêlez-vous ? Pourquoi répondre de mes sentiments ?

LISETTE

C'est que j'ai cru que, dans cette occasion-là, vos sentiments ressembleraient à ceux de tout le monde. Monsieur votre père me demande si vous êtes bien aise qu'il vous marie, si vous en avez quelque joie : moi, je lui réponds que oui ; cela va tout de suite ; et il n'y a peut-être que vous de fille au monde, pour qui ce oui-là ne soit pas vrai ; le non n'est pas naturel.

SILVIA

Le non n'est pas naturel ! quelle sottise naïveté ! Le mariage aurait donc de grands charmes pour vous ?

LISETTE

Eh bien, c'est encore oui, par exemple !

SILVIA

Taisez-vous allez répondre vos impertinences ailleurs, et sachez que ce n'est pas à vous à juger de mon cœur par le vôtre.

LISETTE

Mon coeur est fait comme celui de tout le monde. De quoi le vôtre s'avise-t-il de n'être fait comme celui de personne ?'

SILVIA

Je vous dis que, si elle osait, elle m'appellerait une originale.

LISETTE

Si j'étais votre égale, nous verrions.

SILVIA

Vous travaillez à me fâcher, Lisette.

LISETTE

Ce n'est pas mon dessein. Mais dans le fond, voyons, quel mal ai-je fait de dire à monsieur Orgon que vous étiez bien aise d'être mariée ?

SILVIA

Premièrement, c'est que tu n'as pas dit vrai ; je ne m'ennuie pas d'être fille.

LISETTE

Cela est encore tout neuf.

SILVIA

C'est qu'il n'est pas nécessaire que mon père croie me faire tant de plaisir en me mariant, parce que cela le fait agir avec une confiance qui ne servira peut-être de rien.

LISETTE

Quoi ! vous n'épouserez pas celui qu'il vous destine ?

SILVIA

Que sais-je ? peut-être ne me conviendra-t-il point, et cela m'inquiète.

LISETTE

On dit que votre futur est un des plus honnêtes hommes du monde ; qu'il est bien fait, aimable, de bonne mine ; qu'on ne peut pas avoir plus d'esprit ; qu'on ne saurait être d'un meilleur caractère ; que voulez-vous de plus ? Peut-on se figurer de mariage plus doux, d'union plus délicieuse ?

SILVIA

Délicieuse ! que tu es folle, avec tes expressions !

LISETTE

Ma foi, Madame, c'est qu'il est heureux qu'un amant de cette espèce-là veuille se marier dans les formes ; il n'y a presque point de fille, s'il lui faisait la cour, qui ne fût en danger de l'épouser sans cérémonie. Aimable, bien fait, voilà de quoi vivre pour l'amour ; sociable et spirituel, voilà

pour l'entretien de la société. Pardi ! tout en sera bon, dans cet homme-là ; l'utile et l'agréable, tout s'y trouve.

SILVIA

Oui, dans le portrait que tu en fais, et on dit qu'il y ressemble, mais c'est un on dit, et je pourrais bien n'être pas de ce sentiment-là, moi. Il est bel homme, dit-on, et c'est presque tant pis.

LISETTE

Tant pis ! tant pis ! mais voilà une pensée bien hétéroclite !

SILVIA

C'est une pensée de très bon sens. Volontiers un bel homme 'est fat ; je l'ai remarqué.

LISETTE

Oh ! il a tort d'être fat, mais il a raison d'être beau.

SILVIA

On ajoute qu'il est bien fait ; passe !

LISETTE

Oui-dà ; cela est pardonnable.

SILVIA

De beauté et de bonne mine, je l'en dispense ; ce sont là des agréments superflus.

LISETTE

Vertuchoux ! si je me marie jamais, ce superflu-là sera mon nécessaire.

SILVIA Tu ne sais ce que tu dis. Dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme ; en un mot, je ne lui demande qu'un bon caractère, et cela est plus difficile à trouver qu'on ne pense. On loue beaucoup le sien ; mais qui est-ce qui a vécu avec lui ? Les hommes ne se contrefont-ils pas, surtout quand ils ont de l'esprit ? N'en ai-je pas vu, moi, qui paraissaient avec leurs amis les meilleures gens du monde ? C'est la douceur, la raison, l'enjouement même, il n'y a pas jusqu'à leur physionomie qui ne soit garante de toutes les bonnes qualités qu'on leur trouve. Monsieur un tel a l'air d'un galant homme, d'un homme bien raisonnable, disait-on tous les jours d'Ergaste. – Aussi l'est-il, répondait-on ; je l'ai répondu moi-même ; sa physionomie ne vous ment pas d'un mot. Oui, fiez-vous-y à cette physionomie si douce, si prévenante, qui disparaît un quart d'heure après, pour faire place à un visage sombre, brutal, farouche, qui devient l'effroi de toute une maison ! Ergaste s'est marié ; sa femme, ses enfants, son domestique, ne lui connaissent encore que ce visage-là, pendant qu'il promène partout ailleurs cette physionomie si aimable que nous lui voyons, et qui n'est qu'un masque qu'il prend au sortir de chez lui.

LISETTE

Quel fantasque avec ses deux visages !

SILVIA

N'est-on pas content de Léandre quand on le voit ? Eh bien, chez lui, c'est un homme qui ne dit mot, qui ne rit ni qui ne gronde, c'est une âme glacée, solitaire, inaccessible. Sa femme ne la connaît point, n'a point de commerce avec elle ; elle n'est mariée qu'avec une figure qui sort d'un cabinet, qui vient à table et qui fait expirer de langueur, de froid et d'ennui, tout ce qui l'environne. N'est-ce pas là un mari bien amusant ?

LISETTE

Je gèle au récit que vous m'en faites ; mais Tersandre, par exemple ?

SILVIA

Oui, Tersandre ! Il venait l'autre jour de s'emporter contre sa femme ; j'arrive, on m'annonce, je vois un homme qui vient à moi les bras ouverts, d'un air serein, dégagé. ; vous auriez dit qu'il sortait de la conversation la plus badine ; sa bouche et ses yeux riaient encore. Le fourbe ! Voilà ce que c'est que les hommes. Qui est-ce qui croit que sa femme est à plaindre avec lui ? Je la trouvai tout abattue, le teint plombé, avec des 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 à ce que c'est qu'un mari.

LISETTE

Un mari, c'est un mari ; vous ne deviez pas finir par ce
mot-là ; il me raccommode avec tout le reste.

Silvia, Lisette.

MONSIEUR ORGON

Eh ! bonjour, ma fille ; la nouvelle que je viens t'annoncer
te fera-t-elle plaisir ? Ton prétendu arrive aujourd'hui ; son
père me l'apprend par cette lettre-ci. Tu ne me réponds rien
; tu me parais triste. Lisette de son côté baisse les yeux ;
qu'est-ce que cela signifie ? Parle donc, toi ; de quoi s'agit-il
?

LISETTE

Monsieur, un visage qui fait trembler, un autre qui fait
mourir de froid, une âme gelée qui se tient à l'écart ; et puis
le portrait d'une femme qui a le visage abattu, un teint
plombé, des yeux bouffis et qui viennent de pleurer ; voilà,
Monsieur, tout ce que nous considérons avec tant de
recueillement.

MONSIEUR ORGON

Que veut dire ce galimatias ? Une âme ! un portrait !
Explique-toi donc ; je n'y entends rien.

SILVIA

C'est que j'entretenais Lisette du malheur d'une femme maltraitée par son mari ; je lui citais celle de Tersandre que je trouvai l'autre jour fort abattue, parce que son mari venait de la quereller, et je faisais là-dessus mes réflexions.

LISETTE

Oui, nous parlions d'une physionomie qui va et qui vient ; nous disions qu'un mari porte un masque avec le monde, et une grimace avec sa femme.

MONSIEUR ORGON De tout cela, ma fille, je comprends que le mariage t'alarme, d'autant plus que tu ne connais point Dorante.

LISETTE

Premièrement, il est beau ; et c'est presque tant pis.

MONSIEUR ORGON

Tant pis ! rêves-tu, avec ton tant pis ?

LISETTE Moi, je dis ce qu'on m'apprend ; c'est la doctrine de Madame, j'étudie sous elle.

MONSIEUR ORGON

Allons, allons, il n'est pas question de tout cela. Tiens, ma chère enfant, tu sais combien je t'aime. Dorante vient pour t'épouser. Dans le dernier voyage que je fis en province, j'arrêtai ce mariage-là avec son père, qui est mon intime et mon ancien ami ; mais ce fut à condition que vous vous

plairiez à tous deux, et que vous auriez entière liberté de vous expliquer là-dessus ; je te défends toute complaisance à mon égard. 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.

LISETTE

Un duo de tendresse en décidera, comme à l'Opéra : Vous me voulez, je vous veux ; vite un notaire ! ou bien : M'aimez-vous ? non ; ni moi non plus ; vite à cheval !

MONSIEUR ORGON

Pour moi, je n'ai jamais vu Dorante ; il était absent quand j'étais chez son père ; mais sur tout le bien qu'on m'en a dit, je ne saurais craindre que vous vous remerciez ni l'un ni l'autre.

SILVIA

Je suis pénétrée de vos bontés, mon père. Vous me défendez toute complaisance, et je vous obeirai.

MONSIEUR ORGON

Je te l'ordonne.

SILVIA

Mais si j'osais, je vous proposerais, sur une idée qui me vient, de m'accorder une grâce qui me tranquilliserait tout à fait.

MONSIEUR ORGON

Parle ; si la chose est faisable, je te l'accorde.

SILVIA Elle est très faisable ; mais je crains que ce ne soit abuser de vos bontés.

MONSIEUR ORGON

Eh bien, abuse. Va ! dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez.

LISETTE

Il n'y a que le meilleur de tous les hommes qui puisse dire cela.

MONSIEUR ORGON Explique-toi, ma fille.

SILVIA

Dorante arrive ici aujourd'hui ; si je pouvais le voir, l'examiner un peu sans qu'il me connût ! Lisette a de l'esprit, Monsieur ; elle pourrait prendre ma place pour un peu de temps, et je prendrais la sienne.

MONSIEUR ORGON,

à part. Son idée est plaisante. (Haut.) Laisse-moi rêver un peu à ce que tu me dis là. (A part.) Si je la laisse faire, il doit arriver quelque chose de bien singulier. Elle ne s'y attend pas elle-même... (Haut.) Soit, ma fille, je te permets le déguisement. Es-tu bien sûre de soutenir le tien, Lisette ?

LISETTE

Moi, Monsieur, vous savez qui je suis ; essayez de m'en conter, et manquez de respect, si vous l'osez, à cette

contenance-ci. Voilà un échantillon des bons airs avec lesquels je vous attends. Qu'en dites-vous ? hein ?
retrouvezvous Lisette ?

MONSIEUR ORGON

Comment donc ! Je m'y trompe actuellement moi-même. Mais il n'y a point de temps à perdre ; va t'ajuster suivant ton rôle, Dorante peut nous surprendre. Hâtezvous, et qu'on donne le mot à toute la maison.

SILVIA Il ne me faut presque qu'un tablier.

LISETTE

Et moi, je vais à ma toilette ; venez m'y coiffer, Lisette, pour vous accoutumer à vos fonctions ; un peu d'attention à votre service, s'il vous plaît.

SILVIA Vous serez contente, marquise ; marchons !

SCÈNE 3

Mario, Monsieur Orgon, Silvia.

MARIO

Ma soeur, je te félicite de la nouvelle que j'apprends : nous allons voir ton amant, dit-on.

SILVIA

Oui, mon frère ; mais je n'ai pas le temps de m'arrêter ; j'ai des affaires sérieuses, et mon père vous les dira; je vous quitte.

SCÈNE 4

Monsieur Orgon, Mario.

MONSIEUR ORGON Ne l'amusez pas, Mario ; venez, vous saurez de quoi il s'agit.

MARIO

Qu'y a-t-il de nouveau, Monsieur ?

MONSIEUR ORGON

Je commence par vous recommander d'être discret sur ce que je vais vous dire, au moins.

MARIO Je suivrai vos ordres.

MONSIEUR ORGON Nous verrons Dorante aujourd'hui ; mais nous ne le verrons que déguisé.

MARIO Déguisé ! Viendra-t-il en partie de masque ? lui donnerez-vous le bal ?

MONSIEUR ORGON

Écoutez l'article de la lettre du père : Hum... « Je ne sais au reste ce que vous penserez d'une imagination qui est venue à mon fils : elle est bizarre, il en convient lui-même ; mais le motif est pardonnable et même délicat ; c'est qu'il m'a prié de lui permettre de n'arriver d'abord chez vous que sous la figure de son valet, qui, de son côté, fera le personnage de son maître. >>

MARIO

Ah ! ah ! cela sera plaisant.

MONSIEUR ORGON

Écoutez le reste... : « Mon fils sait combien l'engagement qu'il va prendre est sérieux et il espère, dit-il, sous ce déguisement de peu de durée, saisir quelques traits du caractère de notre future et la mieux connaître, pour se régler ensuite sur ce qu'il doit faire, suivant la liberté que nous sommes convenus de leur laisser. Pour moi, qui m'en fie bien à ce que vous m'avez dit de votre aimable fille, j'ai consenti à tout, en prenant la précaution de vous avertir, quoiqu'il m'ait demandé le secret de votre côté. Vous en userez là-dessus avec la future comme vous le jugerez à propos... >> Voilà ce que le père m'écrit. Ce n'est pas le tout, voici ce qui arrive ; c'est que votre sœur, inquiète de son côté sur le chapitre de Dorante, dont elle ignore le secret, m'a demandé de jouer ici la même comédie, et cela précisément pour observer Dorante, comme Dorante veut l'observer. Qu'en dites-vous ? Savez-vous rien de plus particulier que cela ? Actuellement, la maîtresse et la suivante se travestissent. Que me conseillez-vous, Mario ? Avertirai-je votre saur, ou non ?

MARIO

Ma foi, Monsieur, puisque les choses prennent ce trainlà, je ne voudrais pas les déranger, et je respecterais l'idée qui

leur est inspirée à l'un et à l'autre ; il faudra bien qu'ils se parlent souvent tous deux sous ce déguisement. Voyons si leur cœur ne les avertirait pas de ce qu'ils valent. Peut-être que Dorante prendra du goût pour ma seur, toute soubrette qu'elle sera, et cela serait charmant pour elle.

MONSIEUR ORGON

Nous verrons un peu comment elle se tirera d'intrigue.
MARIO C'est une aventure qui ne saurait manquer de nous divertir. Je veux me trouver au début et les agacer tous deux.

SCÈNE 5

Silvia, Monsieur Orgon, Mario.

SILVIA

Me voilà, Monsieur ; ai-je mauvaise grâce en femme de chambre ? Et vous, mon frère, vous savez de quoi il s'agit, apparemment. Comment me trouvez-vous ?

MARIO

Ma foi, ma seur, c'est autant de pris que le valet ; mais tu pourrais bien aussi escamoter Dorante à ta maîtresse.

SILVIA

Franchement, je ne haïrais pas de lui plaire sous le personnage que je joue ; je ne serais pas fâchée de subjuguier sa raison, de l'étourdir un peu sur la distance qu'il y aura de lui à moi. Si mes charmes font ce coup-là, ils me feront plaisir ; je les estimerai. D'ailleurs, cela m'aiderait à démêler Dorante. À l'égard de son valet, je ne crains pas ses soupirs ; ils n'oseront m'aborder ; il y aura quelque chose dans ma physionomie qui inspirera plus de respect que d'amour à ce faquin-là.

MARIO

Allons, doucement, ma seur ; ce faquin-là sera votre égal.

MONSIEUR ORGON

Et ne manquera pas de t'aimer.

SILVIA

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.

UN VALET Monsieur, il vient d'arriver un domestique qui demande à vous parler ; il est suivi d'un crocheteur qui porte une valise.

MONSIEUR ORGON

Qu'il entre ; c'est sans doute le valet de Dorante, son maître peut être resté au bureau pour affaires. Où est Lisette ?

SILVIA Lisette s'habille, et, devant son miroir, nous trouve très imprudents de lui livrer Dorante ; elle aura bientôt fait.

MONSIEUR ORGON Doucement ! on vient.

SCÈNE 6

Dorante, en valet ; Monsieur Orgon, Silvia, Mario.

DORANTE Je cherche monsieur Orgon; n'est-ce pas à lui que j'ai l'honneur de faire la révérence ?

MONSIEUR ORGON

Oui, mon ami, c'est à lui-même.

DORANTE Monsieur, vous avez sans doute reçu de nos nouvelles ; j'appartiens à monsieur Dorante qui me suit, et qui m'envoie toujours devant, vous assurer de ses respects, en attendant qu'il vous en assure lui-même.

MONSIEUR ORGON

Tu fais ta commission de fort bonne grâce. Lisette, que dis-tu de ce garçon-là ?

SILVIA Moi, Monsieur, je dis qu'il est le bienvenu, et qu'il promet.

DORANTE Vous avez bien de la bonté ; je fais du mieux qu'il m'est possible.

MARIO Il n'est pas mal tourné, au moins ; ton cœur n'a qu'à se bien tenir, Lisette.

SILVIA

Mon cour ! c'est bien des affaires.

DORANTE Ne vous fâchez pas, Mademoiselle ; ce que dit Monsieur ne m'en fait point accroire.

SILVIA

Cette modestie-là me plaît ; continuez de même.

MARIO

Fort bien ! Mais il me semble que ce nom de Mademoiselle qu'il te donne est bien sérieux. Entre gens comme vous, le style des compliments ne doit pas être si grave; vous seriez toujours sur le qui-vive ; allons, traitez-vous plus commodément. Tu as nom Lisette ; et toi, mon garçon, comment t'appelles-tu ?

DORANTE Bourguignon, Monsieur, pour vous servir.

SILVIA

Eh bien, Bourguignon, soit !

DORANTE Va donc pour Lisette ; je n'en serai pas moins votre serviteur.

MARIO

Votre serviteur ! ce n'est point encore là votre jargon ; c'est ton serviteur qu'il faut dire.

MONSIEUR ORGON

Ah ! ah ! ah ! ah !

SILVIA, bas à Mario. Vous me jouez, mon frère.

DORANTE À l'égard du tutoiement, j'attends les ordres de Lisette.

SILVIA

Voilà la glace rompue ! Fais comme tu voudras,
Bourguignon, puisque cela divertit ces messieurs.

DORANTE Je t'en remercie, Lisette, et je réponds sur-le-
champ à l'honneur que tu me fais.

MONSIEUR ORGON

Courage, mes enfants ; si vous commencez à vous aimer,
vous voilà débarrassés des cérémonies.

MARIO

Oh ! doucement ; s'aimer, c'est une autre affaire : vous. ne
savez peut-être pas que j'en veux au coeur de Lisette, moi
qui vous parle. Il est vrai qu'il m'est cruel : mais je ne veux
pas que Bourguignon aille sur mes brisées.

SILVIA Oui ! le prenez-vous sur ce ton-là ? Et moi, je veux
que Bourguignon m'aime.

DORANTE

Tu te fais tort de dire je veux, bjelle Lisette ; tu n'as pas
besoin d'ordonner pour être servie.

MARIO

Mons Bourguignon, vous avez pillé cette galanterie-là
quelque part.

DORANTE Vous avez raison, Monsieur ; c'est dans ses
yeux que je l'ai prise.

MARIO

Tais-toi, c'est encore pis ; je te défends d'avoir tant 1
d'esprit.

SILVIA Il ne l'a pas à vos dépens ; et, s'il en trouve dans
mes yeux, il n'a qu'à prendre.

MONSIEUR ORGON

Mon fils, vous perdrez votre procès ; retirons-nous.
Dorante va venir, allons le dire à ma fille ; et vous, Lisette,
montrez à ce garçon l'appartement de son maître. Adieu,
Bourguignon.

DORANTE Monsieur, vous me faites trop d'honneur.

SCÈNE 7

Silvia, Dorante.

SILVIA, à part

Ils se donnent la comédie ; n'importe, mettons tout à profit,
ce garçon-là n'est pas sot, et je ne plains pas la soubrette
qui l'aura. Il va m'en conter ; laissons-le dire, pourvu qu'il
m'instruise.

DORANTE

, à part. Cette fille-ci m'étonne ! Il n'y a point de femme au
monde à qui sa physionomie ne fît honneur : faisons
connaissance avec elle. (Haut.) Puisque nous sommes
dans le style amical et que nous avons abjuré les façons,

dismoi, Lisette, ta maîtresse te vaut-elle ? Elle est bien hardie d'oser avoir une femme de chambre comme toi !

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 ?

DORANTE

Ma foi, je n'étais pas venu dans ce dessein-là, je te l'avoue. Tout valet que je suis, je n'ai jamais eu de grandes liaisons avec les soubrettes ; je n'aime pas l'esprit domestique ; mais, à ton égard, c'est une autre affaire. Comment donc ! tu me soumets ; je suis presque timide ; ma familiarité n'oserait s'apprivoiser avec toi ; j'ai toujours envie d'ôter mon chapeau de dessus ma tête, et quand je te tutoie, il me semble que je jure ! enfin, j'ai un penchant à te traiter avec des respects qui te feraient rire. Quelle espèce de suivante es-tu donc, avec ton air de princesse ?

SILVIA

Tiens, tout ce que tu dis avoir senti, en me voyant, est précisément l'histoire de tous les valets qui m'ont vue.

DORANTE

Ma foi, je ne serais pas surpris quand ce serait aussi l'histoire de tous les maîtres.

SILVIA

Le trait est joli assurément, mais, je te le répète encore, je ne suis point faite aux cajoleries de ceux dont la garde-robe ressemble à la tienne.

DORANTE

C'est-à-dire que ma parure ne te plaît pas ?

SILVIA

Non, Bourguignon ; laissons là l'amour, et soyons bons amis.

DORANTE Rien que cela ? Ton petit traité n'est composé que de deux clauses impossibles.

SILVIA, à part.

Quel homme pour un valet ! (Haut.) Il faut pourtant qu'il s'exécute ; 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

Parbleu ! cela est plaisant ; 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.

SILVIA

Ne t'écarte donc pas de ton projet.

DORANTE

Je ne m'en écarte peut-être pas tant que nous le croyons ; tu as l'air bien distingué, et l'on est quelquefois fille de condition sans le savoir.

SILVIA

Ah ! ah ! ah ! je te remerciais de ton éloge, si ma mère n'en faisait pas les frais.

DORANTE

Eh bien, venge-t'en sur la mienne, si tu me trouves assez bonne mine pour cela.

SILVIA, à part.

Il le mériterait. (Haut.) Mais ce n'est pas là de quoi il est question ; trêve de badinage ; c'est un homme de condition qui m'est prédit pour époux, et je n'en rabattrai rien.

DORANTE

Parbleu ! si j'étais tel, la prédiction me menacerait ; j'aurais peur de la vérifier. Je n'ai point de foi à l'astrologie, mais j'en ai beaucoup à ton visage.

SILVIA, à part.

Il ne tarit point... (Haut.) Finiras-tu ? que t'importe la prédiction, puisqu'elle t'exclut ?

DORANTE Elle n'a pas prédit que je ne t'aimerais point.

SILVIA

Non, mais elle a dit que tu n'y gagnerais rien, et moi, je te le confirme.

DORANTE

Tu fais fort bien, Lisette, cette fierté-là te va à merveille, et, quoiqu'elle me fasse mon procès, je suis pourtant bienaise 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.

SILVIA, à part.

Mais en vérité, voilà un garçon qui me surprend, malgré que j'en aie... (Haut.) Dis-moi, qui es-tu, toi qui me parles ainsi ?

DORANTE

Le fils d'honnêtes gens qui n'étaient pas riches.

SILVIA

Va, je te souhaite de bon coeur une meilleure situation que la tienne, et je voudrais pouvoir y contribuer ; la fortune a tort avec toi.

DORANTE

Ma foi, l'amour a plus de tort qu'elle ; j'aimerais mieux qu'il me fût permis de te demander ton cour, que d'avoir tous les biens du monde.

SILVIA, à part.

Nous voilà, grâce au Ciel, en conversation réglée. (Haut.) Bourguignon, je ne saurais me fâcher des discours que tu me tiens ; mais, je t'en prie, changeons d'entretien. Venons à ton maître. Tu peux te passer de me parler d'amour, je pense.

DORANTE

Tu pourrais bien te passer de m'en faire sentir, toi.

SILVIA

Ah ! je me fâcherai ; tu m'impaticentes. Encore une fois, laisse là ton amour.

DORANTE Quitte donc ta figure.

SILVIA, à part.

A la fin, je crois qu'il m'amuse... (Haut.) Eh bien, Bourguignon, tu ne veux donc pas finir ? Faudra-t-il que je te quitte ? (À part.) Je devrais déjà l'avoir fait.

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.

DORANTE

Je me rappelle de t'avoir demandé si ta maîtresse te valait.

SILVIA

Tu reviens à ton chemin par un détour ; adieu.

DORANTE

Eh ! non, te dis-je, Lisette ; il ne s'agit ici que de mon maître.

SILVIA

Eh bien, soit ! je voulais te parler de lui aussi, et j'espère que tu voudras bien me dire confidemment ce qu'il est. Ton attachement pour lui m'en donne bonne opinion ; il faut qu'il ait du mérite, puisque tu le sers.

DORANTE

Tu me permettras peut-être de te remercier de ce que tu me dis là, par exemple ?

SILVIA

Veux-tu bien ne prendre pas garde à l'imprudence que j'ai eue de le dire ?

DORANTE

Voilà encore de ces réponses qui m'emportent. Fais comme tu voudras, je n'y résiste point : et je suis bien malheureux de me trouver arrêté par tout ce qu'il y a de plus aimable au monde.

SILVIA

Et moi, je voudrais bien savoir comment il se fait que j'ai la bonté de t'écouter ; car, assurément, cela est singulier.

DORANTE

Tu as raison, notre aventure est unique.

SILVIA,

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 ! En vérité, cela passe la raillerie. (Haut.) Adieu.

DORANTE

Achevons donc ce que nous voulions dire.

SILVIA

Adieu, te dis-je ; plus de quartier. Quand ton maître sera venu, je tâcherai, en faveur de ma maîtresse, de le connaître par moi-même, s'il en vaut la peine. En attendant, tu vois cet appartement, c'est le vôtre.

DORANTE

Tiens, voici mon maître.

SCÈNE 8

Dorante, Silvia, Arlequin.

ARLEQUIN

Ah ! te voilà, Bourguignon ! Mon porte-manteau et toi, avez-vous été bien reçus ici ?

DORANTE

Il n'était pas possible qu'on nous reçût mal, Monsieur.

ARLEQUIN Un domestique là-bas m'a dit d'entrer ici, et qu'on allait avertir mon beau-père qui était avec ma femme.

SILVIA

Vous voulez dire monsieur Orgon et sa fille, sans doute, Monsieur !

ARLEQUIN

Eh ! oui, mon beau-père et ma femme, autant vaut. 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.

SILVIA

C'est une bagatelle qui vaut bien la peine qu'on y pense.

ARLEQUIN

Oui ; mais quand on y a pensé, on n'y pense plus.

SILVIA, bas à Dorante.

Bourguignon, on est homme de mérite à bon marché chez vous, ce me semble.

ARLEQUIN Que dites-vous là à mon valet, la belle ?

SILVIA Rien ; je lui dis seulement que je vais faire descendre monsieur Orgon.

ARLEQUIN Et pourquoi ne pas dire mon beau-père, comme moi ?

SILVIA C'est qu'il ne l'est pas encore.

DORANTE Elle a raison, Monsieur ; le mariage n'est pas fait.

ARLEQUIN Eh bien, me voilà pour le faire.

DORANTE Attendez donc qu'il soit fait.

ARLEQUIN Pardi ! voilà bien des façons pour un beau-père de la veille ou du lendemain.

SILVIA En effet, quelle si grande différence y a-t-il entre être marié ou ne l'être pas ? Oui, Monsieur, nous avons tort, et je cours informer votre beau-père de votre arrivée.

ARLEQUIN Et ma femme aussi, je vous prie. Mais avant que de partir, dites-moi une chose ; vous qui êtes si jolie, n'êtes-vous pas la soubrette de l'hôtel ?

SILVIA

Vous l'avez dit.

ARLEQUIN

C'est fort bien fait, je m'en réjouis. Croyez-vous que je plaise ici ? Comment me trouvez-vous ?

SILVIA Je vous trouve... plaisant.

ARLEQUIN Bon, tant mieux ! entretenez-vous dans ce sentimentlà ; il pourra trouver sa place.

SILVIA Vous êtes bien modeste de vous en contenter. Mais je vous quitte, il faut qu'on ait oublié d'avertir votre beau-père, car assurément il serait venu, et je vais le chercher.

ARLEQUIN Dites-lui que je l'attends avec affection.

SILVIA, à part. Que le sort est bizarre ! aucun de ces deux hommes n'est à sa place.

SCÈNE 9

Dorante, Arlequin.

ARLEQUIN Eh bien, Monsieur, mon commencement va bien ; je plais déjà à la soubrette.

DORANTE

Butor que tu es !

ARLEQUIN Pourquoi donc ? mon entrée a été si gentille !

DORANTE Tu m'avais tant promis de laisser là tes façons de parler sottes et triviales ! je t'avais donné de si bonnes instructions ! Je ne t'avais recommandé que d'être sérieux. Va, je vois bien que je suis un étourdi de m'en être fié à toi.

ARLEQUIN Je ferai encore mieux dans la suite ; et, puisque le sérieux n'est pas suffisant, je donnerai du mélancolique ; je pleurerai, s'il le faut.

DORANTE Je ne sais plus où j'en suis ; cette aventure-ci m'étourdit. Que faut-il que je fasse ?

ARLEQUIN Est-ce que la fille n'est pas plaisante ?

DORANTE Tais-toi ; voici monsieur Orgon qui vient.

SCÈNE 10

Monsieur Orgon, Dorante, Arlequin.

MONSIEUR ORGON Mon cher Monsieur, je vous demande mille pardons de vous avoir fait attendre ; mais ce n'est que de cet instant que j'apprends que vous êtes ici.

ARLEQUIN Monsieur, mille pardons ! c'est beaucoup trop ; il n'en faut qu'un, quand on n'a fait qu'une faute. Au surplus, tous mes pardons sont à votre service.

MONSIEUR ORGON Je tâcherai de n'en avoir pas besoin.

ARLEQUIN Vous êtes le maître, et moi votre serviteur.

MONSIEUR ORGON Je suis, je vous assure, charmé de vous voir, et je vous attendais avec impatience.

ARLEQUIN Je serais d'abord venu ici avec Bourguignon ; mais quand on arrive de voyage, vous savez qu'on est si mal bâti ! et j'étais bien aise de me présenter dans un état plus ragoûtant.

MONSIEUR ORGON Vous y avez fort bien réussi. Ma fille s'habille ; elle a été un peu indisposée ; en attendant qu'elle descende, voulez-vous vous rafraîchir ?

ARLEQUIN Oh ! je n'ai jamais refusé de trinquer avec personne.

MONSIEUR ORGON Bourguignon, ayez soin de vous, mon garçon.

ARLEQUIN Le gaillard est gourmet ; il boira du meilleur.

MONSIEUR ORGON Qu'il ne l'épargne pas.

ACTE II

SCÈNE 1 Lisette, Monsieur Orgon.

MONSIEUR ORGON Eh bien, que me veux-tu, Lisette ?

LISETTE J'ai à vous entretenir un moment.

MONSIEUR ORGON De quoi s'agit-il ?

LISSETTE De vous dire l'état où sont les choses, parce qu'il est important que vous en soyez éclairci, afin que vous n'ayez point à vous plaindre de moi.

MONSIEUR ORGON Ceci est donc bien sérieux ?

LISSETTE Oui, très sérieux. Vous avez consenti au déguisement de Mlle Silvia ; moi-même je l'ai trouvé d'abord sans conséquence ; mais je me suis trompée.

MONSIEUR ORGON Et de quelle conséquence est-il donc ?

LISSETTE Monsieur, on a de la peine à se louer soi-même ; mais, malgré toutes les règles de la modestie, il faut pourtant que je vous dise que, si vous ne mettez ordre à ce qui arrive, votre prétendu gendre n'aura plus de cœur à donner à mademoiselle votre fille. Il est temps qu'elle se déclare, cela presse ; car, un jour plus tard, je n'en répons plus.

MONSIEUR ORGON Eh ! d'où vient qu'il ne voudra plus de ma fille, quand il la connaîtra ? Te défies-tu de ses charmes ?

LISSETTE Non ; mais vous ne vous méfiez pas assez des miens. Je vous avertis qu'ils vont leur train, et que je ne vous conseille pas de les laisser faire.

MONSIEUR ORGON Je vous en fais mes compliments, Lisette. (Il rit.) Ah ! ah ! ah !

LISETTE Nous y voilà ; vous plaisantez, Monsieur ; vous vous moquez de moi ; j'en suis fâchée, car vous y serez pris.

MONSIEUR ORGON Ne t'en embarrasse pas, Lisette ; va ton chemin.

LISETTE Je vous le répète encore, le cœur de Dorante va bien vite. 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. Voyez-vous ? demain je me garantis adorée.

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

MONSIEUR ORGON

Eh bien, que vous importe ? S'il vous aime tant, qu'il vous épouse !

LISETTE Quoi ! vous ne l'en empêcheriez pas ?

MONSIEUR ORGON Non, foi d'homme d'honneur, si tu le mènes jusque-là.

LISETTE Monsieur, prenez-y garde. Jusqu'ici je n'ai pas aidé à mes appas, je les ai laissés faire tout seuls, j'ai

ménagé sa tête ; si je m'en mêle, je la renverse ; il n'y aura plus de remède.

MONSIEUR ORGON Renverse, ravage, brûle, enfin épouse ; je te le permets, si tu le peux.

LISETTE Sur ce pied-là, je compte ma fortune faite.

MONSIEUR ORGON Mais dis-moi : ma fille t'a-t-elle parlé ? Que pense-t-elle de son prétendu ?

LISETTE Nous n'avons encore guère trouvé le moment de nous parler, car ce prétendu m'obsède ; mais, à vue de pays, je ne la crois pas contente, je la trouve triste, rêveuse, et je m'attends bien qu'elle me priera de le rebuter.

MONSIEUR ORGON Et moi, je te le défends. J'évite de m'expliquer avec elle : j'ai mes raisons pour faire durer ce déguisement, je veux qu'elle examine son futur plus à loisir. Mais le valet, comment se gouverne-t-il ? ne se mêle-t-il pas d'aimer ma fille ?

LISETTE C'est un original ; j'ai remarqué qu'il fait l'homme de conséquence avec elle, parce qu'il est bien tourné ; il la regarde et soupire.

MONSIEUR ORGON Et cela la fâche ?

LISETTE

Mais... elle rougit.

MONSIEUR ORGON Bon ! tu te trompes ; les regards d'un valet ne l'embarrassent pas jusque-là.

LISETTE Monsieur, elle rougit.

MONSIEUR ORGON C'est donc d'indignation.

LISETTE

À la bonne heure.

MONSIEUR ORGON Eh bien, quand tu lui parleras, dis-lui que tu soupçonnes ce valet de la prévenir contre son maître, et si elle se fâche, ne t'en inquiète point ; ce sont mes affaires. Mais voici Dorante qui te cherche apparemment.

SCÈNE 2

Lisette, Arlequin, Monsieur Orgon.

ARLEQUIN Ah ! je vous retrouve, merveilleuse dame ; je vous demandais à tout le monde. Serviteur, cher beau-père ou peu s'en faut.

MONSIEUR ORGON Serviteur. Adieu, mes enfants ; je vous laisse ensemble ; il est bon que vous vous aimiez un peu avant que de vous marier.

ARLEQUIN Je ferais bien ces deux besognes-là à la fois, moi.

MONSIEUR ORGON Point d'impatience ; adieu.

SCÈNE 3 Lisette, Arlequin.

ARLEQUIN Madame, il dit que je ne m'impatiente pas ; il en parle bien à son aise, le bonhomme !

LISETTE J'ai de la peine à croire qu'il vous en coûte tant d'attendre, Monsieur ; c'est par galanterie que vous faites l'impatient ; à peine êtes-vous arrivé ! Votre amour ne saurait être bien fort ; ce n'est tout au plus qu'un amour naissant.

- Voir Au fil du texte, p. XI.

ARLEQUIN Vous vous trompez, prodige de nos jours, 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 ; tâchons de l'établir au plus vite ; ayez soin de lui, puisque vous êtes sa mère.

LISETTE Trouvez-vous qu'on le maltraite ? Est-il si abandonné ?

ARLEQUIN En attendant qu'il soit pourvu, donnez-lui seulement votre belle main blanche, pour l'amuser un peu.

LISETTE Tenez donc, petit importun, puisqu'on ne saurait avoir la paix qu'en vous amusant.

ARLEQUIN, en lui baisant la main. Cher joujou de mon âme ! cela me réjouit comme du vin délicieux. Quel dommage de n'en avoir que roquille.

LISETTE Allons, arrêtez-vous ; vous êtes trop avide.

ARLEQUIN Je ne demande qu'à me soutenir, en attendant que je vive.

LISETTE Ne faut-il pas avoir de la raison ?

ARLEQUIN De la raison ! hélas ! je l'ai perdue ; vos beaux yeux sont les filous qui me l'ont volée.

LISETTE Mais est-il possible que vous m'aimiez tant ? je ne saurais me le persuader.

ARLEQUIN Je ne me soucie pas de ce qui est possible, moi ; mais je vous aime comme un perdu, et vous verrez bien dans votre miroir que cela est juste.

LISETTE Mon miroir ne servirait qu'à me rendre plus incrédule.

ARLEQUIN Ah ! mignonne adorable ! votre humilité ne serait donc qu'une hypocrite !

LISETTE Quelqu'un vient à nous ; c'est votre valet.

SCÈNE 4

Dorante, Arlequin, Lisette.

DORANTE Monsieur, pourrais-je vous entretenir un moment ?

ARLEQUIN Non; maudite soit la valetaille qui ne saurait nous laisser en repos !

LISETTE Voyez ce qu'il vous veut, Monsieur.

DORANTE Je n'ai qu'un mot à vous dire.

ARLEQUIN Madame, s'il en dit deux, son congé sera le troisième.

Voyons.

DORANTE, bas à Arlequin. Viens donc, impertinent.

ARLEQUIN, bas à Dorante. Ce sont des injures, et non pas des mots, cela... (A Lisette.) Ma reine, excusez.

LISETTE

Faites, faites.

DORANTE, bas. Débarrasse-moi de tout ceci ; ne te livre point ; parais sérieux et rêveur, et même mécontent ; entends-tu ?

ARLEQUIN Oui, mon ami ; ne vous inquiétez pas, et retirez-vous.

SCÈNE 5

Arlequin, Lisette.

"ARLEQUIN Ah ! Madame, sans lui j'allais vous dire de belles choses, et je n'en trouverai plus que de communes à cette heure. hormis mon amour qui est extraordinaire. Mais, à propos de mon amour, quand est-ce que le vôtre lui tiendra compagnie ?

LISETTE Il faut espérer que cela viendra.

ARLEQUIN Et croyez-vous que cela vienne bientôt ?

LISETTE La question est vive : savez-vous bien que vous m'embarrassez ?

ARLEQUIN Que voulez-vous ? Je brûle et je crie au feu.

LISETTE S'il m'était permis de m'expliquer si vite...

ARLEQUIN Je suis du sentiment que vous le pouvez en conscience.

LISETTE La retenue de mon sexe ne le veut pas.

ARLEQUIN Ce n'est donc pas la retenue d'à présent ; elle donne bien d'autres permissions.

LISETTE Mais que me demandez-vous ?

ARLEQUIN Dites-moi un petit brin que vous m'aimez.

Tenez, je vous aime, moi ; faites l'écho, répétez, princesse.

LISSETTE Quel insatiable ! Eh bien, Monsieur, je vous aime.

ARLEQUIN Eh bien, Madame, je me meurs, mon bonheur me confond, j'ai peur d'en courir les champs. Vous m'aimez ! cela est admirable !

LISSETTE J'aurais lieu à mon tour d'être étonnée de la promptitude de votre hommage. Peut-être m'aimerez-vous moins quand nous nous connaissons mieux.

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

LISSETTE 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.

LISSETTE Souvenez-vous qu'on n'est pas le maître de son sort.

ARLEQUIN Les pères et mères font tout à leur tête.

LISSETTE Pour moi, mon cœur vous aurait choisi, dans quelque état que vous eussiez été.

ARLEQUIN Il a beau jeu pour me choisir encore.

LISSETTE Puis-je me flatter que vous soyez de même à mon égard ?

ARLEQUIN Hélas ! quand vous ne seriez que Perrette ou Margot, quand je vous aurais vue, le martinet à la main,

descendre à la cave, vous auriez toujours été ma princesse.

LISETTE Puissent de si beaux sentiments être durables !

ARLEQUIN Pour les fortifier de part et d'autre, jurons-nous de nous aimer toujours, en dépit de toutes les fautes d'orthographe que vous aurez faites sur mon compte.

LISETTE J'ai plus d'intérêt à ce serment-là que vous, et je le fais de tout mon cour.

ARLEQUIN se met à genoux. Votre bonté m'éblouit et je me prosterne devant elle.

LISETTE Arrêtez-vous ; je ne saurais vous souffrir dans cette posture-là, je serais ridicule de vous y laisser ; levez-vous. Voilà encore quelqu'un.

SCÈNE 6

Lisette, Arlequin, Silvia.

LISETTE Que voulez-vous, Lisette ?

SILVIA J'aurais à vous parler, Madame.

ARLEQUIN Ne voilà-t-il pas ! Eh ! m'amie, revenez dans un quart d'heure ; allez. Les femmes de chambre de mon pays n'entrent point qu'on ne les appelle.

ACTE II, SCÈNE 6

SILVIA Monsieur, il faut que je parle à Madame.

ARLEQUIN Mais voyez l'opiniâtre soubrette ! Reine de ma vie, renvoyez-la. Retournez-vous-en, ma fille. Nous avons ordre de nous aimer avant qu'on nous marie; n'interrompez point nos fonctions.

LISSETTE Ne pouvez-vous pas revenir dans un moment, Lisette ?

SILVIA

Mais, Madame...

ARLEQUIN Mais ! ce mais-là n'est bon qu'à me donner la fièvre.

SILVIA, à part. Ah ! le vilain homme! (Haut.) Madame, je vous assure que cela est pressé.

LISSETTE Permettez donc que je m'en défasse, Monsieur.

ARLEQUIN Puisque le diable le veut, et elle aussi... patience... je me promènerai en attendant qu'elle ait fait. Ah ! les sottes gens que nos gens !

SCÈNE 7

Silvia, Lisette

SILVIA Je vous trouve admirable de ne pas le renvoyer tout d'un coup et de me faire essayer les brutalités de cet animal-là.

LISETTE Pardi ! Madame, je ne puis pas jouer deux rôles à la fois, il faut que je paraisse ou la maîtresse ou la suivante, que j'obéisse ou que j'ordonne.

SILVIA Fort bien ; mais puisqu'il n'y est plus, écoutez-moi comme votre maîtresse. Vous voyez bien que cet hommela ne me convient point.

LISETTE Vous n'avez pas eu le temps de l'examiner beaucoup.

SILVIA Êtes-vous folle avec votre examen ? Est-il nécessaire de le voir deux fois pour juger du peu de convenance ? En un mot, je n'en veux point. Apparemment mon père n'approuve pas la répugnance qu'il me voit ; car il me fuit et ne me dit mot. Dans cette conjoncture, c'est à vous à me tirer tout doucement d'affaire en témoignant adroitement à ce jeune homme que vous n'êtes pas dans le goût de l'épouser.

LISSETTE Je ne saurais, Madame.

SILVIA Vous ne sauriez ? Et qu'est-ce qui vous en empêche ?

Voir Au fil du texte, p. XI.

LISSETTE Monsieur Orgon me l'a défendu.

SILVIA Il vous l'a défendu ! Mais je ne reconnais point mon père à ce procédé-là !

LISSETTE Positivement défendu.

SILVIA Eh bien, je vous charge de lui dire mes dégoûts et de l'assurer qu'ils sont invincibles; je ne saurais me persuader qu'après cela il veuille pousser les choses plus loin.

LISSETTE Mais, Madame, le futur, qu'a-t-il donc de si désagréable, de si rebutant ?

SILVIA Il me déplaît, vous dis-je, et votre peu de zèle aussi.

LISSETTE Donnez-vous le temps de voir ce qu'il est ; voilà tout ce qu'on vous demande.

SILVIA Je le hais assez, sans prendre du temps pour le haïr davantage.

LISSETTE Son valet, qui fait l'important, ne vous aurait-il point gâté l'esprit sur son compte ?

SILVIA Hum ! la sotte ! son valet a bien affaire ici !

LISSETTE C'est que je me méfie de lui, car il est raisonneur.

SILVIA Finissez vos portraits ; on n'en a que faire. J'ai soin que ce valet me parle peu, et dans le peu qu'il m'a dit, il ne m'a jamais rien dit que de très sage.

LISSETTE Je crois qu'il est homme à vous avoir conté des histoires maladroites pour faire briller son bel esprit.

SILVIA Mon déguisement ne m'expose-t-il pas à m'entendre dire de jolies choses ! À qui en avez-vous ? D'où vous vient la manie d'imputer à ce garçon une répugnance à laquelle il n'a point de part ? Car enfin, vous m'obligez à le justifier ; il n'est pas question de le brouiller avec son maître ni d'en faire un fourbe, pour me faire, moi, une imbécile qui écoute ses histoires.

LISSETTE 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 dire.

SILVIA Dès que je le défends sur ce ton-là ! Qu'est-ce que c'est que le ton dont vous dites cela vous-même ? Qu'entendezvous par ce discours ? Que se passe-t-il dans votre esprit ?

LISSETTE Je dis, Madame, que je ne vous ai jamais vue comme vous êtes et que je ne conçois rien à votre aigreur. Eh bien, si ce valet n'a rien dit, à la bonne heure ; il ne faut

pas vous emporter pour le justifier ; je vous crois, voilà qui est fini ; je ne m'oppose pas à la bonne opinion que vous en avez, moi.

SILVIA Voyez-vous le mauvais esprit ! comme elle tourne les choses ! Je me sens dans une indignation... qui... va jusqu'aux larmes.

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

SILVIA 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 ?

LISSETTE Je n'en sais rien ; mais je ne reviendrai de longtemps de la surprise où vous me jetez.

SILVIA Elle a des façons de parler qui me mettent hors de moi. Retirez-vous ; vous m'êtes insupportable ; laissez-moi ; je prendrai d'autres mesures.

SCÈNE 8

SILVIA, seule.

Je frissonne encore de ce que je lui ai entendu dire. Avec quelle impudence les domestiques ne nous traitent-ils pas dans leur esprit ! Comme ces gens-là vous dégradent ! 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. 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.

SCÈNE 9

Dorante, Silvia.

DORANTE Lisette, quelque éloignement que tu aies pour moi, je suis forcé de te parler ; je crois que j'ai à me plaindre de toi.

SILVIA Bourguignon, ne nous tutoyons plus, je t'en prie.

DORANTE Comme tu voudras.

SILVIA Tu n'en fais pourtant rien.

DORANTE Ni toi non plus ; tu me dis : je t'en prie.

SILVIA C'est que cela m'est échappé.

DORANTE Eh bien, crois-moi, parlons comme nous pourrons ; ce n'est pas la peine de nous gêner pour le peu de temps que nous avons à nous voir.

SILVIA Est-ce que ton maître s'en va ? Il n'y aurait pas grande perte.

- *Voir Au fil du texte, p. XII.*

Ni à moi non plus, n'est-il pas

DORANTE on plus, n'est-il pas vrai ? J'achève ta pensée. erais bien moi-même, si j'en avais envie ; mais

SILVIA Je l'achèverais bien moi-même, si je ne songe pas à toi.

DORANTE Et moi, je ne te perds point de vue.

SILVIA lens, Bourguignon, une bonne fois pour toutes, meure, va-t'en, reviens, tout cela doit m'être indifférent, et me l'est en effet : 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.

DORANTE Mon malheur est inconcevable. Tu m'ôtes peut-être tout le repos de ma vie.

SILVIA Quelle fantaisie il s'est allé mettre dans l'esprit ! Il me fait de la peine. Reviens à toi. Tu me parles, je te réponds; c'est beaucoup, c'est trop même ; tu peux m'en croire, et, si tu étais instruit, en vérité, tu serais content de moi ; tu me trouverais d'une bonté sans exemple, d'une bonté que je blâmerais dans une autre. Je ne me 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 ; 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.

DORANTE Ah ! ma chère Lisette, que je souffre !

SILVIA Venons à ce que tu voulais me dire. Tu te plaignais de moi, quand tu es entré : de quoi était-il question ?

DORANTE De rien, d'une bagatelle : j'avais envie de te voir, et je crois que je n'ai pris qu'un prétexte.

SILVIA, à part. Que dire à cela ? Quand je m'en fâcherais, il n'en serait ni plus ni moins.

DORANTE Ta maîtresse, en partant, a paru m'accuser de t'avoir parlé au désavantage de mon maître.

SILVIA Elle se l'imagine ; et, si elle t'en parle encore, tu peux le nier hardiment ; je me charge du reste.

DORANTE Eh ! ce n'est pas cela qui m'occupe.

SILVIA Si tu n'as que cela à me dire, nous n'avons plus que faire ensemble.

DORANTE Laisse-moi du moins le plaisir de te voir.

SILVIA Le beau motif qu'il me fournit là ! J'amuserai la passion de Bourguignon ! Le souvenir de tout ceci me fera bien rire un jour.

DORANTE Tu me railles, tu as raison ; je ne sais ce que je dis, ni ce que je te demande. Adieu.

SILVIA Adieu ; tu prends le bon parti... Mais, à propos de tes adieux, il me reste encore une chose à savoir. Vous partez, m'as-tu dit : cela est-il sérieux ?

DORANTE Pour moi, il faut que je parte ou que la tête me tourne.

SILVIA Je ne t'arrêtais pas pour cette réponse-là, par exemple.

DORANTE Et je n'ai fait qu'une faute ; c'est de n'être pas parti dès que je t'ai vue.

SILVIA, à part. J'ai besoin à tout moment d'oublier que je l'écoute.

DORANTE Si tu savais, Lisette, l'état où je me trouve...

SILVIA Oh ! il n'est pas si curieux à savoir que le mien, je t'en assure.

DORANTE Que peux-tu me reprocher ? Je ne me propose pas de te rendre sensible.

SILVIA, à part. Il ne faudrait pas s'y fier.

DORANTE Et que pourrais-je espérer en tâchant de me faire aimer ? Hélas ! quand même je posséderais ton cœur...

SILVIA Que le Ciel m'en préserve ! quand tu le posséderais, tu ne le saurais pas ; et je ferais si bien que je

ne le saurais pas moi-même. Tenez, quelle idée il lui vient là !

DORANTE Il est donc bien vrai que tu ne me hais, ni ne m'aimes, ni ne m'aimeras ?

SILVIA

Sans difficulté.

DORANTE Sans difficulté ! Qu'ai-je donc de si affreux ?

SILVIA Rien ; ce n'est pas là ce qui te nuit.

DORANTE Eh bien ! chère Lisette, dis-le-moi cent fois, que tu ne m'aimeras point

SILVIA Oh ! je te l'ai assez dit ; tâche de me croire.

DORANTE Il faut que je le croie ! Désespère une passion dangereuse, sauve-moi des effets que j'en crains ; tu ne me hais, ni ne m'aimes, ni ne m'aimeras ; accable mon cœur de cette certitude-là ! J'agis de bonne foi, donne-moi du secours contre moi-même ; il m'est nécessaire ; je te le demande à genoux.

(Il se jette à genoux. Dans ce moment, M. Orgon et Mario entrent et ne disent mot.)

SCÈNE 10

Monsieur Orgon, Mario, Silvia, Dorante.

SILVIA Ah ! nous y voilà ! il ne manquait plus que cette façon-là à mon aventure. Que je suis malheureuse ! c'est ma facilité qui le place là. Lève-toi donc, Bourguignon, je t'en conjure ; il peut venir quelqu'un. Je dirai ce qu'il te plaira ; que me veux-tu ? je ne te hais point. Lève-toi ; Je t'aimerais, si je pouvais ; tu ne me déplaîs point ; cela doit te suffire.

DORANTE Quoi ! Lisette, si je n'étais pas ce que je suis, si j'étais riche, d'une condition honnête et que je t'aimasse autant que je t'aime, ton cour n'aurait point de répugnance pour moi ?

SILVIA

Assurément.

DORANTE Tu ne me haïrais pas ? Tu me souffrirais ?

SILVIA Volontiers. Mais lève-toi.

DORANTE Tu parais le dire sérieusement, et, si cela est, ma raison est perdue.

SILVIA Je dis ce que tu veux, et tu ne te lèves point.

MONSIEUR ORGON, s'approchant. C'est bien dommage de vous interrompre ; cela va à merveille, mes enfants ; courage !

SILVIA Je ne saurais empêcher ce garçon de se mettre à genoux, Monsieur. Je ne suis pas en état de lui en imposer, je pense.

MONSIET

MONSIEUR ORGON Vous vous convenez parfaitement bien tous deux ; mais J'ai à te dire un mot, Lisette, et vous reprendrez votre conversation quand nous serons partis. Vous le voulez bien, Bourguignon ?

DORANTE

Je me retire, Monsieur.

MONSIEUR ORGON Allez, et tâchez de parler de votre maître avec un peu plus de ménagement que vous ne faites.

DORANTE

Moi, Monsieur !

MARIO Vous-même, mons Bourguignon ; vous ne brillez pas trop dans le respect que vous avez pour votre maître, dit-on.

DORANTE Je ne sais ce qu'on veut dire.

MONSIEUR ORGON Adieu ; adieu , vous vous justifierez
une autre fois.

SCÈNE 11

Silvia, Monsieur Orgon, Mario.

MONSIEUR ORGON Eh bien, Silvia, vous ne nous regardez pas ; vous avez l'air tout embarrassé.

SILVIA Moi, mon père ! et où serait le motif de mon embarras ? Je suis, grâce au Ciel, comme à mon ordinaire ; je suis fâchée de vous dire que c'est une idée.

MARIO Il y a quelque chose, ma soeur, il y a quelque chose.

SILVIA Quelque chose dans votre tête, à la bonne heure, mon frère ; mais pour dans la mienne, il n'y a que l'étonnement de ce que vous dites.

MONSIEUR ORGON C'est donc ce garçon qui vient de sortir qui t'inspire cette extrême antipathie que tu as pour son maître ?

SILVIA Qui ? le domestique de Dorante ?

MONSIEUR ORGON Le galant Bourguignon.

SILVIA Le galant Bourguignon, dont je ne savais pas l'épithète, ne me parle pas de lui.

MONSIEUR ORGON Cependant, on prétend que c'est lui qui le détruit auprès de toi, et c'est sur quoi j'étais bien aise de te parler.

SILVIA Ce n'est pas la peine, mon père ; personne au monde que son maître ne m'a donné l'aversion naturelle que j'ai pour lui.

MARIO Ma foi, tu as beau dire, ma soeur ; elle est trop forte pour être naturelle, et quelqu'un y a aidé.

SILVIA, avec vivacité. Avec quel air mystérieux vous me dites cela, mon frère ! Et qui est donc ce quelqu'un qui y a aidé ? Voyons.

MARIO Dans quelle humeur es-tu, ma soeur ? Comme tu t'emportes !

SILVIA 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.

MONSIEUR ORGON Gardez-vous-en bien, ma fille ; je viens ici pour vous le recommander. Puisque j'ai eu la complaisance de vous permettre votre déguisement, il faut, s'il vous plaît, que vous ayez celle de suspendre votre jugement sur Dorante, et de voir si l'aversion qu'on vous a donnée pour lui est légitime.

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

MARIO Quoi ! ce babillard qui vient de sortir ne t'a pas un peu dégoûtée de lui ?

SILVIA, avec feu. Que vos discours sont désobligeants ! m'a dégoûtée de lui ! dégoûtée ! J'essuie des expressions bien étranges ; je n'entends plus que des choses inouïes, qu'un langage inconcevable : j'ai l'air embarrassé, il y a quelque chose ; et puis c'est le galant Bourguignon qui m'a dégoûtée. C'est tout ce qui vous plaira, mais je n'y entends rien.

MARIO 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 ?

SILVIA Courage, mon frère ! Par quelle fatalité aujourd'hui ne pouvez-vous me dire un mot qui ne me choque ? Quel soupçon voulez-vous qui me vienne ? Avez-vous des visions ?

MONSIEUR ORGON Il est vrai que tu es si agitée que je ne te reconnais point non plus. Ce sont apparemment ces mouvements-là qui sont cause que Lisette nous a parlé comme elle a fait. Elle accusait ce valet de ne t'avoir pas entretenue à l'avantage de son maître, et, « Madame, nous

a-t-elle dit, l'a défendu contre moi avec tant de colère que j'en suis encore toute surprise ». C'est sur ce mot de surprise que nous l'avons querellée ; mais ces gens-là ne savent pas la conséquence d'un mot.

SILVIA L'impertinente! y a-t-il rien de plus haïssable que cette fille-là ? J'avoue que je me suis fâchée par un esprit de justice pour ce garçon.

1 - Marivaux ou la recherche de la vérité

UN HOMME SECRET ET UN « HONNÊTE HOMME »

Marivaux n'a pas défrayé la chronique du 18^e siècle. Il n'a pas eu l'existence aventureuse d'un Beaumarchais. Il n'a pas défié les puissants comme Voltaire ou Diderot. Il n'a jamais été, comme Rousseau, l'historien de sa propre vie. Comment, dès lors, saisir cet homme secret ?

Son œuvre, ses romans, son théâtre, ses journaux nous paraissent le meilleur témoignage sur son existence. Cette œuvre nous autorise à dire que Marivaux, comme Montesquieu, Voltaire ou Diderot, participe à l'esprit du « siècle des Lumières », en incarne les idéaux. En effet, il a placé sa vie et son œuvre sous le signe d'un nouvel humanisme qui croit aux mots « progrès » et « bonheur » et qui compte les atteindre dans la recherche inlassable de la vérité.

Cette vie est celle d'un « honnête homme » du 18^e siècle, c'est-à-dire celle d'un noble qui vit dans le « monde » (la haute société) et y fait la preuve de son esprit. Elle traverse trois périodes : la fin du « siècle de Louis XIV », la Régence qui lui succède, enfin le règne de Louis XV.

Né le 4 février 1688 à Paris, Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux est le fils d'une famille de la petite noblesse. Son père a une charge honorable mais assez modeste : il est directeur de la Monnaie en province, un fonctionnaire des Finances, dirait-on aujourd'hui. Marivaux ne sera jamais un homme riche. Même après son mariage en 1717 avec Colombe Bologne qui lui apporte une dot de 40 000

qui correspondrait à un revenu d'environ 7 000 F d'aujourd'hui par mois). Trois ans plus tard, en effet, il est ruine, comme beaucoup de ses contemporains, par la faillite du banquier Law dont le système financier, fondé sur l'émission de billets de banque, s'effondre. Dès lors la condition de Marivaux est celle d'un écrivain aux revenus assez médiocres, soumis au succès ou à l'échec de ses productions et particulièrement de ses comédies.

Père d'une fille qui entrera en religion en 1745, veuf en 1723, il ne se remarie pas. Vers la cinquantaine, il vit avec Mlle de Saint-Jean avec laquelle il terminera ses jours. Lorsqu'il meurt, à Paris, le 12 février 1763, il laisse un testament d'une dizaine de lignes et des biens modestes.

FORMATION ET MILIEU INTELLECTUELS

Marivaux a vécu l'existence d'un intellectuel de son temps. Introduit dans les salons de la noblesse de Riom et de

Limoges où son père exerce sa charge, il y découvre les visages de la mondanité, le « bel esprit » et la passion du théâtre qui est au 18^e siècle l'un des principaux divertissements aristocratiques. Sa première œuvre est d'ailleurs une comédie en vers et en un acte, le Père prudent et équitable (1706-1711). Dès lors, Marivaux se consacre essentiellement à l'écriture. Nous le trouvons à Paris en 1710 où il est inscrit à l'école de Droit. Il ne la fréquente guère et lui préfère la maison de Mme de Lambert. Il a été introduit dans ce salon littéraire renommé par ses amis écrivains Fontenelle et La Motte.

Ces fréquentations sont importantes dans la formation de Marivaux. D'abord parce que dans ce salon s'exprime l'esprit des Modernes (les défenseurs des écrivains modernes) contre le parti des Anciens (les partisans de la seule beauté exprimée par les œuvres des Grecs et des Romains). Ensuite parce que la tradition satirique ou parodique du siècle précédent y est à l'honneur. Enfin parce que Marivaux y développe son esprit critique, son goût de l'observation et de la nouveauté.

nus : il se fait connaître par des romans parodia

ailleurs sa plume dans des genres peu reconture embourbée, 1713. le abourbée, 1713, le Télémaque travesti, 1714-1715), des m u resques (Homère travesti, 1714-1715), des chroniques journalistiques (dans le Mercure de 1717 à 1720).

La richesse thématique et stylistique de ses oeuvres posterieures y est déjà présente : observation de la vie sociale, du poids de ses convenances, analyse des effets de la vanite, révélations de l'amour, du pouvoir des mots.

Marivaux fréquente, après la mort de Mme de Lambert, le salon de Mme de Tencin où règne le même esprit de conversation brillante et naturelle qu'il saura donner à ses Quayres. Cette vie littéraire et mondaine reçoit sa consécration en 1742 lorsque Marivaux à l'âge de 54 ans est élu à l'Académie française.

LA PASSION DU THÉÂTRE,

d'interfrançaison 1715. oldoni Pis italien. Dan Marivaux fait à Paris, dans les années 1720, une autre découverte décisive : celle de la comédie italienne. Qui dit « comédiens italiens » dit à la fois une troupe théâtrale et un style d'interprétation particulier. Cette troupe, rivale des Comédiens Français, expulsée par Louis XIV en 1697, rappelée par le Régent en 1715, connaît alors un regain de

succès en jouant les pièces de Goldoni puis celles de Marivaux.

Le style de jeu de ces acteurs italiens est caractérisé par le mouvement, le rythme, la vivacité. Dans la tradition de la commedia dell'arte (cette comédie de fantaisie, inventée par les Italiens au 16e siècle, permet à l'acteur de créer son rôle à partir d'un simple canevas), les improvisations gestuelles y sont pleines de fantaisie et de spontanéité, les discours sans emphase sont enrichis par la suggestion du mime.

Telles sont les qualités que Marivaux recherche dans ses comédies. Il donnera la majorité de ses pièces aux Italiens de préférence aux Français parce que chez les premiers il trouve une plus grande imagination. Il attribuera souvent à ses personnages le nom même des acteurs de la troupe : Silvia, Mario, etc.

lies. Il donne français parce on. Il attrib Sa rencontre avec Silvia Baletti, qui sera son interprète

orite, donne lieu à une anecdote plaisante : Marivaux, s introduisant incognito dans la loge de l'actrice, lui donne lecture, avec esprit et enthousiasme, du texte de la Surprise de l'amour qu'elle se prépare à jouer. Silvia se serait alors

ecrié : « Ah ! Monsieur, vous êtes le diable ou l'auteur ! »
C'est elle qui tient, en 1730, le rôle de Silvia dans le *Jeu de l'amour et du hasard*.

- Les comédies de l'amour Le premier succès de Marivaux au théâtre date de 1720 lorsque les Italiens jouent une féerie au rythme enlevé : *Arlequin poli par l'amour*. Sa production dramatique s'égrene ensuite régulièrement pendant plus de vingt ans, essentiellement dans le registre d'une comédie qu'il renouvelle profondément. On ne peut citer toutes ses pièces mais retenons, outre la *Surprise de l'amour* déjà évoquée (1722), la *Double inconstance* (1723), les *Fausse confidences* (1737).

L'art de Marivaux, dans ces comédies, a fait du thème de l'amour le terrain d'une triple exploration.

1. Il nous invite d'abord à une découverte du cœur humain à travers les surprises de l'amour qu'éprouvent ses personnages et il pourrait déclarer comme Silvia, l'héroïne du *Jeu* : « Je veux un combat entre l'amour et la raison. »
Naissance de l'amour, retard de la conscience sur le sentiment, inconstance du cœur humain: tels sont les thèmes majeurs de ses comédies.

2. Marivaux nous propose aussi de démasquer l'amour-propre, cette « puissance » de la vanité qui règne

dans les relations humaines. Marivaux, en moraliste et en analyste de la vie sociale, nous montre admirablement les contradictions des conventions du monde et des sentiments profonds. Teux de l'amour, les pièces de Marivaux sont aussi des jeux de la vérité. Dans chaque pièce l'intrigue repose sur une «épreuve » que les personnages s'imposent afin de révéler les véritables désirs au-delà des incertitudes de la parole.

3. Précisément, la troisième découverte que nous offre ce théâtre est celle du langage. La dramaturgie marivaudienne en éprouve toutes les possibilités : ce langage qui cache et les véritar que les plaque pie Marivaux

3. Précises désirs au-delà des s'imposent apose sur une qui avoue, ce langage qui est à la fois une arme et un masque. Langage vivant qui prend les couleurs badines d'une conversation de salon pour se transformer l'instant d'après en un dialogue âpre voire violent. Échange à demi-mot plein de suggestion et d'incompréhension ou joute verbale riche en effets comiques.

- Les comédies sociales Cet aperçu des principales pièces de Marivaux ne doit pas faire oublier un aspect très important de son théâtre : celui des comédies «philosophiques » dans lesquelles il prolonge, sous la

forme de l'utopie, l'analyse sociale et psychologique esquissée dans les comédies de l'amour.

L'île des Esclaves (1725), l'île de la Raison (1727) et la Nouvelle Colonie (1729) lui permettent d'exprimer une philosophie de la société qui redéfinit les relations entre dominants et dominés, maîtres et esclaves, seigneurs et paysans, hommes et femmes. On retrouve, dans ces comédies, une « mécanique » fréquente du théâtre : l'échange des rôles; mais cet échange a un caractère inédit lorsque, dans la Nouvelle Colonie, les femmes, prenant le pouvoir, posent la question de leur émancipation !

MARIVAUX JOURNALISTE

Ce que Marivaux suggère à travers l'action de ses pièces, il le dit plus explicitement, à partir des années 1720, dans ses Journaux. Marivaux poursuit, en effet, pendant quinze ans, une activité de journaliste dans des feuilles périodiques qu'il crée et publie avec un certain succès : le Spectateur Français (1721-1724), l'Indigent philosophe (1727) et le Cabinet du philosophe (1734).

Il y manifeste, avant tout, ses qualités d'observateur, toujours à l'affût, cherchant à déceler chez ses contemporains, « tous ces porteurs de visage », le défaut du masque, l'endroit où l'âme transparaît. Travail de peintre

quand il faut réussir le portrait changeant de toutes les vanités (ne sommes-nous pas tous « des tableaux les uns pour les autres » ?). Tra -ail d'interprète qui suppose une distance critique vis-à-vis du monde.

Mais Marivaux, à la différence des moralistes du siècle précédent, n'est pas le censeur sévère et pessimiste des faiblesses des hommes. Il estime qu'un progrès humain est possible et que les gens honnêtes, les belles âmes », peuvent y contribuer. Cette idée de progrès, sa réflexion sur la condition des femmes, le rôle capital de la sensibilité, l'éducation le rattachent à l'idéal des Lumières, c'est-à-dire à l'esprit novateur du 18e siècle, cet esprit rationnel, ennemi des autorités et des anciennes superstitions.

De surcroît, ces observations morales et sociologiques se mêlent à une réflexion esthétique sur l'acte d'écrire, qui est très personnelle et très moderne. Marivaux y développe, selon l'expression de F. Deloffre, une « stylistique de la suggestion ». Marivaux pense en effet que l'écrivain doit suggérer plutôt que peindre dans les moindres détails. A vouloir trop « exprimer », les Classiques ont, selon Marivaux, parfois altéré la vérité. Car il est des choses que l'on ne peut précisément exprimer ; on ne peut que les sentir et les faire sentir. C'est donc au prix d'une critique de la doctrine classique et grâce à une nouvelle esthétique de

la suggestion que Marivaux veut atteindre le « naturel » dans la peinture des êtres et des choses.

MARIVAUX ROMANCIER

Cette exigence de vérité et de naturel se trouve également exprimée par la narratrice de la Vie de Marianne. Marivaux a donné vie dans ce roman, rédigé entre 1728 et 1741, à une héroïne complexe qui raconte son passé avec la distance que lui permet l'âge. Marianne mêle ainsi les souvenirs de sa jeunesse et les réflexions d'une femme mûre. Elle peut méditer sur son arrivée dans le grand Paris, son innocence de jeune fille sans appuis et sans ressources, sa découverte de la corruption en la personne d'un gentilhomme séducteur, la naissance de ses sentiments et la difficulté d'entrer dans le monde. Les réflexions de Marianne sur la sincérité, la sensibilité amoureuse, les comportements sociaux apportent un éclairage inestimable au théâtre de Marivaux.

On retrouve ces caractères dans un autre de ses romans, le Paysan parvenu (1735), qui relate les aventures de Jacob, à qui sa « montée à Paris » et ses succès amoureux permettent une rapide ascension sociale.

Ces thèmes et l'observation attentive des conditions sociales et de leur langage inscrivent ces œuvres dans une

voie moderne du récit qu'empruntent au 18e siècle Prévost, Rousseau et Diderot.

Romancier, journaliste, dramaturge, Marivaux a toujours tenté de s'approcher au plus près des multiples visages de la réalité de son temps. Il nous offre, selon ses propres termes, « un voyage au monde vrai ».

2 Analyse de la pièce

ACTE I: MASQUE POUR MASQUE

Scène 1: Lisette, femme de chambre de Silvia, encourage sa maîtresse au mariage avec le jeune homme que son père, M. Orgon, a choisi. Mais Silvia lui remontre que la société offre bien des exemples de mariages malheureux, parce que les hommes y dissimulent leurs véritables sentiments sous le masque de la mondanité.

Scène 2: Pour décider de son destin en toute connaissance de cause, Silvia demande à son père de la laisser user d'un stratagème : elle échangera son habit avec Lisette et se présentera ainsi à son prétendant pour mieux l'examiner. M. Orgon, qui ne veut pas forcer sa fille à un mariage qui lui répugnerait, accepte le stratagème.

Scènes 3, 4: Mais Silvia étant sortie, il révèle à son fils, Mario, la teneur d'une lettre du père de Dorante, le fameux prétendant : ce dernier veut, pour connaître Silvia, user du même stratagème que la jeune fille. M. Orgon et Mario décident alors, pour livrer le destin des deux jeunes gens

au hasard et à l'amour vrai, de les laisser dans l'ignorance du jeu de l'autre.

Scène 5: Silvia reparaît, déguisée en femme de chambre, et affirme sa détermination de séduire Dorante, sous ce costume.

Scène 6: A cet instant, Dorante se présente sous le nom de Bourguignon, valet de Dorante. M. Orgon et Mario vont alors habilement pousser Silvia et Dorante l'un vers l'autre, les engageant à s'appeler par leur prénom et à se tutoyer. Mario déclare même un amour malheureux pour la prétendue Lisette.

Scène 7: Dorante, surpris par le charme altier de celle qu'il croit être une domestique, lui fait la cour. Silvia, troublée elle-même, l'écoute, étonnée de s'attarder au badinage galant d'un valet.

Scène 8 : L'arrivée d'Arlequin, contrefaisant grossièrement son maître Dorante, la plonge dans la stupeur. La surprise de Silvia grandit par la comparaison entre Arlequin et Dorante. Silvia ne peut s'empêcher de penser : « Que le sort est bizarre ! aucun de ces deux hommes n'est à sa place. »

Scène 9: Dorante, resté seul avec Arlequin, réprimande son valet pour son manque de politesse.

Scène 10: M. Orgon, arrivé sur ces entrefaites, n'en paraît point étonné et accueille le faux Dorante comme si de rien n'était.

ACTE II : LES SURPRISES DE L'AMOUR

Scène 1: Lisette vient avertir M. Orgon des sentiments qu'elle a inspirés au faux Dorante. M. Orgon déclare qu'il ne s'oppose pas à cet amour et engage sa domestique à accuser le prétendu Bourguignon, devant Silvia, de mal servir son maître.

Scènes 2, 3: Arlequin, pressé d'avancer ses affaires de cour, déclare, avec feu et drôlerie, son amour à Lisette.

Scène 4: Mais il est interrompu par son maître. En dépit des rappels à l'ordre de celui-ci, Arlequin profite des pouvoirs que son déguisement lui confère pour se moquer un peu de Dorante.

Scène 5: On assiste alors à des déclarations réciproques entre Arlequin et Lisette, de nouveau seuls, mais ils sont un peu retenus par le respect que leur inspire celui ou celle qu'ils croient être leur supérieur dans la société : ils se disent qu'ils s'aimeront quel que soit leur état dans le monde et sont bien près de jeter le masque quand Silvia les interrompt.

Scènes 6, 7: Silvia, rudoyée par Arlequin, doit ensuite subir l'ironie de sa femme de chambre. Elle est piquée dans son amour-propre quand Lisette critique Bourguignon, conformément au plan de M. Orgon.

Scène 8 : Silvia exprime dans un monologue son humiliation et son indignation ; en effet elle n'a pu cacher son trouble devant sa femme de chambre.

Scène 9: Son coeur est hésitant lorsque survient Dorante. Elle l'écoute pourtant lui redire son amour, de façon pathétique ; elle finit même par lui avouer qu'elle l'aurait aimé s'il était d'une «condition honnête ».

Scène 10: Mais leur entretien, au moment où il devient tendre, est interrompu par M. Orgon et Mario ; ceux-ci renvoient sèchement Dorante qu'ils accusent, devant Silvia, d'être un serviteur médisant et peu zélé.

Scène 11: Silvia prend sa défense, tout en essayant de ne pas livrer ses sentiments. Elle se met en colère lorsque Mario la taquine sur ce chapitre. Elle a le coeur serré de toutes les incertitudes de son amour.

Scène 12: Elle reçoit alors, avec soulagement et bonheur, l'aveu de Dorante qui lui dévoile son identité mais elle ne se découvre pas elle-même.

Scène 13: Elle peut ainsi, avec la complicité de Mario à qui elle fait part de sa joie, poursuivre le jeu à sa guise.

ACTE III : LE TRIOMPHE DE SILVIA

Scène 1: Arlequin prétend, contre l'avis de son maître, épouser Lisette. Il se fait fort de lui demander sa main bien qu'il la croie une grande dame et qu'il ne soit lui-même qu'un valet. Dorante l'y autorise finalement à condition qu'il révèle sa véritable identité.

Scène 2: Mario se présente à Dorante comme son rival et lui ordonne de cesser de faire la cour à Silvia : « C'est qu'il me déplaît, à moi, d'avoir Bourguignon pour rival. »

Pourtant, en disant à Dorante que son amour n'est pas vraiment payé de retour, il ne décourage pas totalement l'amour du jeune homme.

Scène 3: Mais l'amour-propre de Dorante est une nouvelle fois à rude épreuve, lorsqu'il se voit renvoyé par Mario devant Silvia.

Scène 4: M. Orgon, Silvia et Mario se concertent sur la conduite à tenir. Le frère et la sœur convainquent le père de la nécessité de prolonger le jeu : Silvia veut que Dorante lui offre sa main en la croyant toujours une femme de

chambre. « Il doit m'épouser ; si vous saviez combien je lui tiendrai compte de ce qu'il fait aujourd'hui pour moi... »

Elle entend ainsi « garantir » son mariage : « Vous avez fondé notre bonheur pour la vie, en me laissant faire... » dit-elle à son père.

Scène 5: Lisette vient demander à ses maîtres la permission d'épouser le faux Dorante. M. Orgon y consent à condition qu'elle lui dise qui elle est.

Scène 6: Lisette et Arlequin se rencontrent donc dans le même dessein : révéler qu'ils ne sont que des valets, tout en gardant le cœur de l'autre. Ils ne s'y résoudront qu'au terme d'un dialogue riche de demi-aveux et d'effets comiques.

Leur déception est de courte durée et fait vite place à leur gaieté naturelle.

Scène 7: Dorante survenant, Arlequin ne lui révèle pas le secret du déguisement des jeunes femmes : il peut ainsi continuer à se jouer de son maître qui s'étonne, pour sa part, du succès de son valet auprès de la fausse Silvia.

Scène 8: Dorante, décontenancé, convaincu de l'impossibilité de son amour, annonce à Silvia, au cours d'un ultime tête-à-tête, son intention de partir et s'éloigne même au grand dam de la jeune fille. Mais il revient pour

entendre Silvia lui dire qu'il ne doit pas craindre la rivalité de Mario. Ce demi-aveu emporte toutes les hésitations de Dorante : il fait passer au second plan son orgueil de caste et demande enfin à Silvia de l'épouser malgré la différence de leurs conditions.

Scène 9 : C'est le triomphe de Silvia qui peut enfin, devant tous les personnages réunis, apprendre à Dorante qui elle est.

3- De la société du XVIIIe siècle

à la société du « Jeu »

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE AU DÉBUT DU XVIIIE SIÈCLE

Le théâtre de Marivaux est ancré dans l'histoire de la première moitié du 18e siècle. A l'écoute de la société, il en traduit les structures, les préoccupations, les évolutions, la sensibilité. Ainsi on ne saurait séparer le Jeu de l'amour et du hasard de son contexte historique, social, culturel sous peine de n'évoquer qu'une mécanique figée et gratuite.

Les personnages des comédies de Marivaux, particulièrement, représentent des caractères sociaux. On rencontre, dans ces pièces, le prince et le paysan, le noble et le bourgeois, le courtisan et le villageois, le magistrat et le marchand : toute la diversité sociale du 18e siècle.

Pourquoi une telle attention portée à la position, à la condition sociale des personnages ? C'est que la société d'Ancien Régime, dans laquelle vit Marivaux, est fondée sur une hiérarchie beaucoup plus rigide qu'aujourd'hui et sur une conscience beaucoup plus aiguë des différences sociales. Cette société s'organise en trois Ordres (Clergé,

Noblesse, Tiers État). Or qui dit « Ordre » dit que chacun y a une place bien définie. Avant d'être « monsieur Tout-le-Monde », on est noble, bourgeois ou prêtre. Ce ne sont pas des professions mais des états : on est noble mais surtout on naît noble.

La noblesse est, dans cette échelle sociale, l'Ordre dominant : privilège de la naissance, elle donne droit à d'autres privilèges qui sont autant de symboles de son antique puissance féodale et militaire (le port de l'épée, par exemple). Le clergé regroupe le personnel religieux. Le Tiers Etat, quant à lui, représente le reste de la société : c'est la classe des valets mais aussi des paysans et des marchands.

On ne confond donc pas, dans cette société, un maître et un serviteur, d'autant que l'inégalité des conditions est présente dans tous les détails de la vie quotidienne : dans le langage, noble ou « manant », qui caractérise chacun des états, dans le vêtement (la parure d'une jeune aristocrate se distingue au premier coup d'oeil de celle d'une femme de chambre, pour l'observateur de la rue ou le spectateur du théâtre). Mais les nobles pour assurer et conserver leur suprématie vont plus loin et affirment que leurs privilèges sont dus à leur naissance, à un caractère inné et héréditaire. On s'explique ainsi la présence

fréquente de ce mot « naissance >> dans les écrits du 18^e siècle et par exemple dans le Jeu de l'amour et du hasard (cf. III, 4 et III, 8).

Au cours de ce siècle, ce pouvoir et ces certitudes donnés par le « rang » et le « sang » ne sont plus aussi fermes. Un lent bouleversement s'opère au sein de la société française : au moment où la noblesse connaît un déclin politique, économique, culturel, la bourgeoisie lui conteste, peu à peu, le rôle de classe dominante. Dès lors, les structures et les valeurs de la société n'apparaissent plus aussi immuables qu'elles pouvaient le sembler aux yeux des contemporains de Louis XIV. Ce mouvement profond suscite des interrogations, des doutes, parfois des contestations. Le monde n'apparaît plus marqué par la stabilité qu'illustre l'emblème du Roi-Soleil. Au sein de l'aristocratie elle-même, les valeurs sont en mutation : le libertinage d'un Dom Juan, scandaleux au temps de Molière, est, avec la Régence (1715-1723), entré dans les mœurs de la sphère aristocratique.

La banqueroute du système financier de Law (1720) qui entraîne la ruine de Marivaux, fait également naître dans l'esprit du temps l'idée d'une instabilité de la fortune.

Dire que la société se trouve ainsi livrée au jeu de l'amour et du hasard serait excessif ! Pourtant le théâtre de Marivaux illustre, sans aucun doute, une intelligence profonde des évolutions qui affectent une hiérarchie rigoureuse des positions sociales et un ordre de valeurs que l'on avait pensés éternels.

LA SOCIÉTÉ DU « JEU »

Les personnages du Jeu, s'ils représentent des figures traditionnelles de la comédie italienne, incarnent aussi des types sociaux. En effet, ils parlent, raisonnent, jugent, sentent selon leur condition, leur rang dans un ordre social où les maîtres ordonnent et les valets obéissent. :

Les personnages se répartissent d'ailleurs en deux groupes, si l'on envisage leur condition sociale : les quatre maîtres (M. Orgon, Silvia, Mario et Dorante), et les deux serviteurs, Lisette et Arlequin.

Dire que les personnages représentent des types sociaux ne signifie pas qu'ils sont des caractères figés, illustrations d'un modèle idéal ou caricatural du maître et du valet. Un des intérêts et des enjeux majeurs de la pièce réside précisément dans le petit bouleversement qui intervient au sein de ces catégories. En effet, l'échange des rôles entre maîtres et serviteurs va temporairement bousculer la

définition de l'échelle sociale et donner à réfléchir sur les valeurs et la signification qu'on y attache.

Ainsi le déguisement n'est pas seulement un instrument de la « fantaisie » théâtrale. S'il travestit les identités sociales, il ne nous conduit pas à nous en désintéresser. Bien au contraire, il les éclaire d'un jour nouveau. Les personnages du Jeu, amenés par les nécessités de l'intrigue à endosser une condition sociale qui n'est pas la leur, soulignent les traits caractéristiques de cette condition sociale. Ils en caricaturent le langage et les « tics ». Ainsi Arlequin, en contrefaisant son maître, met à jour, sur le mode comique, ce qu'est un maître.

Le Jeu nous permet également de constater qu'on échappe difficilement à son rôle social. Dorante, jouant un valet, reste toujours, par ses manières, son langage, sa sensibilité, un aristocrate. A l'inverse, chez Arlequin, le valet perce >> sous le costume du maître.

Pourtant l'illusion créée par les déguisements existe. Elle est même essentielle dans la pièce : Silvia comme Dorante, Arlequin comme Lisette y sont trompés. Surpris par les étonnants valets ou maîtres qu'ils croient rencontrer, ils sont néanmoins pris au piège des apparences et entrent dans un réseau de relations inédit pour eux.

MAÎTRES ET VALETS

Et d'abord, les personnages, en se déguisant, expérimentent un rôle social totalement nouveau et opposé à celui qu'ils ont joué jusque-là. Ainsi Dorante et Silvia, à travers des situations parfois peu agréables, éprouvent les contraintes et les humiliations de la condition domestique. Dorante, par exemple, est mis deux fois à la porte sans ménagements par Orgon et Mario (II, 10 et III, 3)!

Arlequin et Lisette, de leur côté, éprouvent avec délices la liberté d'action et de parole et les pouvoirs attachés à la condition des maîtres. Ainsi, ils profitent de leur costume et de l'impunité qu'ils y voient associée symboliquement, pour prendre une revanche sur leurs maîtres et se jouer de l'ordre social. Lisette n'est pas fâchée de mettre sa maîtresse en colère et Arlequin se montre de plus en plus insolent vis-à-vis de Dorante (cf. II, 7 et III, 7).

Enfin un autre intérêt de l'échange des rôles est de souligner la puissance des conventions sociales et des préjugés de classe.

Tout d'abord on voit ainsi clairement que les travestissements ont pour origine le refus de se plier à une coutume contraignante qui veut que les enfants des familles nobles se marient sans se connaître. Dorante et Silvia, en

se déguisant, disent que l'alliance des familles ne doit pas passer avant l'union des cours et bousculent ainsi le code matrimonial de leur caste. Leur exigence de sincérité et l'exigence de fidélité exprimée surtout par Silvia correspondent assez à une vision bourgeoise du mariage qui au 18e siècle s'oppose au libertinage aristocratique.

Pourtant Silvia et Dorante sont loin de récuser complètement les normes de leur classe. S'ils acceptent de renoncer,

l'instant d'un « jeu », à leur costume et leurs prérogatives de maîtres, ils restent, intimement, des aristocrates. Dès lors, confrontés à une personne d'un rang social qu'ils croient inférieur, ils sont surpris voire irrités d'en tomber amoureux. En effet, leur instinct de classe n'aurait-il pas dû les en éloigner ? Or, plus leur sentiment se développe, plus claires et insistantes sont les questions qu'ils doivent résoudre et qui déterminent leur existence :

1. Question de l'identité sociale. Comment puis-je aimer quelqu'un qui n'est pas de mon rang ?
2. Question du mariage et de la mésalliance. A supposer que j'aime, puis-je épouser une personne d'une condition inférieure (« ignoble » au sens du 18e siècle) et ainsi

renoncer à toute considération sociale, en un mot, à mon rang?

Cruel dilemme quand aimer signifie ne plus être socialement. L'« obstacle » dramatique est précisément dans le Jeu le préjugé qui interdit à un noble d'épouser une servante. Et l'on comprend ce que la résolution finale de ce dilemme décidée par Dorante au terme de l'acte III coûte aux conventions et aux valeurs de la société aristocratique :
- Silvia : Quoi ! vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune ? - Dorante : Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue ; ma fortune nous suffit à tous deux, et le mérite vaut bien la naissance. Ne disputons point, car je ne changerai jamais (III, 8).

Cette dernière réplique de Dorante, si on la compare à celle de l'acte I où il prétendait devant Silvia ne vouloir épouser qu'une « fille de condition », montre l'évolution de ses sentiments. Elle est révélatrice d'un conflit entre sentiments et ordre social résolu au profit des premiers.

Est-ce à dire que, dans le Jeu, l'ordre social est bouleversé ? Il n'en est rien. En effet, à la fin de la pièce, chacun reprend sa place et il n'y a pas de mésalliance.

Pourtant, si tout rentre dans l'ordre et reçoit une explication conforme au code aristocratique des « âmes bien nées >> les préjugés de ce code sont cependant dénoncés, l'espace de la représentation, dans la mesure où ils s'opposent au bonheur des êtres. La « morale » sociale du Jeu est donc ambiguë : elle satisfait à l'idéal mondain des salons que fréquente Marivaux et en même temps elle conteste cet idéal en affirmant la primauté du sentiment sur la raison sociale.

Ainsi la relation maître/serviteur, inversée d'un commun accord entre les parties, parodiée par les valets, durement éprouvée par Silvia et Dorante, est enfin rétablie mais dans un certain sens dépassée : l'essentiel est, en définitive, que les sentiments vrais triomphent indépendamment des contingences sociales.

HOMMES ET FEMMES

Le conflit des sexes est également en jeu dans la comédie de Marivaux et reçoit un traitement original. On sait qu'au 18e siècle, la domination masculine (et singulièrement celle du mari) est écrasante. C'est le cas dans la sphère aristocratique où la soumission de l'épouse n'a d'égale bien souvent que la liberté du mari à satisfaire ses désirs hors des liens du mariage. Silvia le rappelle à Dorante (III, 8) :

«Vous m'aimez mais votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour vous. Que de ressources n'avez-vous pas pour vous en défaire ! »

Mais Silvia, grâce au déguisement, renverse dans l'acte III cette relation qui lui est défavorable. Elle se joue de Dorante (sans être jouée comme elle l'était jusque-là) et l'amène à une demande en mariage surprenante. Dorante accepte, en définitive, d'épouser une soubrette et reconnaît ainsi, aux yeux de tous, la souveraineté des charmes de Silvia qui le font renoncer à une union qui serait plus conforme à son rang.

Ainsi, Silvia peut déclarer à son père : « Vous avez fondé notre bonheur pour la vie, en me laissant faire. » Non seulement elle acquiert la certitude qui lui faisait défaut : Dorante sera fidèle. Mais c'est elle qui a mené l'intrigue, plaçant ainsi son futur mari dans un rôle de dupe ! Elle fait ainsi la preuve de l'efficacité de son action et de sa liberté.

Ce n'est ni la première, ni la dernière fois que Marivaux accorde ainsi à ses héroïnes la primauté. On retrouve ici le « féministe » de la Nouvelle Colonie (cf. ci-dessus p. 9).

LANGAGE ET SOCIÉTÉ

Les rangs et les relations dans la société ne sont pas seulement représentés dans le Jeu par la diversité des personnages mais aussi par le langage que parle chacun d'entre eux. Les conditions sont sans cesse évoquées par tout un vocabulaire qui en souligne les particularités. On entend souvent les mots « maître » (maîtresse, homme et fille de condition) et « valets » (domestique, garçon, serviteur, chambrière, coiffeuse, servante, soubrette, suivante, etc.), dans la bouche des personnages.

Des évocations plus concrètes soulignent le caractère symbolique du vêtement aux yeux de la société : Arlequin parle du « galon de couleur » (III, 7), de la « casaque » et de la « souquenille » des laquais qu'il oppose à la « friperie >> des maîtres.

Mais si le lexique sert à caractériser socialement les personnages, il est l'objet de quelques équivoques : en effet, l'échange des rôles sociaux amène maîtres et valets à prononcer d'étranges paroles, au regard de leur véritable condition. Ainsi, Arlequin et Lisette, déguisés en maîtres, utilisent les termes « nos gens », « soubrette », « valetaille

» dans des emplois dépréciatifs, comme pour mieux affirmer leur nouveau pouvoir. De son côté, Dorante déclare à Silvia : « Il n'est ni rang, ni naissance, ni fortune qui ne disparaisse devant une âme comme la tienne. » En remplaçant ainsi une caractérisation sociale (le rang) par une distinction morale (la « qualité » de l'âme), le maître paraît rejoindre son valet pour qui la particule nobiliaire n'est pas un critère de valeur mais une simple différence d'orthographe (cf. II, 5 et III, 6).

En réalité le langage propre à chaque personnage ne permet pas de façon absolue de mesurer la différence entre les conditions. Certes Arlequin par son langage familier, image, parfois trivial (« Pardi ! », « Par la ventrebleu », « ragoûtant >> <filous », « m'amie », « guignon », « friand ») s'oppose à Dorante. Mais Lisette, à quelques exceptions près, parle comme sa jeune maîtresse. Cela est certainement le signe d'une évolution sociale. Cela confirme surtout le désir de Marivaux de dépasser l'opposition classique entre maîtresse et suivante pour mettre en scène une rivalité entre femmes.

sociale. Le langage n'est donc plus un critère certain de distinction

Dans le Jeu de l'amour et du hasard, la société n'est pas menacée puisqu'il ne s'agit que de théâtre et que tout semble au dénouement rentrer dans l'ordre. Pourtant ce théâtre qui met en jeu les relations traditionnelles de la vie sociale est une interrogation et un rêve : les personnages, bouleversés dans les habitudes et le rôle que la société leur assigne, imaginent d'autres relations humaines ou la valeur serait estimée en fonction de la qualité de l'individu plus que du rang. Pensons à la boutade d'Arlequin à Lisette : « De la joie, madame ! Vous avez perdu votre rang; mais vous n'êtes point à plaindre, puisque Arlequin vous reste » (III, 9).

4-La structure de l'intrigue

LE MOTEUR DE L'ACTION

Dans la comédie, le mariage est très souvent le but de l'action. Retardé par le déroulement de la pièce, par des obstacles, des oppositions, il se réalise au dénouement, fréquemment sous les yeux du spectateur (cf. Molière, les Femmes savantes). Parfois l'action est animée par deux désirs matrimoniaux qui s'affrontent, par exemple le désir des parents et celui des enfants (l'Avare, les Fourberies de Scapin). Ou encore une union inattendue peut remplacer le mariage initialement prévu (l'Ecole des femmes).

Le Jeu de l'amour et du hasard paraît se conformer à cette tradition de la comédie qui fait du mariage l'objectif plus ou moins avoué des personnages. Le dénouement du Jeu qui laisse prévoir la réalisation de deux unions (Dorante-Silvia et Arlequin-Lisette) semble confirmer cette idée.

Pourtant elle n'est que partiellement vérifiée si l'on observe l'ensemble de la pièce. En effet les personnages du Jeu n'acceptent pas d'emblée le mariage comme une évidence, comme un geste qui va de soi. Au contraire ils l'interrogent, le discutent, le redoutent même parfois. Quel est dès lors le but de l'action pour ces personnages ? Que désirent-ils ?

Selon une démarche classique, Marivaux l'apprend à son spectateur dans l'« exposition » constituée par les quatre premières scènes. Voici d'ailleurs les explications que Silvia donne à son père : «Dorante arrive ici aujourd'hui, si je pouvais le voir, l'examiner un peu sans qu'il me con (1, 2). Elles sont identiques à celles de Dorante qui espère en s'introduisant déguisé chez Orgon « saisir quelques du caractère >> de Silvia (I, 4).

Ainsi, chacun de leur côté, Silvia et Dorante recherche la même fin, caressent le même espoir. Ils veulent moins se marier selon le désir de leur père que connaître la vérité de l'être qu'on leur destine. La finalité de l'action dans le Jeu est donc très différente de celle de la comédie traditionnelle. L'aspiration au bonheur passe d'abord, pour les héros, par la découverte de l'autre. Le principe de l'action est donc un principe de connaissance.

LES PROGRÈS DE L'ACTION

L'intérêt de l'action dramatique dans la pièce ne tient pas seulement à la recherche de la vérité de l'autre mais aussi à la découverte et à la reconnaissance de leurs propres sentiments par Silvia et Dorante.

La structure de l'action, extrêmement dépouillée, met particulièrement en relief cette découverte : il s'agit, pour

Marivaux, de montrer la brusque naissance d'un sentiment qui se développe jusqu'à son aveu, en dépit de l'opposition du personnage qui l'éprouve. Les progrès constants de l'amour réciproque de Silvia et Dorante, sa découverte jalonnée d'étonnements, d'irritations, de blessures, de refus constituent la trame de l'action principale. Celle-ci se développe de façon rigoureuse en trois actes qui constituent trois étapes dans le cheminement obscur de la vérité des cours.

Le premier acte est celui de la première rencontre et de la « surprise de l'amour ». Il culmine dans la scène 7 avec un long tête-à-tête Silvia-Dorante.

Le second acte nous présente les contradictions, les doutes et les chagrins de Silvia. Il progresse dramatiquement jusqu'à la scène 12 dans laquelle Dorante révèle qui il est.

Le troisième acte connaît le même développement dynamique. Il offre le spectacle des humiliations et des hésitations de Dorante jusqu'à la résolution et la révélation finales (III, 8, 9).

Cet aperçu de la structure et des progrès de l'action peut faire apparaître le Jeu comme une comédie essentiellement psychologique. En réalité, plusieurs observations doivent nuancer et corriger ce point de vue.

1. Nous n'avons évoqué que l'action principale, celle des maîtres. Or une action secondaire, celle des valets, vient s'y greffer et le parallélisme des deux actions, les rapprochements et les contrastes entre maîtres et valets, constituent l'un des intérêts majeurs de la pièce.

2. Nous avons par ailleurs dit les hésitations, les contradictions de Silvia et de Dorante devant la naissance de leurs sentiments. Mais le motif de ces « états d'âme » n'est pas seulement psychologique. Il est essentiellement social et l'action tourne, en réalité, autour du conflit entre préjugé social et désir du cœur.

3. Enfin nous avons affirmé que le principe dramatique du Jeu était la recherche de la vérité. Or ce désir de connaître la vraie nature des êtres trouve son origine dans une observation du comportement des hommes mariés. Silvia, dès la première scène, présente la société comme un univers du mensonge, un monde où les hommes dissimulent leur véritable personnalité sous un masque. Ce monde inquiétant, où l'on n'est jamais sûr de l'autre, fait naître une exigence de vérité. Pour la satisfaire, Silvia et Dorante ont, chacun de leur côté, recours à l'intrigue.

LES FILS DE L'INTRIGUE

Pour mieux « examiner » l'autre, pour le voir sans être vu, les héros imaginent le même stratagème : celui du déguisement. Arme paradoxale : le masque doit leur servir à découvrir la vérité. Chacun pense ainsi, en tirant les fils d'une intrigue, maîtriser son propre destin et s'assurer de l'autre. Ce serait le cas, s'il n'y avait qu'une seule intrigue ou si l'un des personnages connaissait le stratagème de l'autre, d'emblée. Mais Silvia et Dorante se trompent mutuellement.

Croyant mener l'intrigue, ils en sont les dupes et les fils leur échappent quand ils croient les retenir. Tel est le dispositif mis en place subtilement par Marivaux. C'est, en fait, un double piège dont les fils se nouent et s'emmêlent dès lors que les jeunes gens sont en présence puisque chacun d'eux se trompe sur l'identité de l'autre. Tous deux sont donc à la fois créateurs et victimes d'une illusion.

Dès lors, qui tire les ficelles de la double intrigue? On serait tenté d'accorder ce rôle de « meneurs de jeu » Orgon et Mario. En effet, ce sont les seuls personnages conscients des déguisements simultanés : ils sont les maîtres des deux secrets qu'ils décident de garder (I, 4). Ils favorisent

donc temporairement les illusions des personnages. Leur apparition intermittente semble destinée à contrôler les autres à leur insu.

En réalité, Orgon et Mario ont moins de pouvoir qu'il n'y paraît. Leur rôle est autre. S'ils ne révèlent pas à Silvia le stratagème de Dorante, c'est dans le but avoué de favoriser le hasard, la liberté des sentiments et non dans le but de les emprisonner. Mario s'explique très clairement d'ailleurs : «Ma foi, monsieur, puisque les choses prennent ce train-là, je ne voudrais pas les déranger, et je respecterais l'idée qui leur est venue à l'un et à l'autre ; il faudra bien qu'ils se parlent souvent tous deux sous ce déguisement. Voyons si leur cour ne les avertirait pas de ce qu'ils valent. Peut-être que Dorante prendra du goût pour ma saur, toute soubrette qu'elle sera, et cela serait charmant pour elle » (I, 4).

Orgon et Mario sont les spectateurs de l'action. Ils ne tiennent donc pas vraiment les fils. Au contraire, en ne leur révélant pas ce qu'ils savent, ils livrent le destin de Silvia et de Dorante à l'« aventure » des rencontres et des intrigues. S'ils jouent le jeu, donnant le change à Dorante et Arlequin (I, 10), comme à Lisette (II, 1) et Silvia (II, 11), c'est pour favoriser les sentiments qu'ils voient naître. Ils ne créent pas ces sentiments, ils en accélèrent l'expression parce qu'ils en sont les témoins. Les autres personnages, se

sentant regardés, se regardent eux-mêmes et prennent conscience de ce qu'ils éprouvent. Ainsi Lisette va de plus en plus loin dans la conscience de son amour parce que quelqu'un (M. Orgon dans la scène 1 de l'acte II) en recueille l'aveu.

Le rôle du hasard est essentiel au déroulement de l'intrigue. Dans les deux premiers actes, surtout. Dans l'acte III aussi mais d'une manière moins absolue. En effet, dans cet acte, Silvia, aidée de Mario, semble mener le jeu, mais comme l'illustrent les hésitations de Dorante dans l'avantdernière scène, le pouvoir de la jeune fille ne semble pas absolu et son destin est encore soumis aux aléas de l'existence qui donnent son titre à la pièce.

Silvia : « Ah ! voilà qui est fini, il s'en va ; je n'ai pas tant de pouvoir sur lui que je le croyais », puis... « Dorante reparaît pourtant ; il me semble qu'il revient. Je me dédis donc ; je l'aime encore... »

Jusqu'au dernier instant la confusion née de l'« imbroglio » initial menace de faire tout échouer.

La réussite de la comédie est due précisément à la combinaison d'une action simple et d'une intrigue dont les fils embrouillés (c'est le sens français du mot italien « imbroglio ») retardent et rendent plus attendu le

dénouement. Comme si l'intrigue voulait mimer les surprises, les imprévus du hasard et l'extrême complexité de la vie sentimentale et sociale.

LES SITUATIONS ET LEUR ENJEU

L'intrigue gagne en complexité à partir d'un schéma simple et produit plusieurs types de situations marquées par l'ambiguïté et la tension des relations entre les personnages.

Pour présenter ces différentes situations, il faut partir de la situation initiale.

Situation 1: elle est schématiquement la suivante. Deux groupes de personnages se dessinent et sont animés, comme nous l'avons dit, du même désir de se connaître. (Nous représenterons ce désir par le sigle - et quand il est réciproque par le sigle .) Le premier groupe réunit Silvia et ses alliés : Lisette qui accepte d'endosser le costume de sa maîtresse, Orgon et Mario qui laissent à la jeune fille les coudées franches dans ses entreprises. Le second groupe rassemble

Dorante et celui qui doit l'aider dans son entreprise : Arlequin. (Bien sûr, Orgon et Mario savent déjà la vérité de l'autre groupe mais ils ne connaissent pas pour autant Dorante et Arlequin.)

On peut représenter ainsi la situation 1:

S/1 + L/s + 0 + M - D/b + A/d (Acte I, sc. 1 à 5) (Chaque personnage est représenté par son initiale. S/lindique que Silvia est déguisée en Lisette, D/b que Dorante se présente sous le nom de Bourguignon, etc.) .

En fait, cette disposition des alliances sera considérablement altérée au cours de la pièce et les déguisements en « brouillant les cartes » (les identités) engendreront un grand nombre de situations inattendues. Chaque scène est une surprise pour les personnages en présence et le spectateur tire une grande partie de son plaisir de voir s'épaissir les malentendus. Les alliances initiales vont se défaire et d'autres se former. En effet, Silvia et Dorante sont de moins en moins satisfaits de l'aide de leurs auxiliaires du premier acte : la complicité se transforme parfois en conflit. De sorte que les jeunes gens sont de plus en plus seuls.

Situation 2 : Silvia et Dorante, les deux faux serviteurs, sont ainsi réunis par les circonstances, mais aussi par leur livrée commune et de plus en plus par leurs sentiments réciproques. Le désir de connaître se confond ainsi de façon croissante avec le désir amoureux ():

S/ 1 D /b (I, 6, 7 - II, 9, 12 - III, 3, 8)

Situation 3 : parallèlement Lisette et Arlequin connaissent, eux aussi, une surprise du désir amoureux :

L/S - A/d (II, 3, 5 - III, 6)

Ces deux situations (2 et 3) sont particulièrement récurrentes. Leur répétition et leur alternance constituent la trame de la comédie. Leur caractère évolutif fait l'intérêt de l'action.

Situations 4 et 5: si des alliances nouvelles se forment (entre les amoureux), des conflits opposent les alliés de la situation 1.

Ainsi chaque maître est confronté à son serviteur qui lui résiste, parfois avec insolence. Situation 4: L7s s'oppose à S/I (II, 7) Situation 5: D/b s'oppose à A (1,9-II, 4 - III, 1,7)

Situation 6 : une autre situation conflictuelle oppose Sil via et le faux Dorante (Arlequin) pour lequel la jeune fille n'éprouve d'emblée que répugnance. Arlequin confirme cette première impression en rudoyant Silvia devant Lisette.

Situation 6: Si s'oppose à A/d (I, 8 - II, 6)

Ces situations sont provoquées par les déguisements. Ce sont leurs vêtements de maître qui donnent à Lisette et Arlequin le désir de s'imposer devant celui ou celle qui habituellement les domine.

Situations 7 et 7 bis : c'est également son déguisement qui vaut à Dorante d'être réprimandé par Orgon et Mario.

Situation 7: O + M s'opposent à D/ (II, 10)

Cette humiliation se mêle à de la jalousie pour Dorante lorsque Mario, poussé par Silvia, prétend aimer la fausse Lisette. Situation 7 bis : M (+ S/1) s'oppose à D/b (III, 2, 3) |

Situation 8 : Silvia elle-même ressent face à son père et à son frère qui la taquent, l'ambiguïté de sa position et les blessures de son amour-propre. Situation 8: S/1 s'oppose à O + M (II, 11)

Dans chacune de ces situations, un personnage au moins est surpris : surprises de l'amour (situations 2 et 3), surprise de la déception (situation 6), surprise devant la défection des valets (situations 4 et 5), surprise de l'humiliation devant l'autorité familiale (situations 7 et 8), surprise de la jalousie (situation 7 bis).

L'échange des rôles sociaux, loin de clarifier les sentiments, permet donc l'inattendu et le malentendu. Silvia et Dorante doivent sans cesse s'adapter (et adapter le jeu dont ils ont pris le risque) à des situations totalement nouvelles pour eux, et cela dans un véritable ballet de rencontres.

A cet égard, l'organisation, la « chorégraphie » de ce ballet semblent un peu livrées au hasard. Pourtant, si l'on exa

mine de près la disposition des scènes et l'alternance des situations, on se rend compte que le dramaturge a subtilement utilisé la structure de la pièce pour produire divers effets significatifs.

LE JEU DES REFLETS : STRUCTURE SECRETE

Dans le théâtre de Marivaux tout se passe comme si les personnages pour exister avaient besoin d'un «double, d'une image qui leur ressemble, comme un reflet dans un miroir. Les autres leur serviraient donc à se connaître et se reconnaître eux-mêmes.

Les autres leur sont utiles pour se définir soit par identification ('existe parce que je te ressemble), soit par opposition ('existe parce que je suis différent de toi).

Observons donc cette présence du « double » (ou des doubles) dans le Jeu. Le dédoublement maîtres/serviteurs et l'échange des rôles en sont les marques les plus évidentes. La pièce est construite sur le développement de deux actions parallèles et comme en regard : celle des maîtres et celle des valets. Le cheminement de chaque couple est analogue à celui de l'autre : Arlequin et Lisette vont, comme Dorante et Silvia, de la découverte de l'amour à l'aveu de l'identité. A l'intérieur de chaque couple, chaque personnage féminin a son «double » dans le personnage

féminin de l'autre couple. (Il en est de même, bien entendu, pour les personnages masculins.)

Par exemple, la structure de l'acte II crée, de façon très nette, un reflet entre les deux couples et particulièrement entre les personnages féminins. En effet, Lisette est présente dans les sept premières scènes de l'acte, confrontée à Arlequin mais aussi à Orgon (1 à 7); Silvia est présente dans les huit dernières scènes (6 à 13), confrontée à Dorante et au même Orgon. La structure de l'acte III offre la même symétrie en nous présentant deux scènes d'aveu successives (Lisette-Arlequin, III, 6 et Silvia-Dorante, III, 8).

Nous avons noté précédemment, en examinant les situations, les échos, les ressemblances entre les conflits Arlequin/Dorante et Lisette/Silvia (conflits sociaux). On remarque, de la même façon, le retour d'un même conflit avec celui qui incarne l'autorité paternelle, Orgon (conflit Silvia/Orgon, II, 11 et conflit Dorante/Orgon, II, 10). Dans les cas que nous venons d'évoquer, le parallélisme ne s'établit pas entre Lisette et Silvia (ou entre Arlequin et Dorante) mais entre Silvia et Dorante (ou entre Lisette et Arlequin).

Quel est l'intérêt de ces jeux de miroir ? Le parallélisme, dans l'intrigue, des actions et des réactions souligne en fait la similitude des sentiments éprouvés, quelles que soient les différences sociales. Mais ces rapprochements manifestent aussi les différences dans la manière d'exprimer les sentiments en question : ils nous rendent donc plus attentifs au langage lui-même. Ainsi l'écho est dissonant entre deux conversations amoureuses (entre les maîtres et entre les valets): les valets sont entre eux plus directs, plus rapides, plus joyeux et moins soucieux de l'obstacle social que leurs maîtres.

LE DÉNOUEMENT OU LE DÉVOILEMENT

Marivaux a utilisé toute sa science du théâtre dans ces jeux de structure mais aussi dans le dénouement de la pièce. Le dénouement est, dans ses comédies, un grand moment de plaisir. Plaisir des personnages pour qui les obstacles au bonheur sont levés. Plaisir du spectateur qui ressent comme un soulagement la fin des épreuves que les personnages se sont imposées. Plaisir enfin parce que l'exigence de vérité, si caractéristique de ce théâtre, reçoit pleinement satisfaction.

Ce dévoilement de la vérité ne s'opère pas par quelque coup de baguette magique, en un éclair. C'est une découverte progressive jusqu'à la lumière totale de la dernière scène. Le spectateur savoure ce dénouement parce qu'il est diffracté en plusieurs instants lumineux, en une succession de temps forts qui rythment la fin du spectacle.

Le voile commence à se déchirer dès la fin de l'acte II dans la scène 12 lorsque Dorante se découvre. C'est un moment de joie pour Silvia : Silvia, à part : « Ah ! je vois clair dans mon cœur. » La première vérité apparue est celle de son propre cœur. Il faudra attendre la dernière scène pour que celle du cœur de l'autre apparaisse dans tout son éclat.

A ce dévoilement en deux temps séparés par la totalité du troisième acte, s'oppose le dévoilement simultané des identités pour Arlequin et Lisette (III, 6).

Trois scènes donc pour un dénouement complet dans l'acte III. Marivaux aurait voulu montrer les difficiles progrès de la vérité luttant contre l'illusion qu'il ne s'y serait pas pris autrement ! Un triomphe que les masques, la vanité, les rivalités ne peuvent empêcher. Bien plus, un moment de bonheur d'une rare intensité.

5-Les personnages

Le Jeu de l'amour et du hasard est une comédie familiale : la pièce nous présente seulement six personnages et le principal enjeu des intrigues est la question d'un mariage. Mais le Jeu est également une comédie sociale et l'on ne doit pas perdre de vue cet aspect des relations entre les personnages qui explique en partie le caractère de leur action.

MONSIEUR ORGON

Au centre de la constellation des personnages, M. Orgon occupe une place singulière. C'est un noble, un vieux gentilhomme dont la maison parisienne constitue le cadre spatial de la pièce. Dès sa première apparition (I, 2), M. Orgon remplit les charges du père de famille noble qui veut marier sa fille et qui lui a choisi un époux. Il est à noter que M. Orgon n'a jamais vu ce prétendant, fils d'un de ses amis de province. Sa fille d'ailleurs ne le connaît pas non plus.

Ce projet de mariage pourrait apparaître surprenant et arbitraire à qui ne connaîtrait les usages de la haute société du 18^e siècle en cette matière : dans cette société, le père est tout-puissant et son principal souci est de marier ses

enfants sans qu'il y ait mésalliance, c'est-à-dire sans déchoir de son rang.

M. Orgon, s'il représente incontestablement le pouvoir paternel et s'il exerce une autorité effective sur les domestiques, n'est pas un père et un maître autoritaire) Il n'a rien du tyran domestique que l'on rencontre parfois chez Molière et il en évite les ridicules. Les formes les plus fréquentes de son intervention pourraient être résumées par ces adresses à Silvia dans la deuxième scène : « Je te l'accorde. >> C'est un père et un maître libéral dont le principal souci semble être moins l'ordre de sa maison que le bonheur de sa fille. Il ne la force pas au mariage, comprend ses réserves et lui permet le stratagème du déguisement qu'elle a imaginé pour mettre Dorante à l'épreuve.

L'indulgence de M. Orgon permet donc l'introduction du jeu dans la pièce et lui-même « joue le jeu » en faisant passer sa fille pour une suivante aux yeux de Dorante. Mais ce qui distingue M. Orgon des autres personnages, c'est que lui-même n'est jamais dupe de ce jeu : il détient en effet le secret des deux intrigues, celle de Silvia et celle de Dorante. On peut même dire qu'il mène le jeu puisqu'il rapproche Silvia et Dorante à leur insu, pique leur amour-propre et favorise ainsi la naissance de leur amour.

Le rôle de M. Orgon est, en réalité, ambigu, à l'image de la pièce : il encourage, suscite, multiplie le jeu sans, toutefois, livrer les destinées de sa fille et de Dorante complètement au hasard. Il est maître du jeu pendant deux actes, gardant avec précaution le secret, apparaissant et disparaissant à des moments choisis. Lui-même n'est pas soumis aux risques du jeu : il ne se fait passer pour personne et il est le seul personnage de la pièce dans ce cas. Son identité sociale et son pouvoir ne sont donc jamais menacés.

Puissant et bienveillant, il semble ainsi incarner un idéal modéré : celui d'une liberté qui favorise le bonheur sans bouleverser l'ordre social.

MARIO

Le complice de M. Orgon, dans la pièce, est son propre fils, Mario, caractère traditionnel du « second amoureux » dans la comédie italienne. Marivaux lui a donné une fonction un peu différente parmi les personnages du Jeu. Mario ne sera « amoureux » que par feinte, plaisir du déguisement et de l'intrigue.

On ne peut le considérer comme un simple auxiliaire, une réplique de son père. Il en est sensiblement différent, d'abord

par sa gaieté constante, son sens de l'humour, son goût pour la plaisanterie plus affirmés. Il vit pour le divertissement, à l'instar de beaucoup de jeunes aristocrates dans le Paris de Louis XV. Il saisit au vol l'occasion que sa soeur et Dorante lui donnent par leurs intrigues simultanées, pour se livrer au jeu dont il aime la gratuité et le pouvoir de surprise. Comme son père il est au courant des deux travestissements : . « C'est une aventure qui ne saurait manquer de nous divertir » (I, 4).

Mais Mario va beaucoup plus loin que son père dans la comédie qu'ils se donnent à propos de Silvia et de Dorante. Là où M. Orgon ne manifeste qu'une bonhomie amusée, Mario va jusqu'au bout du jeu : il en rappelle sans cesse les règles à sa sœur quand elle semble les oublier (I, 5), il « agace », selon ses propres termes, Dorante et Silvia en les encourageant à se tutoyer et à s'appeler par leur prénom, il multiplie les taquineries, les effets du sous-entendu et de l'ironie et les deux amoureux en sont tour à tour victimes.

Mario ne serait pas un joueur complet s'il ne se risquait lui-même dans le jeu et cela, d'emblée, en prétendant, devant Dorante, être amoureux de la fausse Lisette. Mario, contrairement à son père dont nous avons observé la relative réserve, entre donc dans la comédie de masques que nous offre la pièce. Il contribue même à prolonger le

jeu dans l'acte III : en accord avec Silvia, il se dit le rival de Dorante et dupe ce dernier. Partout Mario exprime son plaisir du jeu, plaisir de l'ironie, plaisir des mots : « tu (Silvia) m'as tantôt chicané sur mes expressions ; il faut bien à mon tour que je badine un peu sur les tiennes » (III, 4).

Mario est donc non seulement l'arbitre mais l'habile aiguillon d'un jeu dans lequel Dorante et Silvia ont misé leur amour. On a pu le comparer à Cupidon : comme lui il favorise l'amour et comme lui, il décoche des flèches parfois douloureusement ressenties, en l'occurrence ses mots d'esprit. Silvia puis Dorante en sont atteints.

Son second rôle est de seconder sa sœur qui, dans le troisième acte, veut remporter une victoire sur Dorante.

Enfin, il est, sur le mode du jeu, l'adversaire de Dorante et c'est essentiellement à travers lui que Dorante subit l'épreuve du masque, ressent les blessures de la jalousie, est mortifié dans son amour-propre. Mario, pour sa part, parce qu'il a choisi de jouer un personnage (l'amoureux) qui n'engage pas son rang social, reste, comme Orgon, maître du jeu.

SILVIA

La Silvia du Jeu de l'amour et du hasard est un des personnages les plus intéressants, les plus attachants et les plus caractéristiques du théâtre de Marivaux. On se convaincra de son importance dans la pièce en notant qu'elle est présente dans vingt scènes sur trente-deux (contre 15 pour Dorante, 15 pour Orgon, 12 pour Lisette, Arlequin et Mario).

Marivaux a « saisi » le personnage de cette jeune fille de famille noble à un instant crucial de son existence où elle doit donner à sa vie un sens social en se mariant. Peut-être convient-il de rappeler ici l'importance de ce sacrement du mariage qui, aux yeux de la société, de la religion et des individus, reste, au 18^e siècle, un lien éternel qu'on ne saurait défaire, surtout lorsqu'on est femme. La première scène de la pièce expose, avec beaucoup de clarté, les enjeux du mariage et le caractère symbolique de cet événement social où deux individus sont amenés à dire « oui » pour la vie. Lisette et Silvia se querellent précisément sur ces mots clés de l'existence, « oui » et « non », qui ouvrent ou ferment, selon les cas, les portes du bonheur. C'est que le risque est grand d'être mal mariée. Surtout lorsque les pères décident pour les enfants et lorsque les alliances sont plus souvent affaires d'intérêt et de conventions que d'amour. Silvia précisément refuse ces

conditions dangereuses et exprime l'inquiétude des jeunes filles devant l'inconnu, la menace du mariage : « Songe à ce que c'est qu'un mari », dit-elle à Lisette (I, 1).

Dès lors, le sens de l'action de Silvia s'éclaire : la jeune fille va tout mettre en cuivre et en jeu pour échapper à un destin malheureux. En retardant le moment de dire « oui », elle veut s'éviter des regrets éternels. Elle affirme ainsi la primauté du bonheur individuel sur les conventions sociales, un thème très présent au 18^e siècle. Silvia veut, en réalité, s'assurer un pouvoir que la société refuse à la femme. Voilà qui en fait une héroïne moderne. Le stratagème du déguisement va lui permettre d'examiner à loisir et sans risque son prétendant. Mais son invention se retourne contre elle, dans un premier temps : en prenant le vêtement de sa femme de chambre, elle court un risque puisqu'elle se met dans une position dominée (une femme de chambre est faite pour obéir, comme le rappelle Lisette, II, 7).

Et, de fait, Silvia, dans l'ignorance du stratagème parallèle de Dorante, perd, l'espace de deux actes, la maîtrise qu'elle avait pensé s'assurer sur son destin et vit une véritable épreuve. On pourrait même parler d'une double épreuve et d'une double découverte. Tout d'abord, Silvia naît à l'amour

et cette « naissance » est difficile tant les obstacles que Silvia, elle-même, lui oppose sont grands. Deuxièmement, la jeune fille est amenée à vivre une « expérience sociale » qui accompagne ainsi l'épreuve sentimentale : Silvia, à son corps défendant, découvre l'inégalité des conditions qu'elle n'avait jamais subie jusque-là. Cette jeune femme noble, sûre de son rang, a le malheur de tomber amoureuse... d'un domestique ou du moins de quelqu'un qu'elle croit tel, Bourguignon - Dorante !

Cette double épreuve fait de Silvia un personnage inquiet, incertain, hésitant, parfois emporté. Il faut préciser que la révélation de l'identité de Dorante, à la fin de l'acte II, met un terme à ce trouble : Silvia est au cours de l'acte III une jeune fille enthousiaste et lucide, déterminée à mener à bien ses projets. C'est en définitive un personnage au registre riche et nuancé.

DORANTE

Dorante représente l'idéal aristocratique : « honnête homme », « bien fait », « aimable », « de bonne mine », plein d'esprit et de galanterie. Tel est le portrait avantageux qui le précède chez Orgon et que brosse Lisette (1, 1). Il ressemble en tous points à l'amoureux, au « héros de charme » de la comédie classique.

Or, ce jeune homme plein de mérites, à qui sa position Tale et son apparence donnent tant de privilèges et d'atouts pour séduire une jeune fille, ne s'en contente pas. S'il apparaît chez M. Orgon déguisé en valet, ce ne pour tromper Silvia ou les siens. Il ne s'agit pas de menées , libertines ou d'une entreprise destinée à subvertir la vigilance d'un père. C'est un motif sérieux qui pousse Dorante à entrer dans ce jeu : il veut connaître Silvia afin de régler sa conduite, sa décision (l'épouser ou non) sur ce qu'il aura découvert. Il a, comme Silvia, conçu le rêve d'un mariage d'amour et comme elle, il est victime de son stratagème.

Il est d'abord victime de son propre valet Arlequin qui profite de l'inversion des rôles pour lui résister et se moquer parfois de lui. Il est aussi victime d'Orgon et de Mario qui le rudoient et ne sont pas fâchés qu'il soit la dupe de son propre jeu. Il est enfin victime de Silvia qui, dans les deux premiers actes, résiste au faux Bourguignon en qui elle ne voit qu'un valet, et qui, dans le dernier acte, se joue de lui.

Pourquoi, dès lors, Dorante, humilié, calomnié, rudoyé, renvoyé, ne se découvre-t-il pas plus tôt pour se dégager du poids qui pèse sur lui ? C'est que Marivaux l'a placé dans une position singulièrement délicate : comment, en

effet, ce jeune homme élevé dans des manières polies peut-il annoncer sans scandale à M. Orgon, l'ami de son père, qu'il s'est introduit chez lui déguisé en domestique pour tomber de surcroît amoureux d'une femme de chambre ? (Rappelons que M. Orgon est censé tout ignorer et n'a été prévenu

que par le père de Dorante à l'insu de ce dernier.)

Marivaux a placé le personnage du « jeune premier » de la comédie dans une position de faiblesse : Dorante est pris au piège des conventions sociales. Il ne retrouve les coudées franches que seul avec Silvia; encore est-il étonné de trouver tant de charme à cette femme de chambre qui a des « airs de princesse ». Dorante est donc souvent dans une situation inconfortable, prisonnier de son masque, des exigences de son rang apparemment inconciliables avec le mouvement de son cœur. Il n'est pourtant jamais ridicule et oppose souvent brillamment son esprit aux attaques dont il fait l'objet. S'il « succombe », c'est par amour : sa galanterie du premier acte fait place ensuite à un sentiment profond qui bouleverse ses certitudes, un **sentiment dont l'expression devient.**

ARLEQUIN

Arlequin est le valet le plus célèbre de la comédie italienne. C'est un personnage plein de joie et de drôlerie dont la tradition théâtrale et la peinture ont immortalisé le costume losangé et bariolé, le sabre de bois (sa fameuse « batte ») et les pantomimes.

Dans le Jeu de l'amour et du hasard, il a perdu son costume puisqu'il apparaît d'emblée en habit de maître, sous le nom de Dorante, et garde ce déguisement jusqu'à la fin de la pièce. Pourtant, s'il joue les seigneurs, Arlequin n'a rien perdu de son caractère comique, de son babillage et d'un autre trait plus spécifique : la gourmandise. Mais ici elle se manifeste surtout en matière amoureuse par une grande impatience. Arlequin, avant même de voir Lisette/Silvia, est déjà pressé de conclure le mariage et ne dédaigne pas, en passant, d'adresser quelques galanteries à la fausse Lisette ! Avec la vraie, qu'il croit une grande dame, il brûle aussi les étapes : «Un amour de votre façon ne reste pas longtemps au berceau ; votre premier coup d'ail a fait naître le mien, le second lui a donné des forces et

le troisième l'a rendu grand garçon ; tâchons de l'établir au plus vite... » (II, 3).

Arlequin, toujours pressé, obtiendra rapidement de Lisette l'aveu de son amour. Au-delà du comique qu'elle engendre," cette précipitation est très significative : tout d'abord, elle fait d'Arlequin le personnage du plaisir immédiat et en cela le valet se distingue des maîtres pour qui le bonheur est toujours différé et retardé. Ensuite, cette hâte traduit le désir du valet de profiter de son costume de maître. Il en tire quelque vanité, c'est-à-dire une conscience neuve de ses mérites ; il en use, sans complexes, pour s'établir chez Orgon.

1. On se reportera à des comédies italiennes où ce personnage apparaît et par exemple à Arlequin, valet de deux maîtres, de Carlo Goldoni.

(1:10), traiter avec rudesse Silvia prise pour une servante (11, 6), courtiser Lisette (II, 2 à 6) et se moquer de son maître. Tout cela en dépit des convenances et des rappels à l'ordre. Arlequin est précisément le personnage de vengeance, par sa précipitation, ses manières, sa conduite amoureuse, son langage.

Il devait être l'allié de Dorante , il offre, en fait, une caricature de son maître, passant d'une grossièreté joyeuse

à une politesse affectée et parodique. Il résiste à son maître et, comme un bouffon, finit par se jouer de lui : lorsque Lisette lui confie que Silvia n'est autre que la jeune fille de la maison, il garde le secret et laisse Dorante dans l'erreur (III, 7). Arlequin est moins ici un valet fourbe qu'un valet rival de son maître. Il se prend au jeu d'autant plus volontiers que le jeu le sert. Il est conscient qu'il reste un valet mais il profite du déguisement pour s'affirmer et conquérir le bonheur.

LISETTE

Le personnage de Lisette paraît entrer dans un schéma classique de la comédie : elle est la servante qui aide sa maîtresse dans une intrigue amoureuse. Elle doit être à la fois sa confidente et sa complice. Mais cette complicité traditionnelle qui est, en fait, une marque de sujétion, prend un aspect très différent dans le Jeu de l'amour et du hasard.

Certes Lisette accepte de participer au stratagème de Silvia et ainsi semble toute dévouée aux intérêts de la jeune fille. Mais cette soumission apparente cache une opposition entre maîtresse et suivante : Lisette ne partage pas l'aversion de sa maîtresse pour le mariage et revendique l'égalité des cours sinon l'égalité du rang (1, 1). Lisette n'est

donc pas une pâle copie de Silvia : la vivacité de sa parole, son sens de la repartie font d'elle une servante pleine d'esprit qui n'hésite pas à discuter les avis de sa maîtresse (II, 7). De plus l'intrigue et le déguisement lui donnent une autonomie dont elle se sert pour rivaliser avec Silvia sur le terrain des sentiments. Ne croit-elle pas « souffler » Dorante à sa maîtresse ?

Le schéma de la complicité entre maîtresse et suivante se transforme donc en schéma de rivalité entre femmes sur le terrain de la coquetterie et de la séduction. Pour Lisette l'amour du faux Dorante est inespéré : elle y succombe d'autant plus vite qu'il représente pour elle une sorte de triomphe personnel. Un triomphe d'autant plus éclatant qu'elle croit que sa jeune maîtresse, dans le même temps, n'a su se faire aimer que d'un domestique.

Si elle reçoit une sorte de « leçon >> de Silvia dans le premier acte (1, 1), elle prend une revanche. Et particulièrement au cours du second acte où elle accepte de bien mauvaise grâce de réintégrer son rôle domestique. Elle fait même preuve d'impertinence vis-à-vis de sa maîtresse (II, 7).

On ne peut donc réduire Lisette à un type figé. Elle est dans le Jeu de l'amour et du hasard autant femme que femme de

chambre. Elle reste une servante : elle est l'instrument dont Orgon se sert pour piquer l'amour-propre de sa fille et elle n'épouse finalement qu'un domestique. Pourtant elle est promue par le déguisement et par la symétrie des intrigues au rang de rivale de Silvia (de façon plus convaincante qu'Arlequin vis-à-vis de son maître). Trompée comme Silvia par le jeu des masques mais aussi aimée comme elle, elle est temporairement détentrice d'un pouvoir supérieur à celui de sa maîtresse : elle joue les « grandes dames » quand Silvia reçoit les humiliations réservées aux femmes de chambre. Ce pouvoir nouveau effraye un peu Lisette mais elle l'utilise pour réaliser son bonheur qu'elle atteint avant même sa maîtresse. Elle justifie les paroles qu'elle prononçait dans la première scène pour revendiquer l'égalité en matière de sentiment : « Mon coeur est fait comme celui de tout le monde » et « si j'étais votre égale, nous verrions ».

6-Les jeux de l'amour

AMOUR ET THÉÂTRE

L'amour est au centre du théâtre de Marivaux. Les titres de ses comédies (le Triomphe de l'Amour, la Surprise de l'amour, le Jeu de l'amour et du hasard) l'illustrent bien. En cela l'auteur de ces pièces s'inscrit dans une tradition : au siècle précédent, Racine a mis en scène dans Phèdre les effets dévastateurs d'un amour-passion. Dans le domaine de la comédie, Molière lui-même a immortalisé plusieurs caractères d'amoureux ou de séducteurs : Dom Juan, le conquérant, Tartuffe, l'amoureux hypocrite, Arnolphe, l'amoureux sénile et jaloux, etc..

Si Marivaux reprend ce thème, c'est aussi qu'il correspond à un projet qui lui est cher : peindre et analyser les sentiments humains dans leur nature, « débusquer » les secrets du cœur.

« 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 ces niches. » Ce propos du dramaturge

citée par d'Alembert dans son *Éloge de Marivaux* éclaire la dimension très théâtrale qu'il donne à ce thème.

En effet le théâtre ne consiste-t-il pas essentiellement à masquer et à montrer ? Or l'amour est, précisément, dans l'analyse de Marivaux, un sentiment qui se cache ou que l'on se cache. Un sentiment dont la naissance est secrète et dont la révélation est comme un coup de théâtre sur la scène du coeur humain. Dès lors, la comédie marivaudienne se fixe comme but de montrer ce jeu de cache-cache de l'amour dans ses subtilités, ses raffinements, ses cruautés parfois. A chaque scène nouvelle correspond une nouvelle étape du mouvement des sentiments. Ainsi le spectateur assiste au déroulement simultané de la mécanique théâtrale et de la mécanique complexe de l'amour. . Une dernière raison pousse Marivaux à accorder à ce thème une telle importance : pour lui, l'être humain n'a d'existence véritable que lorsqu'il éprouve des sentiments. Aussi, pour lui, faire « vivre » des personnages de théâtre, c'est les rendre sensibles à l'amour, de loin le sentiment le plus complexe et le plus riche en nuances.

AMOUR, RAISON ET CONVENTIONS SOCIALES

Au lever du rideau du Jeu de l'amour et du hasard, aucun sentiment ne s'est encore déclaré dans le cour des jeunes gens. On peut même dire que l'opinion de Silvia sur l'amour est empreinte de méfiance. Les charmes exercés par les hommes sont des agréments trompeurs et elle n'espère pas trouver l'amour dans le mariage : « Dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme » (I, 1). Il s'agit là d'une figure classique de l'amour ennemi de la raison. Cette attitude de réserve voire d'hostilité a deux causes principales : d'une part le mariage évoqué dans cette première scène est un mariage de raison ; par ailleurs, conformément aux conventions sociales de l'époque, la jeune fille n'a jamais connu l'amour. Cette situation initiale est très importante. En premier lieu parce qu'elle présente les règles de la vie sociale qui distingue (voire oppose) mariage et amour. En second lieu parce qu'elle souligne dans le personnage de Silvia l'innocence, la nouveauté sur le chapitre des sensations du cœur. L'irruption de l'amour dans cet univers raisonnable, conventionnel et presque indifférent, sera d'autant plus remarquable. L'amour va, en effet, déjouer tous les calculs, déranger tous les plans de Silvia et de Dorante. La totale nouveauté de cette expérience que la raison ne peut maîtriser, passionne Marivaux.

Si l'amour engendre un trouble profond chez les deux jeunes gens, c'est qu'ils l'éprouvent de façon inattendue. Presque contre eux-mêmes. Ils aiment, en effet, quelqu'un que les distances sociales doivent leur rendre indifférent. Et leur étonnement est non seulement d'aimer. Il est d'être sensible à un être différent de l'idée qu'ils se faisaient d'un domestique. Dorante, à part - Cette fille-ci m'étonne ! (...)
Silvia, à part - Quel homme pour un valet! (1,1)

Pour tous les personnages amoureux, les sentiments éprouvés sont incroyables, inouïs. Pour les maîtres comme pour les valets, pris dans le jeu des déguisements, l'amour est foncièrement déraisonnable. Ils en ont presque peur. Ils s'interrogent sans cesse à son sujet et sur eux-mêmes et disent sans cesse : Se peut-il que vous m'aimiez ? Est-il possible que j'aime ? Comment Marivaux aurait-il mieux mis en valeur la surprise de l'amour ? Surprise du coeur pris au piège d'un visage et surprise de la raison dérangée dans ses certitudes par le jeu.

AMOUR ET JEU

Les déguisements et les stratagèmes qui marquent le début de la pièce lui donnent une atmosphère de jeu mondain. On a d'ailleurs évoqué à propos du Jeu le charme, les couleurs de la fête, la sensualité même des tableaux de Watteau et de Fragonard, deux peintres contemporains de Marivaux. On retrouve en effet chez eux le goût du masque, du théâtre (cf. le tableau de Watteau : « L'amour au théâtre italien ») et la célébration de l'amour (cf. Watteau : « L'embarquement pour Cythere »). Watteau crée le genre pictural des « fêtes galantes », variation sur les thèmes entrelacés du théâtre et des sentiments.

Aussi lorsqu'au début du Jeu, Silvia et Lisette se travestissent, le spectateur est placé discrètement dans un contexte de fête galante. Ce qui revient à dire qu'une atmosphère de sensualité baigne la pièce avant même que l'amour ne se soit déclaré et c'est dans cette atmosphère que se produisent les rencontres décisives

D'ailleurs celles-ci commencent sur le mode du jeu galant. Dorante, déguisé en valet, se fait un devoir de courtiser la fausse Lisette (I, 6 et 7). Celle-ci lui répond avec une

réserve mêlée de coquetterie. Chacun joue bien son rôle puisque la règle est que les valets aiment les suivantes. D'ailleurs Silvia le signale : « Bourguignon (...), suivant la coutume, tu arrives avec l'intention de me dire des douceurs : n'est-il pas vrai? >>

Mais ces « badinages >> apparemment anodins s'accompagnent des premières atteintes du sentiment. L'amour a des lors deux faces : un amour joué (comme au théâtre) sous la forme d'une conversation où s'échangent compliments bien tournés et refus amusés ; mais aussi un sentiment, une émotion encore indécis qui sont comme une vive surprise et qu'on peut déjà appeler de l'amour.

Ce double registre amoureux (amour joué - amour vrai) est mis en valeur par l'opposition entre Dorante (le véritable amoureux) et Mario (le faux amoureux). Mais ce double registre est surtout sensible, dans les scènes amoureuses, dans le passage incessant du dialogue à l'aparté. Les apartés (répliques que le personnage dit pour lui-même) sont en effet essentiels puisqu'ils traduisent et trahissent ce qui n'est plus du domaine du jeu et qui naît en quelque sorte sous le masque : un véritable amour. Mais avant que celui-ci ne soit clairement déclaré, sa maturation connaît plusieurs étapes. Et c'est dans leur observation que Marivaux se révèle un dramaturge original et subtil. Sa

fameuse « science du coeur » consiste à dévoiler l'interaction de l'amour et de l'amour-propre.

AMOUR ET VANITÉ

Les personnages du Jeu n'échappent pas aux atteintes de l'amour-propre. Ainsi au premier émoi amoureux de Silvia rencontrant Dorante se mêle une satisfaction de vanité : celle qu'elle éprouve à entendre sa conversation galante et à se voir l'objet de compliments qu'elle a la liberté d'écouter puisqu'elle joue les soubrettes. Mais, dans une seconde phase, le sentiment qui est né en elle la dérange. Elle éprouve alors non plus une jouissance mais une blessure de sa vanité, particulièrement quand son père et son frère se moquent d'elle en lui montrant qu'elle est sensible aux discours d'un valet (II, 11).

Elle prend sa revanche dans le troisième acte et le triomphe de son amour coïncide alors avec celui de son amour-propre.

En effet, elle amène Dorante à s'abaisser devant elle et elle réussit à le séduire dans son costume de femme de chambre. « Quelle insatiable vanité d'amour-propre ! » remarque M. Orgon quand il voit sa fille « charmée de triompher >> (III, 4). Pour Silvia, aimer c'est conquérir. Et

c'est au tour de Dorante d'éprouver simultanément amour et humiliation de sa vanité, surtout lorsque Mario excite sa jalousie, en prétendant aimer Silvia.

L'amour est donc, dans la comédie de Marivaux, un sentiment complexe auquel d'autres sentiments se mêlent parfois inextricablement : plaisir de la conquête et même de la tromperie, souffrance de l'amour-propre humilié, jalousie... Cette complexité ainsi révélée atteste selon Marivaux toute la richesse de l'être humain, mais elle n'est pas sans danger : l'amour de soi peut être parfois un obstacle à l'amour entre deux êtres. Ainsi lorsque Dorante s'éloigne à l'acte III, Silvia croit avoir tout perdu pour avoir trop désiré pour elle-même. Cette contradiction, fréquente dans le théâtre de Marivaux, entre amour et vanité est finalement résolue quand l'amour se révèle au grand jour. Mais l'amour est un bien menacé.

AMOUR ET LIBERTINAGE

Marivaux parle ainsi de son temps dans le Spectateur Français : « Les sentiments n'étaient plus à la mode, il n'y avait plus d'amants, ce n'était plus que libertins qui tâchaient de faire des libertines. On disait bien encore à une femme : Je vous aime, mais c'était une manière polie de lui dire : Je vous désire... »

Cette opposition entre amour et libertinage est sensible dans le Jeu de l'amour et du hasard dans les craintes exprimées par Silvia : que sera Dorante ? Sera-t-il un mari volage et libertin ? Elle va même jusqu'à lui dire : « Votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour vous. Que de ressources n'avez-vous pas pour vous en défaire ! » (III, 8). Lisette exprime les mêmes inquiétudes et demande à Arlequin de lui jurer un amour éternel.

L'amour des libertins est un faux amour. Il suppose un masque. Il dissimule un simple désir sous les dehors de la passion. L'amour, en revanche, est selon Marivaux authentiquement et intimement lié à l'âme : « Si l'on savait bien ce que c'est que cet amour-là, quelles sont ses ressources et le charme des progrès qu'il fait dans le fond

de l'âme, combien il la pénètre et tient sa sensibilité en vigueur... >>

La totalité du Jeu peut être résumée par ces mots : les « progrès de l'amour dans le fond de l'âme ». On touche ici un paradoxe de ce théâtre : la comédie fondée sur l'extériorité (gestes, paroles), sur l'apparence (jeu, déguisement), révèle ce qui est au plus profond de l'âme : l'amour dans toute sa vérité. Ce n'est plus alors un jeu libertin.

LE POUVOIR DE L'AMOUR VRAI

La force naturelle de l'amour qui grandit dès la première rencontre est d'abord mise en évidence par la rapidité de ses effets. Dorante s'exclame en aparté dès sa première rencontre avec Silvia : « Il n'y a point de femme au monde à qui sa physionomie ne fit honneur. » Silvia elle-même s'avoue bientôt qu'elle n'est pas insensible à ses déclarations : « A la fin, je crois qu'il m'amuse » (I, 7).

Cette rapidité dans l'éveil des sentiments est amplifiée jusqu'à la caricature dans les discours amoureux des valets (cf. p. 40).

Autre témoignage du pouvoir de l'amour : le désordre des impressions ressenties par les personnages. Silvia qui tenait des discours raisonnables ne sait plus où elle en est :

« Qu'est-ce que cela veut dire ? ... Où en sommes-nous ? » (II, 7). Elle passe, d'une réplique à l'autre, de la colère à la mélancolie, de la pitié à la tendresse. Enfin du rire aux larmes. Dorante lui-même s'interroge : « Je ne sais plus où j'en suis ; cette aventure-ci m'étourdit. Que faut-il que je fasse ? » (1,9). De fait l'amour et le hasard transforment la vie en une véritable aventure et chacun vit, à cet instant saisi par le théâtre, entre la naissance du sentiment et sa révélation, une authentique épreuve.

Cette épreuve de l'amour naissant est une épreuve de vérité. L'amour engendre une crise de conscience. Chacun s'interroge sur sa destinée et sur l'étrange attachement qui le lie à un être qu'il devrait mépriser ou redouter. Mais, peu à peu, la crise de conscience se transforme en prise de conscience. Les sentiments intermédiaires s'estompent. Curiosité, intérêt, attendrissement, pitié, sollicitude laissent place au seul et véritable amour.

L'image retenue par Marivaux est alors celle de la lumière qui l'emporte sur les ténèbres. Silvia, apprenant qui est Dorante, a ce cri : « Ah ! je vois clair dans mon cœur. » Cette révélation de l'amour dans la conscience marque un des sommets de la pièce. Elle divulgue une double vérité : c'est en découvrant l'identité de Dorante que Silvia retrouve sa propre transparence. Elle est enfin en accord avec elle-

même. Les hésitations, les réticences qui caractérisent le personnage au second acte disparaissent : Silvia peut aimer Dorante puisqu'il appartient à sa caste. Le préjugé social n'obscurcit plus la clarté du sentiment vécu.

Les progrès de l'amour comportent donc deux phases. Dans un premier temps la conscience est comme en retard sur le sentiment. L'amour est alors « incertain et comme indécis, un amour à demi né pour ainsi dire, dont (les personnages) se doutent sans être bien sûrs et qu'ils épient ausedans d'eux-mêmes », qu'ils repoussent parfois « avant de lui laisser prendre son essor »¹. Il faudra ainsi un acte entier pour que Dorante se décide à demander la main de Silvia. La seconde phase est celle de l'amour conscient. 1. Marivaux cité par d'Alembert, Éloge de Marivaux.

Cet amour est source de connaissance. Lorsque Dorante dit à Silvia (III, 8) : « Vous avez le cœur vrai ; vous êtes sensible à ma tendresse. Je ne saurais en douter au transport qui m'a pris, j'en suis sûr ; et vous ne sauriez plus m'ôter cette certitude-là », l'amour rejoint une forme de connaissance intuitive et irrationnelle. A travers cet amour, les âmes communiquent au-delà des barrières sociales et à cet instant de vérité tous les artifices du langage peuvent disparaître. La pièce elle-même est terminée.

AMOUR ET LANGAGE

Pour traduire toutes les nuances du sentiment Marivaux multiplie les ressources du langage et particulièrement celles du langage dramatique. L'expression du sentiment chez ses personnages ne se fait pas par de longues tirades passionnées. Seul Arlequin y a parfois recours mais son discours amoureux est alors tout à fait parodique de la rhétorique précieuse, riche en métaphores filées, ordinairement réservée aux maîtres (cf. p. 40).

Si les sentiments s'expriment, c'est sur le ton d'une conversation pratiquement continue. Pourquoi cette forme privilégiée ? D'abord parce qu'elle suppose un échange. Or celui-ci est essentiel au progrès des sentiments. Il permet d'en saisir toutes les étapes. D'une réplique à l'autre, les mouvements du cœur, suscités par la vue et la parole de l'être aimé, vont bien vite.

La scène la plus remarquable à cet égard est peut-être, dans l'acte II, celle de la deuxième rencontre entre Silvia et Dorante (II, 9). La jeune fille joue au début de la scène la froideur ; elle regrette la familiarité de son premier entretien

avec Dorante : « Bourguignon, ne nous tutoyons plus, je t'en prie. » Elle fait même preuve d'une certaine cruauté : « Tiens, Bourguignon, une bonne fois pour toutes, demeure, va-t'en, reviens, tout cela doit m'être indifférent, et me l'est en effet ; 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. >> Cette déclaration d'indifférence ne résiste guère au sentiment

de pitié que lui inspire ensuite la tristesse de Dorante et quand celui-ci part, elle le rappelle... En aparté, elle révèle au spectateur l'état de son cœur : « J'ai besoin à tout moment d'oublier que je l'écoute. >> Dans cette lutte contre elle-même, Silvia cède du terrain et lorsque Dorante désespéré se jette à ses genoux, elle lui déclare : « Je dirai ce qu'il te plaira; que me veux-tu ? je ne te hais point, lève-toi ; je t'aimerais si je pouvais, tu ne me déplaîs point, cela doit te suffire. » On mesure dans cette réplique entrecoupée, presque hale. tante, riche de litotes (« tu ne me déplaîs point » donne à entendre beaucoup plus), émouvante par son demi-aveu, l'art de Marivaux, dramaturge et poète des mouvements du cœur.

La conversation, forme dynamique, est une forme ouverte aux discours les plus variés. Ainsi se mêlent dans la première conversation entre Silvia et Dorante propos

galants d'un ton presque aristocratique, discours familiers de deux faux valets et premiers aveux, presque imperceptibles, de l'intérêt que les deux personnages se portent l'un à l'autre.

Les personnages manifestent sans cesse la difficulté d'exprimer totalement par le langage les sentiments éprouvés et il y a bien souvent décalage voire opposition entre discours et sentiments. Le langage est sujet à méprise. Il trompe et se trompe. D'où la série des quiproquos, des malentendus et des sous-entendus, des demi-aveux et des demi-refus, des fausses et des vraies disputes.

Le geste supplée parfois le langage des mots : Arlequin et Dorante se jettent aux genoux de leur bien-aimée. Le dénouement est riche de ces « transports », de ces émotions fortes des cours et des corps que le geste ou le visage de l'acteur rend plus sensibles.

Voici un jeu où le hasard et la force naturelle de l'amour l'emportent sur les conventions et les apparences de la vie sociale. Dorante et Silvia, Arlequin et Lisette vont se marier, certes, mais en dehors de la scène. Sur celle du Jeu, nous guettons la minute de vérité où les cours se parlent enfin sans masques.

7-Masque et sincérité

DÉGUISEMENTS

Le déguisement fait partie de l'essence du théâtre. Jouer un personnage, c'est, pour le comédien, prendre un masque, changer d'identité. Cette métamorphose n'est pas seulement un moyen du théâtre. Elle en est un thème privilégié. Les grands personnages de Molière, Tartuffe et Dom Juan, sont, à des titres divers, des personnages qui se servent du masque de la dévotion pour arriver à leurs fins. A travers leur jeu (ils se jouent des autres), ces personnages renvoient au monde l'image de ses dissimulations, de ses mensonges, de ses duperies, de ses « grimaces », en un mot de son théâtre. C'est donc le théâtre, l'art du masque, qui dénonce l'usage pervers de celui-ci dans la vie sociale.

Cette réflexion sur le rôle du masque appartient également au projet dramatique de Marivaux. L'auteur du Jeu en éclaire les données d'une lumière nouvelle. Dans ses comédies, les travestissements se multiplient parce que les personnages veulent cacher aux autres et parfois à eux-mêmes leurs sentiments.

Dans le Jeu de l'amour et du hasard, quatre personnages sur six sont déguisés et échangent deux à deux leurs

identités. Le masque est donc une forme essentielle de la dramaturgie. Les personnages se travestissent au début du premier acte et il faut attendre la fin du troisième pour voir tous les masques tomber.

Une conséquence de ces artifices est d'accroître l'ambiguïté des caractères et des relations entre les personnages.

Chaque personnage est double : lui-même et cet autre qu'il tente d'imiter. De surcroît, il se trouve confronté, dans une rencontre décisive, avec un personnage que sa dualité rend difficilement déchiffrable. On comprend par là le titre du Jeu de l'amour et du hasard dans sa traduction allemande: « Mask für Mask » (Masque pour masque). Chacun est une énigme pour l'autre. D'autant qu'au masque matérialisé par les déguisements s'ajoute l'écran constitué par le langage lui-même. En effet les personnages du Jeu tentent de mystifier ceux qu'ils rencontrent par leur discours. Pour se faire passer pour un « Monsieur » aux yeux de Lisette, Arlequin cherche à employer le style noble.

Tant que les personnages jouent ainsi un rôle et gardent un secret (le secret de leur identité), la transparence de la communication ne peut être assurée. En voulant à la fois exprimer ce qu'ils ressentent et cacher qui ils sont les

personnages finissent par ne plus se comprendre. Silvia, par de perpétuelles questions, manifeste la difficulté de communiquer due à l'opacité du langage : « Qu'on s'explique ? » « Que veut-on dire ? » « Qu'est-ce que cela signifie ? »

Le langage est donc un second masque qui rend parfois obscurs les sentiments véritables ou les rapports de force qui naissent entre les personnages et il engendre des doutes, des inquiétudes et des malentendus.

CRISE D'IDENTITÉ

Le rôle du masque est peut-être précisément de faire naître des interrogations. Le masque ne peut être considéré, dans le jeu, comme une simple « ficelle » du théâtre ou comme une convention de la comédie. En créant l'ambiguïté, le déguisement invite à la réflexion. Les personnages qui font l'expérience du déguisement et se risquent ainsi à « jouer l'autre » sont amenés à s'interroger sur leur propre identité, sur celle de leur protagoniste, enfin sur le sens de leur aventure.

Pour cela Marivaux a choisi des personnages jeunes dont l'identité n'est pas totalement fixée. Il en est ainsi de Silvia qui s'interroge dans la première scène et se demande : «
Que

serai-je ? » Marivaux a admirablement saisi cet instant de doute où l'adolescente craint d'être femme, appréhende ce passage, ce changement de statut et d'identité.

L'imminence du mariage donne ici une dimension sociale à cette interrogation existentielle : épouser quelqu'un, c'est encore changer d'identité, en entrant dans le jeu réglé de la vie mondaine.

On peut, à partir de là, donner une première interprétation de la présence des masques dans la pièce : jouer, prendre le masque, ce serait, momentanément, refuser l'engagement social et par le simulacre échapper à la fixation d'une nouvelle identité. Le masque assurerait ainsi une protection et une liberté. Mais cette liberté est génératrice d'illusions.

En effet, elle ne peut être que temporaire (la limite dans le temps fait partie de l'essence du jeu). Par ailleurs, le masque, en lui-même, est un instrument d'illusion, sinon pour soi, du moins pour les autres.

LES DANGERS DU MASQUE

Un deuxième aspect du masque apparaît ici dans les risques qu'il comporte.

Le déguisement pris par Silvia et Dorante pour mettre l'autre à l'épreuve est utilisé pour duper. Dès lors, plusieurs

questions sont posées. L'épreuve n'est-elle pas une entreprise perverse destinée à s'assurer une domination sur l'autre, tout en restant soi-même prémuni ? Et, de la sorte, la prise du masque n'aboutit-elle pas à une participation à ce jeu social impitoyable des trompeurs et des trompés que Silvia dénonce dans la première scène du Jeu ?

L'ambiguïté du masque, instrument de pouvoir et instrument de liberté, éclate. D'autant que la liberté qu'il donne peut se transformer en aliénation. En effet, en se déguisant, le personnage risque sa propre identité. Il en vient à douter de lui-même comme des autres. Les positions dans la hiérarchie sociale se trouvant déplacées, il est à la recherche de ses repères.

Ainsi les valets s'étonnent de leur nouveau pouvoir et veulent faire durer ce secret qui le leur donne. Silvia et Dorante,

au contraire, se trouvent dans un monde qui leur échappe et où leur autorité n'est plus reconnue. Dès lors, on comprend que leur déguisement leur pèse, que le jeu de cauchemar. D'ailleurs, dès l'acte II, Silvia veut jeter le masque. (« C'est que je suis bien lasse de mon personnage

», 11. 11.) Dans la scène suivante, c'est Dorante qui se découvre (II, 12).

L'EXIGENCE DE LA SINCÉRITÉ

Un troisième aspect du masque étroitement lié au précédent peut être dégagé : l'expérience du déguisement fait paradoxalement ressentir la nécessité d'être sincère. Nous avons plusieurs fois souligné cette « obsession » de la sincérité, de la vérité qui donne sens à l'œuvre de Marivaux. Celui-ci déclarait dans ses journaux : « Le temps du dépouillement des âmes arrivera. >>

Cette pensée s'inscrit dans son temps : au 18^e siècle, on réhabilite l'idée de nature ; or les personnages de Marivaux sont à la recherche de leur vrai visage, de leur vraie nature. Au 18^e siècle, philosophes et écrivains affirment la nécessité de découvrir la vérité par les voies de la connaissance rationnelle ; or c'est au nom de la raison que les personnages du Jeu agissent. Mais le théâtre de Marivaux révèle que la raison seule n'est pas suffisamment efficace pour faire naître le vrai. Elle a besoin du coup de pouce du hasard.

La nécessité du masque apparaît ici : il ne sert pas seulement à faire surgir, par contraste, l'absolue exigence de la sincérité. En libérant temporairement des règles trop rigides de l'ordre social, il crée un désordre momentané nécessaire à l'émergence de la vérité. C'est en effet à la faveur d'un bouleversement des identités que l'amour se fait jour et se déclare. Si Dorante et Silvia affirment, pour finir, la force de leur amour, c'est que celui-ci est né d'une « aventure unique », du « coup de hasard le plus singulier >> (III, 4). Le masque est ainsi un emblème de ce hasard malicieux qui réunit les êtres.

Le titre de la pièce reçoit ici sa pleine signification : le jeu que le déguisement introduit permet ce désordre du hasard favorable à la révélation de l'amour.

MASQUE ET THÉÂTRE

Le masque est donc, dans le Jeu, un symbole particulièrement complexe :

1. Le masque est une représentation de l'existence sociale fondée sur l'apparence et parfois le mensonge. Pour Marivaux, ce masque peut et doit être levé parce qu'il aliène la liberté des êtres pris dans un jeu de dupes et

parce qu'il est un obstacle à la vérité. Le théâtre devient le lieu d'une cérémonie presque rituelle : à la fin du Jeu, comme de nombreuses pièces de Marivaux, tous les masques tombent et les « âmes » se dévoilent. Cette cérémonie est nécessaire au bonheur, qui ne saurait se passer de sincérité.

2. Le masque, critiqué dans son pouvoir mystificateur, est pourtant conservé pour une de ses vertus essentielles : auxiliaire du hasard, il remet en cause la fixité des identités. Il permet ainsi la naissance d'une vérité nouvelle, d'autant plus lumineuse qu'elle est plus surprenante : celle du cœur.

Le masque suscite donc une réflexion sur l'identité, la sincérité, le rôle du hasard et de la société dans la destinée des êtres mais rappelons-nous qu'il est aussi et surtout le symbole même du théâtre. Le Jeu de l'amour et du hasard, en multipliant les jeux du « théâtre dans le théâtre » (le mot « comédie » revient plusieurs fois dans la pièce), nous invite à nous interroger sur l'essence et la fonction de l'art dramatique. Le masque permet une aventure extraordinaire et il donne au théâtre la dimension d'une « expérimentation imaginaire où l'homme, souvent, cherche à atteindre ce que la société ne lui donne pas ».

8- L'écriture théâtrale

Le spectateur de théâtre reçoit de la scène plusieurs messages : celui prononcé par les acteurs, c'est-à-dire leur dialogue, mais aussi le message de leurs mouvements, de leurs gestes dans un décor donné et dans un rythme particulier. Le théâtre n'est donc pas seulement un ensemble de discours mais il comprend un espace et une durée spécifiques. C'est l'utilisation de la pluralité de ces langages qui définit le style propre d'un dramaturge.

LE « MARIVAUDAGE »

Le terme de « marivaudage » a été très souvent employé dans le passé pour définir le « style » de l'auteur du Jeu. Il apparaît d'ailleurs dès 1760. Mais ce mot comporte une très grande ambiguïté. Il fut longtemps utilisé pour dénigrer le théâtre de Marivaux dans lequel Sainte-Beuve ne voyait qu'un « badinage à froid » et même « une sorte de pédantisme ». Voici d'ailleurs la définition du mot « marivaudage » dans le Petit Robert : « 1. Affectation, afféterie, préciosité, recherche dans le langage et le style. 2. Propos, manège de galanterie délicate et recherchée. »

Le « marivaudage » renvoie donc aux particularités du style de Marivaux mais également aux situations et aux sentiments amoureux qu'il a souvent mis en scène. Les

mots « affectation », « afféterie », « recherche » dénoncent chez Marivaux le manque de naturel et de spontanéité ; le mot « préciosité », lui-même, évoque moins le courant artistique et littéraire du 17^e et du 18^e siècle qui porte ce nom qu'un caractère trop travaillé, trop « poli » du style. Marivaux est en somme accusé de pousser trop loin les prérogatives de l'écrivain et les artifices de l'écriture au point de préférer le style à la pensée. (Voltaire ne reproche-t-il pas à Marivaux de « peser des oeufs de mouche dans des balances en toiles d'araignée »>!)

Voilà bien le paradoxe et l'injustice car Marivaux lui-même ne cesse d'affirmer la nécessité du « naturel » et se défend même d'être un « auteur » parce qu'il fuit l'artifice. Il veut être jugé pour l'originalité de sa pensée et non sur le seul travail des mots. Il croit au hasard et donc à la spontanéité dans l'élaboration de cette pensée : « Oui ! je préférerais toutes les idées fortuites que le hasard nous donne à celles que la recherche la plus ingénieuse pourrait nous fournir dans le travail. »

Marivaux répond à ses détracteurs et redéfinit à sa façon le style : « Vous accusez un auteur d'avoir un style précieux, Qu'est-ce que cela signifie ? Que voulez-vous dire avec votre style ? Vous dites que « les mots propres dont il n'a pu s'empêcher de se servir, sont recherchés ». Ils ne le

sont pourtant pas, ce sont seulement des mots qu'on ne voit pas ordinairement aller ensemble, parce que la pensée qu'il exprime n'est pas commune, et que les dix ou douze idées qu'il a été obligé d'unir pour former sa pensée, ne sont pas plus ordinairement ensemble » (Sixième Feuille du Cabinet du Philosophe). Le style, c'est finalement l'originalité, la nouveauté de la pensée qui produit des associations de mots nouvelles. On peut donc considérer Marivaux comme un inventeur. Il a forgé nombre d'expressions que nous employons couramment aujourd'hui comme « mettre en valeur » ou « tomber amoureux ».

Les critiques contemporains ont d'ailleurs rendu justice à cet esprit novateur et le terme de « marivaudage » a pris un sens positif. On a en effet mesuré la dette que notre langage a envers l'auteur du Jeu. Marivaux a plus particulièrement marqué celui du théâtre en lui imprimant un dynamisme nouveau.

UN DIALOGUE DYNAMIQUE

C'est en effet moins la subtilité que le mouvement qui définit ce théâtre. Le spectateur de Marivaux a le sentiment de voyager, du début à la fin de la pièce, dans une spirale au déroulement quasi continu. Les situations ne sont jamais durablement bloquées. Leur progrès traduit au contraire l'évolution des sentiments, des jugements, des relations humaines. Cette dynamique, perceptible de scène en scène, l'est aussi de réplique en réplique. Le dialogue, dans lequel Marivaux est passé maître, est le coeur de ce mouvement.

• *La réplique*

Parler, dans le théâtre de Marivaux, c'est le plus souvent répondre, réagir en prenant les mots au vol. Il faut donc donner au mot « réplique » son sens premier et plein.

Dans le *Jeu de l'amour et du hasard*, la réplique est marquée par sa brièveté. Elle est composée, le plus souvent, de deux ou trois phrases courtes. Les répliques plus longues sont des exceptions remarquables. Par exemple, celle dans laquelle M. Orgon donne lecture de la lettre du père de Dorante est une étape indispensable de

l'exposition (I, 4). Tout aussi exceptionnelles et nécessaires, les tirades de Silvia scandent les temps forts de la pièce. Elles traduisent son désir de se justifier face à Dorante (II, 9) ou son père (I, 11), sa joie (III, 4) ou la force de son amour (III, 8). Le monologue, forme fréquente dans la comédie de Molière, est, dans le Jeu, représenté par une seule scène (II, 8).

Un autre caractère de la réplique type de cette comédie est la place tenue par l'exclamation et l'interrogation. Ces deux modalités illustrent, par leur fréquence exceptionnelle, les surprises et les doutes qui s'emparent de personnages jamais en repos. Ainsi Silvia, dans la scène 11 de l'acte II, multiplie les questions qui traduisent à la fois son trouble, son indignation et son désir de vérité : «... Mais que faisje ? de quoi m'accuse-t-on ? Instruisez-moi, je vous en conjure ; cela est-il sérieux ? Me joue-t-on ? se moque-t-on de moi ? Je ne suis pas tranquille. »

• **La vivacité**

La brièveté des phrases, la construction fréquemment sans coordination impriment au dialogue un rythme rapide et donnent au spectateur une impression de légèreté et de naturel. Ce rythme spécifique est une tentative pour saisir la soudaineté des impressions vécues qui, en un instant,

transforment l'être. Il est alors des paroles prononcées qui, dans le feu du dialogue, apparaissent comme l'expression la plus pure du sentiment vrai. Et l'on entend de véritables « cris du cœur ».

Le brio de Marivaux dialoguiste est éclatant dans l'enchaînement entre les répliques. Celles-ci s'articulent très souvent par la reprise d'un mot ou d'une expression, comme si le dialogue ricochait de réplique en réplique. Ce procédé donne parfois au dialogue un caractère ludique et le jeu de l'amour est alors un véritable jeu du langage, un jeu sur les mots. Silvia : (...) Tu peux te passer de me parler d'amour, je pense ? Dorante : Tu pourrais bien te passer de m'en faire sentir, toi. Silvia : Ah ! je me fâcherai ; tu m'impaticentes. Encore une fois, laisse là ton amour. Dorante : Quitte donc ta figure (I, 7).

Cet enchaînement a une autre valeur. Si les personnages reprennent les mots des autres, c'est qu'ils existent par rapport à eux, s'expriment en fonction d'eux autant que pour eux-mêmes. Le dialogue est alors un véritable échange : échange des mots qui sont autant de signes des sentiments que l'on voudrait communiquer (et parfois dissimuler). Si la scène amoureuse est la parfaite illustration de cet échange parfois difficile, il existe une autre scène caractéristique, celle de la dispute : les

personnages s'y définissent les uns vis-à-vis des autres sur le mode de la confrontation.

. Une scène typique : la dispute

La dispute, comme le badinage amoureux, est souvent dans les comédies de Marivaux un jeu sur les mots mais dans ce cas ils font mal ! Les pointes, les allusions à mots couverts sont ressenties comme des insultes ou utilisées comme des armes.

Dans la scène 7 de l'acte II, le conflit entre Lisette et Silvia met particulièrement en valeur la dramaturgie de la dispute propre à Marivaux. Chaque personnage, tour à tour, tente de contrôler l'échange et le ton monte rapidement, à la faveur de répliques brèves, entre maîtresse et suivante. Chaque mot de Lisette a le pouvoir de mettre Silvia hors d'elle et lorsque celle-ci est arrivée au plus haut point de l'indignation, elle reprend précisément les mots de son « adversaire » : Lisette : (...) Quelle finesse entendez-vous à ce que je dis ? Silvia : Moi, j'y entend finesse ! Moi, je vous querelle pour lui (Dorante) ! 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 ? A qui parlez-vous ?

Ici, il n'y a plus de retenue ; les mots dans leur désordre traduisent les bouleversements du cœur, l'humiliation de l'amour-propre, la surprise. La puissance de ces scènes permet d'apprécier précisément le poids des mots et l'ambiguïté du langage. Dans ce cas, loin de permettre une communication transparente, il épaissit les malentendus. Les différents conflits dont la résolution est l'enjeu de la comédie (conflit social, conflit des générations, conflit amoureux) se trouvent ainsi mis en valeur. C'est par le dialogue qu'ils évoluent.

L'UTILISATION DE LA DURÉE

- *Enchaînements*

Selon le schéma classique, le changement de scène s'effectue dans le Jeu chaque fois qu'un personnage entre en scène ou en sort. Les transitions entre les scènes n'apparaissent jamais artificielles parce que les entrées et les sorties sont toujours justifiées. Ainsi, dans l'acte I (sc. 1 à 2), M. Orgon entre pour informer sa fille de l'arrivée de Dorante. Lisette et Silvia se retirent pour se déguiser (sc. 2, 3 à 4). Silvia réapparaît pour montrer son costume de femme de chambre

(sc. 4 à 5). Bourguignon-Dorante fait son entrée pour annoncer l'arrivée de son maître (sc. 5 à 6), etc.

Marivaux tire des entrées et des sorties plusieurs effets significatifs. Ainsi, dans la scène 10 de l'acte II, M. Orgon et Mario, entrant, surprennent Dorante aux pieds de Silvia, ce qui occasionne un petit coup de théâtre. Dans l'acte III, la sortie de Dorante, chassé par Mario, est aussi éminemment dramatique (III, 3).

. Un rythme particulier

LES TEMPS FORTS DE LA PIÈCE

Premier « choc » Silvia-Lisette

ACTE I

Première rencontre Dorante-Silvia

ACTE II

Deuxième choc Silvia-Lisette

600 va int when = o o o vout who vo vont WN

Deuxième rencontre Dorante-Silvia Dispute familiale

Troisième rencontre Dorante-Silvia (L'aveu de Dorante)

-

Dispute entre Dorante et Mario

ACTE III

Scènes des aveux entre Arlequin et Lisette L'ultime entrevue Silvia-Dorante.

9-Les aspects du comique

Confondant le comique et la farce, on a souvent dit que Marivaux n'était pas un auteur comique. Il n'y a certes rien de commun entre la farce à la mode à son époque et la comédie marivaudienne; pourtant les effets comiques sont nombreux et variés dans le théâtre de Marivaux.

LE COMIQUE DES CARACTÈRES

Le comique le plus conventionnel est assurément celui des caractères, c'est-à-dire le comique propre aux personnages eux-mêmes : leurs traits distinctifs ont été fixés et accusés par une tradition. C'est, dans la pièce, uniquement le cas d'Arlequin, le valet de la comédie italienne.

L'utilisation qu'en fait Marivaux dans le Jeu appelle plusieurs remarques. Tout d'abord Marivaux respecte la tradition qui fait d'Arlequin un valet résolument comique. Arlequin fait rire par sa vivacité, son excès, son impatience amoureuse. Mais Marivaux renouvelle aussi le personnage : celui-ci est d'autant plus drôle qu'il est déguisé. En effet le comique d'Arlequin naît essentiellement du décalage entre

son discours et son habit aristocratique. Arlequin joue mal son rôle de maître comme Dorante le lui rappelle périodiquement. Son « masque » est mal ajusté. Le valet transparaît pour le plaisir du spectateur qui savoure ce double jeu.

L'Arlequin du Jeu n'est pas figé dans son type. Sa soumission initiale aux visées de son maître se transforme peu à peu en insolence quand Arlequin se croit aimé d'une grande dame. Il s'ensuit une opposition de caractères qui engendre également des effets comiques. Le couple maître/valet

connait ici une nouvelle version. La complicate nulle qui les unit fait place dans le feu à une confrontation comique. La rudesse des manières d'Arlequin s'oppose à celle de Dorante. Quand ce dernier prend la modération, Arlequin entend brûler les étapes et donner dans l'excès. Il s'amuse et se réjouit pendant que son maître est dans le plus grand embarras.

Dans la scène 7 de l'acte III, la rivalité comique entre maître et valet atteint son point culminant: Arlequin se moque de Dorante en lui faisant croire qu'il va épouser la fille de la maison alors que son maître se contente d'une « chambrière ».

Les autres caractères de la pièce ont un comique plus discret : Lisette a l'enjouement gai d'une servante de comédie, Mario l'humour qui sert d'aiguillon aux autres personnages.

LE COMIQUE DES SITUATIONS : QUIPROQUOS ET MALENTENDUS

La seconde forme de comique naît des situations. Si certaines sont prétexte à rire, c'est que le spectateur les ressent comme autant de jeux. Il a l'avantage d'en maîtriser les données et de voir certains personnages être trompés en croyant être trompeurs. Le spectateur a ainsi l'impression d'être partie prenante dans un jeu de dupes mais du côté de ceux qui tirent les ficelles. Son plaisir et son rire naissent de cette connivence avec les meneurs de jeu. Ainsi, dans la scène 6 de l'acte I, c'est à une sorte de partie de colin-maillard que nous assistons. Ne voit-on pas M. Orgon et Mario pousser l'un vers l'autre Silvia et Dorante trompés chacun par le déguisement de l'autre ?

Le double jeu d'Arlequin, parodiant l'autorité des maîtres et l'instant d'après soumis au sien, ne manque pas non plus son effet (1, 8 et 9).

Le raffinement complexe de l'intrigue et particulièrement les déguisements ont pour conséquence de placer les

personnages dans des situations amusantes. Quiproquos et malentendus se multiplient. Ainsi, dans la scène 13 de l'acte

Il, Mario joue l'étonné lorsque sa soeur lui révèle l'aveu que vient de faire Dorante: Silvia : Ce n'est point Bourguignon, mon frère, c'est Dorante. Mario : Duquel parlez-vous donc ? Silvia : De lui, vous dis-je (...) Mario : Qui donc ? Silvia : Vous ne m'entendez donc pas ? Mario : Si j'y comprends rien, je veux mourir.

La scène qui présente le plus bel exemple de malentendu est celle du double aveu de Lisette et d'Arlequin (III, 6). Les deux valets, sermonnés par leurs maîtres respectifs, sont dans l'obligation de révéler à l'autre qui ils sont. Mais ils ne se pressent pas de dire qu'ils sont seulement des valets car ils craignent de perdre l'amour de leur partenaire qu'ils croient noble. Chaque personnage est alors trompeur et trompé et le sel du dialogue tient au retard apporté à la « confession » de chacun. Aucun des deux ne peut comprendre pourquoi l'autre devient si modeste et nie tous ses mérites : Lisette : Enfin, monsieur, faut-il vous dire que c'est moi que votre tendresse honore? Arlequin : Ahi ! ahi ! je ne sais plus où me mettre. Lisette : Encore une fois, monsieur, je me connais. Arlequin : Eh ! je me connais bien

aussi, et je n'ai pas là une fameuse connaissance ; ni vous non plus, quand vous l'aurez faite.

Le malentendu s'aggrave encore lorsque Lisette, se doutant de quelque chose, somme Arlequin de lui dire qui il est et n'obtient pas de réponse.

LE COMIQUE VERBAL

Le comique verbal, c'est avant tout celui du dialogue, de l'échange, de la repartie. Marivaux joue sur plusieurs registres.

- Le comique traditionnel des injures Scène pratiquement immanquable de la comédie : Arlequin, au début du troisième acte, essuie de la part de son maître une série d'injures. C'est une façon de relancer le dialogue de façon vigoureuse après l'entracte. Mais ce qui est moins attendu, c'est le sens de l'humour du valet qui réplique très logiquement à son maître et reprend à chaque fois le dessus dans l'échange : Dorante: Maraud! Arlequin : Maraud, soit : mais cela n'est point contraire à faire fortune. Dorante : Ce coquin ! Quelle imagination il lui prend! Arlequin : Coquin est encore bon, il me convient aussi ; un maraud n'est point déshonoré d'être appelé coquin; mais un coquin peut faire un bon mariage (III, 1).

On le voit, les valets ne manquent pas d'esprit chez Marivaux lorsqu'ils entreprennent de subvertir la norme sociale. Dans ces quelques répliques, Arlequin annonce le Figaro de Beaumarchais.

- **Le comique par allusion**

L'art de la suggestion, à l'œuvre dans le Jeu, est utilisé pour créer un genre de comique par allusion dont les exemples abondent. Ainsi Lisette dans la première scène déclare à propos de Dorante : « Il n'y a presque point de fille, s'il lui faisait la cour, qui ne fût en danger de l'épouser sans cérémonie. »

Ce type de comique par allusion consiste finalement à dire sans prononcer directement les mots qui conviennent. Il s'apparente à un jeu de devinettes. C'est par ce moyen qu'Arlequin veut faire découvrir à Lisette qui il est mais sans le dire lui-même. Il fait alors allusion à son état de valet à travers des métaphores : Arlequin : (...) Madame, votre amour est-il d'une constitution robuste ? Soutiendra-t-il bien la fatigue que je vais lui donner ? Un mauvais gîte lui fait-il peur ? Je vais le loger petitement (III, 6). Pour lui faire deviner la bassesse de sa condition, Arlequin emploie d'autres images. Il se compare tour à tour à « un louis d'or faux » ou à « un soldat d'antichambre ». Avec cette

dernière expression le comique par allusion se double d'un comique par association de mots : « soldat » est pour Arlequin plus avantageux que « serviteur » évoqué par « antichambre ».

Une autre forme très subtile de comique par allusion est représentée par une réplique de Dorante dans la scène 7 de l'acte I. Lorsqu'il répond : « Quitte donc ta figure » à Silvia qui lui enjoint de laisser là son amour, le spectateur peut y voir un clin d'œil plein de finesse de Marivaux qui lui rappelle que Silvia joue un rôle. « Figure » signifie en effet « visage qui inspire l'amour » pour Dorante et, pour le spectateur, « masque ».

- Le dialogue « parasité »

Autre procédé comique, le « parasitage » d'un dialogue par un personnage tiers. On rencontre cette forme dans le Jeu lorsqu'un personnage vient interrompre une communication déjà établie ou la perturber. Ainsi dans la deuxième scène de l'acte I, en reprenant et déformant les discours tenus par sa maîtresse, Lisette rend difficile la communication de Silvia et de son père. La voix surajoutée de Lisette a un effet parodique : la servante « singe » la maîtresse. On est alors dans le registre burlesque. Lisette, répétant à sa façon les portraits de femmes malheureuses décrites par Silvia,

déclare à Orgon interloqué (I, 2): « Monsieur, un visage qui fait trembler, un autre qui fait mourir de froid, une âme gelée qui se tient à l'écart (...) voilà, monsieur, tout ce que nous considérons avec tant de recueillement. »

LES FONCTIONS DU COMIQUE

La variété des formes comiques dans le Jeu répond à quelques fonctions essentielles : mise en évidence des conflits, du jeu sous toutes ses formes, des incertitudes du langage, rôle de contrepoint.

Tout d'abord, par l'opposition des caractères et des langages, le comique souligne l'opposition des conditions. Il fait rire aux dépens des valets et parfois aux dépens des maîtres.

Ensuite, le comique met en évidence la complexité des situations due au jeu (déguisements, secret qu'ils supposent); Les personnages suscitent le rire parce qu'ils ne sont pas à leur place et ne tiennent pas le discours qu'on attend d'eux.

Le comique favorise donc une réflexion sur le langage lui-même qui sert tout autant à dire qu'à cacher (comique par allusion)

Enfin le comique est utilisé dans une technique du contrepoint. Dans le Jeu scènes comiques et scènes

sérieuses alternent. Le rire libère donc ainsi des tensions que développent des situations conflictuelles.

LES LIMITES DU COMIQUE

De fait, le comique n'est pas le seul registre représenté dans la pièce. Celle-ci peut parfois prendre une résonance pathétique, Comment d'ailleurs s'en étonner ? Dorante et Silvia, en effet, sont placés dans des situations difficiles et le comique ne saurait seul traduire leurs inquiétudes.

Ce sont précisément les nuances de leurs sentiments qui font la richesse de ces personnages. Dorante, se jetant aux genoux de Silvia, émeut le spectateur qui entend le jeune homme se désoler de l'indifférence de celle qu'il aime.

L'accent de sincérité de cet amour prend alors parfois le ton d'une réplique de tragédie.

Dorante (à Silvia) : (...) Désespère une passion dangereuse, sauve-moi des effets que j'en crains ; tu ne me hais, ni ne m'aimes, ni ne m'aimeras ; accable mon cœur de cette certitude-là. J'agis de bonne foi, donne-moi du secours contre moi-même; il m'est nécessaire ; je te le demande à genoux (II, 9).

Le Jeu de l'amour et du hasard est parfois un jeu cruel. Les personnages qui mettent les autres à l'épreuve les font souffrir. Peut-être parce qu'eux-mêmes ont peur. Peur des autres. Peur de n'être pas reconnus. De n'être pas aimés. Les cris de colère, les indignations, les interrogations perpétuelles, les silences mêmes sont les manifestations de cette peur, de ces souffrances. Et ce désarroi est comme une étape obligée sur le chemin des certitudes et du bonheur.

La comédie n'exclut donc pas la souffrance et les larmes. Les pleurs de Silvia sont souvent près de se répandre. On est alors dans ce registre de la sentimentalité caractéristique de la sensibilité et de l'écriture du 18^e siècle. Le Jeu pourtant conserve un équilibre entre comique et pathétique. Et si l'on passe du rire à l'attendrissement et aux larmes, c'est au bénéfice du « naturel » cher à Marivaux. Mêler les registres, n'est-ce pas explorer et reconnaître la variété des impressions du cœur humain ?

10-Mises en scène du « Jeu de l'amour et du hasard »

Le Jeu de l'amour et du hasard existe, bien entendu, sous la forme d'un texte écrit. Mais la comédie n'acquiert sa véritable dimension et sa pleine richesse que lors de sa représentation. Portée à la scène, la pièce devient spectacle, expérience fugitive où nous rencontrons non seulement des mots mais des gestes, des corps, des couleurs, des voix. Le texte reçoit alors, au sens plein, une interprétation.

Précisément, les mises en scène du Jeu, depuis sa création le 23 janvier 1730, ont manifesté la variété des interprétations possibles et parfois leurs contradictions. Il faut préciser que le Jeu est la pièce de Marivaux la plus fréquemment représentée : la Comédie-Française, à elle seule, l'a jouée plus de 1 400 fois entre 1730 et aujourd'hui.

LA TRADITION

Nous avons évoqué ce que pouvait être la pièce lorsqu'elle a été créée par la comédie italienne (cf. p. 7). Ce spectacle empreint de fantaisie et de mouvement a laissé place au 19^e siècle (et encore aujourd'hui parfois) à des mises en scène plus dépouillées, qui laissent « parler le texte ». Le théâtre de Marivaux a été ainsi longtemps considéré

comme un « théâtre d'intérieur ». Les acteurs devaient essentiellement mettre en valeur les aspects psychologiques des personnages. L'unité du décor conservé (un salon souvent somptueux où trônent quelques meubles Louis XV), la retenue du geste, un travail portant avant tout sur la diction répondaient à un souci classique de la mise en scène.

Même si les costumes, les meubles, les tentures évoquaient le 18e siècle, l'univers du Jeu ainsi créé est souvent apparu

comme un monde irréel, hors du temps, comme une pure création verbale. L'esprit même du spectacle initial a ainsi été transformé. Le personnage d'Arlequin a été, par exemple, remplacé par un personnage francisé et moins fantaisiste, Pasquin. (C'est le cas en 1885 à l'Odéon où le jeune Duard est remarqué dans ce rôle.) C'est d'ailleurs à la Comédie-Française qu'ont lieu les représentations les plus célèbres du Jeu au cours du 19e siècle.

Les grandes comédiennes de l'époque, parmi lesquelles la fameuse Mlle Mars, vont s'illustrer dans le rôle de Silvia. C'est dans ce même rôle que la grande Sarah Bernhardt fait ses débuts le 19 octobre 1866. Plus récemment on peut nommer Marie Bell (1936), Hélène Perdrière (1955) ou

Anne Carrère (1960). Le personnage de Dorante a attiré également des acteurs célèbres comme Pierre Fresnay (1920) ou Julien Bertheau (1953).

LE RENOUVEAU

Dans les cinquante dernières années le théâtre de Marivaux a été à la fois redécouvert et enrichi. Redécouvert parce que la longue tradition du « Marivaux d'intérieur » a été battue en brèche par des metteurs en scène comme Jean-Louis Barrault qui ont renoué avec le « jeu italien ». La pantomime a de nouveau accompagné ou suppléé le verbe suivant le désir exprimé par Marivaux lui-même dans les Serments indiscrets (II, 10) : « Il y a des manières qui valent des paroles ; on dit "je vous aime" avec un regard, et on le dit bien. »

Par ailleurs la vision du Jeu a été profondément renouvelée par des interprétations résolument réalistes. Dans les décors et les objets du spectacle, des éléments très prosaïques ancrent la pièce dans une réalité sociale qui avait été jusque-là ignorée. Cette préoccupation du détail réaliste fut parfois jugée puérile : ainsi dans une reprise du Jeu en 1939 le rideau se levait au premier acte sur Silvia

tricotant tandis que Lisette brodait sur un tambour ; à ces activités « ménagères » s'opposait l'entrée de Mario paraissant en scène porteur de dessins qu'il affectait de regarder.

Des metteurs en scène comme Planchon ou Chéreau formulent l'idée que les comédies de Marivaux sont soustendues par le jeu des antagonismes sociaux et cette fois, la comédie « irréelle » devient comédie de moeurs. Ce ne sont plus des caractères qui s'affrontent mais des conditions inégales. Dans cette perspective, à la télévision, Marcel Bluwal a « voulu tirer l'oeuvre du marivaudage bien connu ». Avec des acteurs remarquables comme Danièle Lebrun (Silvia), Jean-Pierre Cassel (Dorante), Claude Brasseur (Arlequin) et Françoise Giret (Lisette), il a voulu peindre un monde où « le rapport entre maîtres et serviteurs ressemblât un peu à celui des grandes plantations de Louisiane avant la guerre de Sécession? ». Pour créer ce monde particulier, Marcel Bluwal a tourné le Jeu dans le Val-de-Loire, dans un château et un grand parc sans clôture, multipliant ainsi les lieux des rencontres, des surprises et des confrontations.

UNE ENTREPRISE DIFFICILE ET PASSIONNANTE

Dans *Les grands rôles du théâtre de Marivaux*, Maurice Descotes souligne la tâche ardue que suppose, pour l'acteur, l'interprétation du Jeu : le comédien doit parler, mais « par d'autres signes manifester les sentiments secrets et véritables qui cheminent en lui » et ainsi pour lui il s'agit de « deux rôles en un seul ». Cette double dimension a été ressentie par bien des acteurs qui doivent offrir par leur jeu l'idée d'une division. Ainsi Jean-Pierre Cassel fut dans la mise en scène de Marcel Bluwal et selon les termes du réalisateur « un Dorante divisé à souhait » entre la joie et la mélancolie, la douleur et le sourire.

Chaque réplique offre à l'acteur ou à l'actrice une grande richesse d'inflexions. Pierre Larthomas cite, dans *Le langage dramatique*, une réplique de la première scène du Jeu qui lui paraît remarquable parce qu'elle « offre à l'actrice la possibilité d'user de sept inflexions différentes? » : « Silvia (à Lisette qui lui vante les qualités de Dorante): Oui, dans le portrait que tu en fais, et on dit qu'il y ressemble, mais c'est un on-dit, et je pourrais bien n'être pas de ce sentiment-là, moi... » L'approbation feinte, la restriction et

les objections qui suivent, le renforcement final par le pronom personnel « moi » sont autant de nuances qui enrichissent le texte et stimulent la création de l'actrice.

L'équilibre pour le metteur en scène entre franche comédie et comédie attendrissante est tout aussi difficile à réaliser.

Du côté de la fantaisie, on a pu voir, dans une mise en scène récente, Dorante et Arlequin arriver sur scène dans la nacelle d'un ballon et Mario apparaître avec l'arc et les ailes de Cupidon ! On retrouve ainsi la féerie des premières pièces de Marivaux.

Les plus grands metteurs en scène s'emparent aujourd'hui de Marivaux. Leurs essais de rénovation dramatique montrent, dans leurs avancées et leurs limites, sa complexité, la difficulté de le mettre en scène et dans le même temps l'intérêt voire la passion que cette entreprise peut susciter à notre époque.

Synthèse littéraire

LE MARIVAUDAGE

Un terme longtemps péjoratif

Mot clé du théâtre de Marivaux, le marivaudage en est l'âme et lui donne son sens. Peu nombreux sont ceux qui, au XVIIIe siècle, ont senti ce que le marivaudage pouvait avoir de profond. En effet, la plupart des contemporains de Marivaux, ainsi que ceux qui le suivent dans le siècle, voient en lui, dans le meilleur des cas, un auteur gracieux et léger, et dans le pire un dramaturge superficiel et un peu mièvre. Voltaire et Diderot, pour ne citer qu'eux, n'aimaient pas l'auteur du *Jeu de l'amour et du hasard*. Voltaire dans une formule à la fois saisissante et méprisante, reproche à Marivaux de « pes[er] des cuffs de mouches avec des balances en toile d'araignée ». La critique lui reproche également de faire de la « métaphysique du cœur », autrement dit de centrer tout son théâtre sur la complication subtile des sentiments amoureux et d'utiliser pour ce faire un langage obscur et alambiqué. Cette vision péjorative du théâtre de Marivaux perdurera au XIXe siècle et Littré, à la fin du même, définira le marivaudage - passé depuis longtemps dans le langage commun - comme un style où

l'on raffine sur le sentiment et l'expression, un style qui cultive l'esprit et la finesse pour eux-mêmes.

Un badinage grave qui met l'être en péril

C'est le xxe siècle qui rendra justice au marivaudage.

Marivaux est en effet l'auteur classique le plus joué après Molière. Notre époque a su reconnaître la souplesse et l'originalité d'un art où se côtoient la gravité et la fantaisie, le drame et la comédie. D'autre part, la critique a pris conscience que le langage était le pivot de ce théâtre, qu'il en constituait la substance même: ou, pour le dire autrement, que le langage, chez Marivaux, c'est l'action elle-même. Ce que soulignent aussi les critiques, les metteurs en scène et les comédiens contemporains, c'est que le marivaudage est un voyage, un itinéraire, une aventure où l'on risque de se perdre corps et biens.

LA CRISE NUPTIALE

Même s'il est aussi autre chose, le théâtre de Marivaux est un théâtre de l'amour. En effet, l'amour y est une force agissante, qui entraîne les personnages sur des chemins de traverse où ils vont s'affronter aux autres et au monde. Il

s'agit d'une véritable dramaturgie du mariage, d'une mise en scène de fiançailles dont l'issue est incertaine. Si l'union d'un couple est bien la fin ultime de l'intrigue, avant d'y parvenir, il faut en passer par de nombreuses péripéties et affronter des situations périlleuses. Cet itinéraire mouvementé commence par ce que Michel Deguy, dans *La Machine matrimoniale* ou *Marivaux* (voir la Bibliographie), appelle la crise nuptiale. Tout commence quand un parent - souvent un père - décide de marier sa progéniture. Cet acte banal va aussitôt déclencher une série de bouleversements, une tempête qui va perturber les cours et les esprits.

L'intrusion de l'Autre

Le rejeton marivaudien de bonne famille est, avant le mariage, un être qui ne se connaît pas ou qui se connaît mal. Grâce aux codes sociaux et aux exigences de sa famille, il vit en paix avec lui-même - du moins le croit-il; car, en réalité, il hiberne dans un cocon qu'il pense être le monde: parents, domestiques que l'on ne fait que côtoyer, bonnes manières et langage conventionnel. Tout est codé, donc tout est facile: il suffit d'être conforme et le temps s'écoule, jour après jour, dans une harmonie qui, si elle n'est pas un néant, ressemble fort à

une vie au ralenti. Cet arrière-plan, le spectateur doit quasiment le deviner puisque la présentation ne lui en n'est pas faite et que les pièces commencent avec l'annonce d'un prochain mariage. Le mariage, au début du XVIIIe siècle, reste, dans la plupart des cas, un mariage arrangé. Les parents décident pour leurs enfants, qui restaient mineurs plus longtemps qu'aujourd'hui. Dans un tel contexte, le mariage est donc véritablement l'intrusion de l'Autre, de l'Inconnu dans cet univers sans histoire qu'est le cercle familial. Le héros, et surtout l'héroïne, va alors souffrir de crise nuptiale, c'est-à-dire qu'il va se créer une série d'empêchements afin de retarder le moment où il devra affronter le monde extérieur, l'Autre. C'est dans cet état que se trouve Silvia dans la première scène du Jeu : lorsqu'elle dresse à une Lisette un peu interloquée les portraits peu flatteurs des maris de ses amies, elle est en pleine crise, et dans une crise épouvantable. Silvia tente de convaincre Lisette - qui est loin de partager l'avis de sa maîtresse - de ses répugnances à l'égard du mariage : « Cela est terrible [...]; songe à ce qu'est un mari », lui dit-elle. Si l'on accorde du crédit aux portraits que Silvia vient de tracer, c'est un songe qui, effectivement, tient du cauchemar.

Demeurer soi-même

Cependant, il serait erroné de penser que cette crise nuptiale est en quoi que ce soit une crise infantile. C'est la crise d'un jeune adulte sérieux, et elle va plus loin que la simple peur du mariage. Il y a dans le tumulte qui agite le futur marié - puisqu'il finira par l'être - de la crainte et de la revendication.

La crainte, nous l'avons dit, c'est en premier lieu la crainte de l'autre. Bien qu'il vive selon des codes sociaux bien réglés, le jeune héros marivaudien se sent un être unique, il vit dans la conformité mais il n'est pas comme les autres : il est lui. Il croit se connaître, il s'apprécie, il a une assez haute idée de lui-même et redoute que son entrée dans la vie d'une part modifie l'image qu'il a de lui et, d'autre part, le fasse ressembler à tout le monde. Il veut demeurer lui-même, l'unique, tel que ses jeunes années l'ont fait.

la crainte se double aussi d'une revendication toute moderne voire d'avant-garde, si le terme avait existé à l'époque. Les Jeunes gens ne veulent plus se laisser marier passivement, ils desirent prendre leur destin en mains. A cet égard, ils sont plus chanceux que les héros des comédies du xvire siècle : Marivaux leur offre, en général, des pères bons et compréhensifs comme le sont Monsieur Orgon, le père de Silvia, et celui de Dorante que nous ne connaissons que par la lettre qu'il envoie à son ami Orgon.

Pour Marivaux l'ère des barbons est révolue, ainsi que celle des mariages de convenance. Cet état de fait a une conséquence qui retentira sur toute la dramaturgie de Marivaux : les enfants vont avoir une part active dans le choix de leur conjoint. C'est là que leur aventure commence, une aventure dont ils ignorent tous les risques qu'elle comporte.

Il faut se cacher pour espérer être heureux

Puisque l'ordre social exige qu'on se marie, autant mettre toutes les chances de son côté et, pour ce faire, étudier l'Autre, en faire un objet d'observation, un sujet d'expérience. Quoi de plus simple, alors, que de se dissimuler pour regarder, interroger, scruter cet intrus qui doit s'immiscer brutalement dans votre vie ? De là le recours au masque, au travestissement. Porter un masque est aussi vieux que le théâtre lui-même : les acteurs athéniens étaient masqués et, au XVIII^e siècle, les comédiens italiens le sont encore. Le masque est consubstantiel au théâtre, mais, avec Marivaux, il prend une dimension nouvelle : il n'a ni un caractère sacré comme à Athènes, ni un caractère conventionnel comme dans la commedia dell'arte, il devient un moyen de connaissance, l'outil de la lucidité. Il faut peu de temps à Silvia pour le comprendre, et c'est dans une atmosphère pleine de gaieté

qu'elle échange ses vêtements avec sa servante. Ce qu'elle ne sait pas encore, c'est que le masque marivaudien est diabolique, car sa fonction ne se borne pas à étudier l'autre. En effet il n'est pas seulement ce qui pourrait être assimilé à un mirador, à une tour de guêt, il est aussi une machine infernale qui va faire descendre le personnage à l'intérieur de lui-même; il est une arme à double tranchant dont l'usage n'est jamais innocent.

Le hasard du double travestissement

Si le procédé du travestissement est aussi vieux que le théâtre lui-même, la nouveauté des pièces de l'auteur du *Jeu de l'amour et du hasard*, c'est qu'elles multiplient les masques. Qu'un maître échange ses vêtements avec son valet, la comédie en offre des exemples avant Marivaux, mais que deux maîtres le fassent, et le fassent par hasard, l'idée est déjà plus rare: le travestissement est multiplié par quatre et l'imbroglio n'en sera que plus fort. Là réside le hasard de la pièce: que les deux jeunes gens, en pleine crise nuptiale, aient eu la même idée. Autre intervention du hasard : le fait que l'un des deux pères, celui de Dorante, ait, par lettre, prévenu le second, celui de Silvia, du

stratagème de son fils. Dès les premières scènes, tout est en place et la machination se met en branle qui va perdre les uns et les autres, sous le regard de ceux qui savent: Monsieur Orgon et Mario.

UN THÉÂTRE DE L'EXPÉRIMENTATION

Un travestissement en laboratoire

Si, d'une certaine façon, le théâtre de Marivaux est un théâtre de laboratoire, il ne l'est pas de la manière dont on l'a souvent dit. En effet, ce n'est pas lui, l'auteur, qui prend ses personnages comme objets d'étude, à la manière dont on étudie des animaux de laboratoire ou encore des pantins préfabriqués à peine sortis de leur étuve. Au contraire, ce sont eux, les personnages, qui se servent de leur masque comme d'un instrument de laboratoire pour ausculter le monde et les autres. Tel est bien le projet de Silvia au début de la pièce: elle va se préparer à ce travail d'entomologiste en l'espace de quelques scènes, mais Dorante n'est pas un insecte et, dès sa première apparition à la scène 6 de l'acte I, en habit de valet, la jeune fille va devoir malgré elle abandonner le coup d'oeil froid du scientifique pour le regard plus humain de celle qui vient d'être surprise par l'amour.

Les dangers de l'expérience: la surprise de l'amour

Alors qu'elle se préparait à observer un jeune noble, sans savoir pourquoi, Silvia est troublée par son (pseudo)-valet arrivé

le premier - comme par hasard - dans la maison de M. Orgon. La surprise est là, sans qu'aucun des protagonistes ne le sache encore. Le spectateur, pour sa part, la voit s'insinuer dans leur esprit. Les futurs amants sont la proie d'une sorte de « je-nesais quoi ». En même temps, il y a entre eux une communauté de langage, un tour d'esprit identique, un respect mutuel dont ils n'ont pas encore conscience, mais que tous ceux qui les entourent perçoivent très nettement. Cette surprise, d'ailleurs, affleure souvent au niveau de la conscience sans que les intéressés s'en rendent compte. Silvia ne dit-elle pas, la première fois où elle voit Dorante/Bourguignon : « Je veux que Bourguignon m'aime » ? Elle ne sait pas encore quelle parole prophétique elle vient de laisser échapper.

La mise à l'épreuve

On a écrit, à propos de la surprise marivaudienne, que si elle éclatait, c'est parce qu'il y avait mystère. Il n'y a pas de pièce pour laquelle cette remarque soit plus appropriée que pour le Jeu. Le mystère c'est, bien sûr, d'abord le mystère

de l'Autre, quel qu'il soit. Il faut le déchiffrer, parvenir à le lire afin qu'il ne représente plus une énigme, donc un danger potentiel. Mais le mystère réside surtout dans une double question: pourquoi est-ce que j'aime celui-ci et non pas celui-là, et pourquoi est-ce que je l'aime ? Cette double question ne cesse de hanter Silvia jusqu'à ce qu'elle apprenne, avec soulagement, que Bourguignon est Dorante. Le fait que la surprise de l'amour engendre ce double questionnement va induire une mise à l'épreuve qui constitue le fil conducteur de la pièce. Dorante sera ainsi, jusqu'à l'avant-dernière scène, mis sur le grill par Silvia. Il ne s'agit pas de coquetterie ; la jeune fille veut s'assurer qu'elle sera aimée pour elle-même, elle veut être sûre que, dans la demande amoureuse, dans le désir de l'autre, c'est son être même qui est reconnu et non pas son paraître, son rang ou sa fortune. Mais rien n'est jamais à sens unique chez Marivaux. Dorante aussi met Silvia à l'épreuve, mais moins longtemps qu'elle ne le fait elle, parce que rapidement son regard à lui devient admiratif et perd toute lucidité. Le regard de Dorante tient dans cette réplique qui ouvre la fameuse scène 8 de l'acte III: «Qu'elle est digne d'être aimée ! » Ensuite ce regard s'inverse et se retourne vers l'intérieur: le jeune homme se met à se scruter lui-même, parce qu'il ne se comprend plus et qu'il lui

faut s'éprouver, pour savoir ce qu'il est en train de devenir, ou ce qu'il est devenu. Chez Marivaux, les regards ne cessent de se croiser et de s'inverser. En effet, les êtres qui s'aiment, se regardent et s'observent parce qu'ils sont mystérieux les uns pour les autres, mais le regard change aussi de direction pour se transformer en regard vers soi-même, car celui qui aime devient également sa propre énigme. Ainsi, l'épreuve, en même temps qu'épreuve de l'autre, est épreuve de soi.

L'amour contre lui-même

Cependant, les amoureux de Marivaux ne sont pas que regard. Ils sont aussi le siège d'un combat intérieur dont l'issue reste longtemps douteuse et dont ils ne savent pas, jusqu'au dernier instant, s'ils parviendront à se sortir. Silvia et Dorante ne s'opposent pas au monde comme le font les amants classiques, ils s'opposent à l'amour. Chez l'un comme chez l'autre, en effet, l'amour entre en conflit avec l'amour-propre. La situation dans laquelle ils se sont volontairement mis bouleverse tous leurs repères. Victimes tous les deux de la surprise, ils sont obligés d'admettre qu'ils aiment en dehors de leur classe sociale. Car l'amour ne les rend pas aveugles: Silvia aime le domestique Bourguignon et Dorante la soubrette Lisette, mais leur rang social, leur éducation, leur esprit de caste, bref, tout ce qui

constitue leur amour-propre leur fait repousser cet amour qui s'empare d'eux et les laisse désorientés, malheureux et étrangers à eux-mêmes.

Une expérience du vide dans un flot de paroles

Cette tension entre l'amour et l'amour-propre leur fait perdre leur identité. Petit à petit, ils se dépouillent de ce qu'ils étaient avant la crise nuptiale. Ils font alors une expérience qui s'apparente à celle du vide intérieur en n'étant plus ce qu'ils étaient au départ et en n'étant pas encore ce qu'ils seront lors du dénouement. Silvia éprouve cet état de façon paroxystique dans la scène 11 de l'acte II, lorsque son père et son frère la font sortir de ses gonds à propos de Dorante/Bourguignon: elle ne sait plus où elle en est et profère un flot de paroles

contradictoires. Dorante, quant à lui, connaît aussi cet état, depuis la scène où Mario lui apprend que lui-même est amoureux de Lisette jusqu'à l'avant-dernière scène du Jeu, avant qu'il ne rende les armes à Silvia/lisette. Le langage, même incohérent, dans cette expérience vertigineuse du vide, demeure malgré tout la seule planche de salut.

APPRENDRE À ÊTRE AUTRE

L'échange

L'amour chez Marivaux, c'est aussi l'expérience de l'altérité: apprendre à être autre et à être autrui. Être autrui, ce sera le résultat du quadruple travestissement du Jeu, mais l'expérience ne sera pas vécue de la même façon selon qu'on est maître ou serviteur. Les serviteurs ne sont pas, pour leur part, en proie à la surprise : ils aiment tout simplement, pourrait-on dire. Ils vivent leur travestissement avec gaieté et enjouement. Ils se mettent dans la peau d'un autre et jouissent du rôle qui leur est offert pour quelques heures ou quelques jours. Il en va de même pour l'expérience de l'amour: ils le vivent avec plaisir, leur seul problème étant que leur mariage dépend de celui de leurs maîtres. Les jeunes maîtres, eux, vivront leur travestissement de façon parfois douloureuse. Le changement d'habit griffe leur amour-propre. Une fois le premier instant d'amusement passé, tout devient complexe. Silvia se sent salie par les regards que l'on porte sur elle travestie en soubrette. Elle ne supporte pas que l'on puisse penser qu'elle entretient une quelconque relation amoureuse avec Bourguignon. Outre le regard des autres, intervient ce qu'ils ressentent en eux-mêmes. Silvia et Dorante sont la proie d'une sorte de dédoublement de la personnalité. Certes, ils savent toujours qui ils sont, mais ils vivent des moments désagréables pour leur amour-propre,

lorsque leurs propres domestiques les traitent à leur tour en domestiques. Ils découvrent un monde qui les dérange, un monde autre: celui des humbles qu'ils côtoyaient jusqu'alors sans vraiment les voir. Cette découverte, bien sûr, ne va pas jusqu'à une prise de conscience révolutionnaire, mais elle les projette dans un univers soudainement désordonné : ils éprou-

vent sans cesse le besoin de se rassurer et de se rappeler qu'ils sont les maîtres, comme cela se passe dans chaque scène entre Dorante et Arlequin ou entre Silvia et Lisette. Plus la pièce avance, plus l'habit qu'ils portent devient pesant et même presque carcéral.

Une parole qui peut se dire

Ils en ont cependant besoin de cet habit. C'est pour eux le seul moyen de se parler vraiment tant qu'ils n'ont pas dépassé la surprise. Sans le paravent de l'habit, il leur serait difficile d'avoir un dialogue amoureux, contraire aux bienséances. Dès la première rencontre, l'habit qu'ils portent instaure entre eux une familiarité respectueuse : ils se tutoient et ne parviendront plus à se parler sur un autre mode. En même temps qu'il les rapproche - plus que ne le feraient des fiançailles officielles -- le travestissement

installe entre eux un fossé qui leur paraît infranchissable en raison de leur amour-propre.

De la provocation des parents et des valets

Les valets travestis deviennent, du fait même du déguisement, des provocateurs qui arrivent à point nommé. Le spectacle qu'ils offrent, déguisés en maîtres, va vite devenir insupportable à ces derniers. Dès sa première entrevue seul à seul avec Arlequin, Dorante lui demande d'être sérieux; Lisette a des façons de parler qui mettent Silvia hors d'elle. L'image que leur renvoient les valets leur devient vite odieuse. Pourtant, c'est en partie grâce au couple Arlequin/Lisette que la situation va se dénouer. Leurs amours vont vite et s'épanouissent dans la bonne humeur. Ils sont une sorte d'exemple, qu'on ne peut sans doute pas suivre mais qu'on envie. Eux au moins s'aiment et se le disent. Ils se le disent tellement que leur mariage qui approche va servir de détonateur. En effet, c'est lorsque que Dorante apprend, avec étonnement, que son valet Arlequin va épouser la fille de la maison, qu'il perd tout contrôle sur lui-même et prend la décision de s'en aller, décision qui fera tout basculer dans l'avant-dernière scène. En outre, Lisette est, pour Silvia, le modèle d'un désir amoureux qui s'accepte. À la scène 5 de l'acte III, le départ triomphant de Lisette vers l'amour - vers son «chef-d'oeuvre

>> - même s'il s'accompagne des vœux de Silvia, n'est certaine
ment pas sans laisser en celle-ci au moins une légère trace d'envie. La joie avec laquelle les serviteurs s'aiment est une provocation pour les maîtres qui ne parviennent pas à se dire de façon définitive leur amour. Cet exemple, cette envie, cet engrenage aussi ne sont pas pour rien dans le dénouement final. C'est ce qu'a très bien compris Orgon qui favorise les amours de ceux qu'il sait être des domestiques travestis.

Il n'y a pas de hasard dans l'amour

Dans la dernière scène, tout rentre dans l'ordre. Les maîtres s'épousent entre eux et les valets font de même. Ce retour à l'harmonie montre bien qu'il n'y a pas de hasard dans l'ordre de l'amour: les valets auront rêvé, les maîtres auront eu peur, mais maintenant chacun reprend sa place. En conclure que le Jeu est une pièce réactionnaire serait commettre un anachronisme. Elle est de son temps: du premier tiers du XVIII^e siècle. Néanmoins, l'amour aura servi

à nous donner une bonne photographie de certaines des mœurs du temps: les enfants ne veulent plus du mariage tel qu'il se pratique à l'époque, et les valets commencent très légèrement à s'émanciper de la bêtise dans laquelle les confinait le théâtre classique.

TOUT N'EST QUE PAROLE OU LE LANGAGE RETROUVÉ

Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, on trouve très peu des ingrédients habituels de la farce et de la comédie: Arlequin reçoit bien quelques coups de pied et le texte l'autorise à exécuter une cabriole, mais point de bastonnade, peu d'injures, etc.

La parole conventionnelle

Le marivaudage, nous l'avons dit, est un itinéraire, une aventure. Et cette aventure est avant tout une aventure du langage. Les personnages, en effet, avant de parvenir au mariage, vont passer par différentes phases, chacune étant caractérisée par un type de discours, par une forme de parole spécifique.

La première phase, la plus courte dans la pièce, est celle de la parole conventionnelle. Il suffit d'écouter Silvia s'adressant à Lisette dans la première scène pour se rendre compte qu'elle a parfaitement intégré la parole des maîtres: ton

peren parfois à la limite du mépris. C'est un langage de supérieur a werieur. Silvia y recourra plusieurs fois dans la pièce lorsqu'elle voudra se rappeler son identité première.

Une parole faussement empruntée

Sous l'habit de soubrette, nous l'avons vu plus haut, David peut parler à Dorante sans s'embarrasser des codes sociaux du langage. La parole amoureuse devient donc possible, meme si la question du mariage reste bannie pour cause d'amour propre. En réalité, c'est une parole faussement empruntée, et les deux jeunes gens ne font que le croire, car s'ils commencent par se distinguer et s'ils finissent par se reconnaître, c'est bien malgré tout parce que leur langage demeure, mais il a gagné en naturel et en simplicité.

Une parole nouvelle

Il en résulte une parole nouvelle qui ne l'est ni par sa syntaxe ni par son lexique ou son niveau a nouveauté de cette parole vient de ce que, désormais, elle accepte l'amour et donne sa place au désir. C'est une langue qui de prude est devenue sexualisée, sans vulgarité, sans rien de choquant. Elle sait dire le sentiment et le désir amoureux, et elle le fait avec bonheur.

MARIVAUX ET LA COMÉDIE

Euvre d'un écrivain polygraphe, le théâtre de Marivaux en porte les traces, tant dans sa forme que dans sa thématique.

Marivaux se voulait moderne - et pour son époque, il l'était. C'est volontairement les mauvais esprits diront qu'il ne savait pas versifier - qu'il écrit ses pièces en prose, et ce, non par esprit de provocation, mais par souci de naturel. Lui qui a tant écrit en pensant aux acteurs italiens ne pouvait qu'être,

non pas gêné, mais contrarié par la contrainte du vers. La spontanéité se coule plus facilement dans la prose que dans la métrique du vers. D'autre part, pour gagner en nervosité, en rapidité, dans le déroulement dramatique de ses pièces, il rompt avec les sacro-saints cinq actes de la dramaturgie classique, qu'elle soit tragique ou comique. Il écrit en trois actes et parfois en un seul.

Mais ce n'est pas tant par la forme qu'il rénove le genre comique que par sa manière d'en renouveler la thématique, ainsi que par le rythme qu'il imprime à ses pièces.

L'amour

Les comédies de Marivaux sont à l'évidence des comédies de l'amour. Quoi de plus traditionnel dans la comédie ? C'est pourtant et d'abord dans ce thème du sentiment amoureux qu'il renouvelle le genre. L'amoureux ne s'oppose plus aux autres ou à la société, mais à lui-même. C'est en son for intérieur que se déroule le combat. Il est lui-même l'ennemi de l'amour qu'il porte en lui, non parce qu'il condamne la passion comme le fait, par exemple, l'héroïne de La Princesse de Clèves, au siècle précédent, mais parce que l'amour-propre, chez le héros marivaudien, n'est pas un sentiment négatif : il est une certaine forme de conscience de soi, conscience qui ne veut pas s'abandonner, se laisser détruire ou transformer. Certes, la métamorphose interviendra, mais chaque amoureux aura lutté pour conserver une image de lui qu'il juge positive. Il aura lutté et en même temps, il se sera interrogé. Cette interrogation entraîne que, chez Marivaux, pour forte qu'elle soit, la passion n'est pas un feu dévorant. Nous sommes là, déjà, de plain-pied dans le XVIIIe siècle: la passion peut s'accommoder de la raison. Plus, elle devient le mobile d'une réflexion sur soi qui permet à l'être de progresser au lieu de s'anéantir. Marivaux est le poète de l'amant qui, s'il se perd dans le sentiment amoureux, est, en fin de compte, un passionné lucide.

Parallèlement à cet effort de lucidité qu'il provoque, l'amour est aussi l'occasion de voir le monde. Traditionnellement, l'amoureux est circonscrit en lui-même. Chez Marivaux, par la force de la machine dramatique, que cela lui plaise ou non, l'amoureux s'ouvre; il regarde, vit, éprouve et subit le monde

qui l'entoure. C'est à ce prix qu'il se trans

e. C'est à ce prix qu'il se transformera et accedera au bonheur. L'amour devient alors regard social, deco de l'extérieur. Regard qui ne trouble pas l'ordre, mais qui constate. Dorante et Silvia ont fait, à leurs risques et périls, ce voyage du dedans vers le dehors.

Une dynamique dramatique originale: du désordre à l'harmonie

Marivaux, dans le domaine de la dynamique dramatique de la pièce, instaure une ligne nouvelle qui fera dire à ses détracteurs qu'il écrit toujours la même comédie.

Ses comédies-on l'a dit dès le xvme siècle sont des comedies de la surprise. Surpris par l'amour, les personnages sont embarqués dans une aventure qui les conduira au bout d'euxmêmes. Les étapes de la

progression sont sensiblement les mêmes d'une comédie à l'autre, mais la situation de départ est toujours différente, comme si l'auteur s'ingéniait à varier les données de l'expérience. Le plus caractéristique de cette subtile mécanique, c'est qu'à chaque fois les héros sont pris dans un piège, qui n'est un piège que pour eux, mais jamais pour le spectateur ou les meneurs de jeu comme Orgon et Mario dans le Jeu. Marivaux travaille son écriture comme un véritable psychologue clinicien. Mais, à la différence du scientifique qui observe combien il aura fallu de détours à un rat de laboratoire pour sortir du labyrinthe expérimental où il a été placé, chez Marivaux, l'humain jaillit à chaque scène. En effet, jamais ses personnages ne se départissent de leur dignité, jamais ils ne cessent d'être de chair et d'os, jamais ils ne s'éloignent de nous. Humains ils sont, humains ils resteront parce que, au milieu de la tourmente, ils conservent le langage.

Quand tout semble perdu, quand le sol s'effondre, il ne demeure plus que la parole. Les psychanalystes le savent bien, tout comme chacun d'entre nous. Les personnages de Marivaux parlent, même - et surtout - lorsqu'ils ne savent plus où ils en sont. Ils appliquent la leçon de leur créateur: même si le langage est codé comme l'est toute chose humaine, il est néanmoins tout ce qui reste lorsque les

repères vacillent. Peu importe l'ordre dans lequel les mots viennent, peu importe les incohérences: un mot rebondit toujours sur un autre et nous

mène ainsi jusqu'à un ordre retrouvé. Dans cette fantaisie langagière, à laquelle il tenait tant et qui est le fondement du marivaudage, il y a tout le « Naturel » de Marivaux et une manière de prescience de l'inconscient et de la psychanalyse.

Le style de Marivaux

Le style de Marivaux fut mal aimé de ses contemporains, qui n'y ont vu, la plupart du temps, qu'un mélange de préciosité et de faux naturel. D'Alembert, par exemple, dans son Eloge de Marivaux, n'hésite pas à parler de « [...] jargon [...] entortillé, [...] précieux, [...] éloigné de la nature. »

Le style de Marivaux se dégage avant tout de son art du dialogue. Il ne s'agit pas d'un dialogue qui repose sur une logique consciente - celle de personnages en train d'argumenter - mais d'un dialogue, apparemment décousu, dans lequel le mot rebondit au gré des sentiments conscients ou inconscients des protagonistes. Cependant, ce dialogue vif et brillant n'est pas du bavardage. Les mots constituent, en effet, une espèce de fil que chacun finira bien par saisir, après en avoir perçu le véritable sens. À cet

égard, le ton est donné dès la scène 5 de l'acte I, dans laquelle Dorante, troublé par Silvia, se déclare son « serviteur ». Le mot est ici à double sens, et il faudra "presque toute la pièce pour que Silvia parvienne à se convaincre que ce « serviteur » était déjà un mot d'amour. Ce décousu, trompeur, du dialogue de Marivaux confère à son style une fantaisie qui n'appartient qu'à lui. Le double sens favorise, en effet, le jeu de mot, le trait d'esprit et la parodie. Cependant, et contrairement à ce qui lui a été reproché, Marivaux ne tombe jamais dans la gratuité, et là est sa force. Cette fantaisie verbale n'est pas un ornement, mais la traduction de la spontanéité de personnages agités par des sentiments vifs et divers. Ce qu'on cherche à cacher, ou à ne pas dire encore, jaillit néanmoins et nous fait passer du jeu à l'aveu, du plaisant au grave. En effet, derrière cette fantaisie verbale se cachent un effort de sincérité vis-à-vis de soi-même et une tentative d'élucidation d'un monde qui se brouille.

Enfin, il est un autre point qui caractérise le style de Marivaux, c'est sa maîtrise du langage parlé. Nul mieux que lui ne sait utiliser toutes les ressources qu'offre, en ce domaine, le théâtre. Lorsqu'on lui reproche la préciosité de son style, il répond « naturel », et il a raison. Il fait alterner, avec brio, les différents registres de la langue parlée,

passant avec aisance du bouffon au sensible, du conventionnel froid à l'analyse émue, voire poétique. A ce titre, Arlequin est un modèle: il est, tour à tour, balourd, sérieux, ému et fin, et parfois même revendicatif.

Le langage, pour Marivaux, n'est pas seulement un jeu de style, il est aussi - et peut-être avant tout - l'expression d'une conviction humaniste c'est par le langage que nous parvenons au meilleur de nous-mêmes.

I – DÉCOUVRIR

La phrase ole « SILVIA. C'est une aventure dont le seul récit est attendrissant; c'est le coup de hasard le plus singulier, le plus heureux, le plus... >>

Acte III, scène 4, p. 89.

• LA DATE

Avec les succès d'Arlequin poli par l'amour (1720), de ses Surprises de l'amour (1722 et 1727), de La Double Inconstance (1723), de L'île des esclaves (1725), Marivaux s'est déjà imposé comme un des meilleurs auteurs du Nouveau Théâtre Italien (voir dans « Dossiers et pistes de recherches », ci-après). En 1730 - il a alors quarante-deux ans -, Le Jeu de l'amour et du hasard vient encore augmenter sa notoriété: les Comédiens-Italiens en donnent la première représentation le 23 janvier dans leur salle de l'Hôtel de Bourgogne. « Favorablement reçue du public », selon le compte rendu du journal Le Mercure (voir dans le dossier historique et littéraire, p. 116), cette comédie en trois actes est jouée à la cour de Versailles dès le 28 janvier, puis, le 4 février, à Sceaux chez la duchesse du

Maine, à qui Marivaux avait dédié *La Seconde Surprise de l'amour* (1727).

Quatorze représentations sont données jusqu'à la clôture de la saison à Pâques. Cependant, le succès s'accompagne de critiques dont *Le Mercure* se fait aussi l'écho (voir pp. 116-117): si « tout le monde convient que la pièce est bien écrite et pleine d'esprit, de sentiment et de délicatesse », on a surtout apprécié les deux premiers actes, et tout particulièrement la scène entre Silvia et Dorante (II, 9), « la plus intéressante de la pièce », qui a « été généralement applaudie »; mais le troisième acte a déçu, car « on aurait voulu que le second acte eût été le troisième, et l'on croit que cela n'aurait pas été difficile: la raison qui empêche Silvia de se découvrir après avoir appris que Bourguignon est Dorante, n'étant qu'une petite vanité, ne saurait excuser son silence; d'ailleurs, Dorante et Silvia étant les objets principaux de la pièce, c'était par leur reconnais

sance qu'elle devait finir, et non par celle d'Arlequin et de Lisette, qui ne sont que les singes, l'un de son maître, l'autre de sa maîtresse ». On reproche encore à Marivaux l'invraisemblance d'une situation qui fait que « Silvia puisse se persuader qu'un butor tel qu'Arlequin soit ce même Dorante dont on lui a fait une peinture si avantageuse »,

voire l'incohérence du caractère d'Arlequin capable de dire « des choses très jolies >> après de vulgaires « grossièretés ».

Reprise dès 1731, la pièce comptera deux à dix représentations chaque année jusqu'en 1761, date de la fusion des Italiens avec l'Opéra-Comique, et bien plus encore à partir de 1779, lorsque la troupe se sépare de ses derniers éléments italiens: le procédé de « francisation » (en 1796, Arlequin est transformé en Pasquin) permet au Jeu de devenir une des pièces les plus jouées du répertoire français, aujourd'hui certainement la comédie la plus célèbre et la plus représentée de tout le théâtre de Marivaux.

*** LE TITRE**

La pièce s'inscrit dans un système dramatique fortement cohérent (voir « Les objectifs d'écriture » et « Les thèmes clés » ci-après), marqué par les récurrences lexicales perceptibles dans la composition et la progression des titres : depuis les débuts de sa carrière de dramaturge (L'Amour et la Vérité, une comédie écrite en 1720 en collaboration avec le chevalier de Saint-Jorry, dont il ne reste plus qu'une scène), Marivaux ordonne ses variations thématiques et problématiques autour de quelques « maîtres mots », au

premier rang desquels « amour » et « vérité ». Entre sa surprise (La Surprise de l'amour, 1722; La Seconde Surprise de l'amour, 1727) et son triomphe (Le Triomphe de l'amour, 1732), l'amour ne cesse de mener son jeu, mais il doit ici le partager avec le hasard.

L'association programmatique des trois substantifs jeu/amour/ hasard invite à multiplier les perspectives de « lecture » selon la variété des enjeux que leurs diverses acceptions peuvent suggérer dans l'explicite comme dans l'implicite. Si le Jeu tient de la partie d'échecs entre Amour et Hasard, vont-ils jouer l'un contre l'autre, comme deux adversaires, ou l'un avec l'autre, comme deux complices, ou encore l'un mélangé à l'autre, comme un composé chimique ?

Le jeu

Les divers niveaux de sens du mot jeu, dont l'étymologie latine *jocus* renvoie au badinage et à la plaisanterie, sont particulièrement

riches en dénotations et connotations qui esquissent les principes d'une thématique/problématique propre à l'univers marivaudien: - En tant qu'activité, le jeu est d'abord divertissement, récréa

tion, il évoque le plaisir, la gratuité, la facilité, voire la futilité, la fantaisie sans gravité ni conséquence (un jeu d'enfant »). Le jeu peut aussi désigner la partie à jouer, les règles d'une compétition, d'un contrat impliquant gain ou perte, fonde soit sur des clauses de rivalité clairement définies et annoncées (« la règle du jeu >>), soit sur des combinaisons purement aléatoires (un << jeu de hasard ») - ce qui renvoie précisément aux notions du grec agôn (compétition physique ou intellectuelle) et du latin alea (jeu de dés), telles que les envisage Roger Caillois dans Les Jeux et les Hommes pour montrer le principe « égalitariste » de tout jeu où chacun ne peut compter que sur lui-même ou sur la chance, indépendamment des lois habituelles de la société (voir l'extrait cité pp. 130-132). - En tant qu'objet, le jeu désigne les éléments concrets qui le constituent (un « jeu de cartes ») et qui en représentent la mise (« faites vos jeux »): dans ce sens l'amour et le hasard seraient les cartes maîtresses de la partie engagée entre les quatre protagonistes- en ce sens, on pourrait dire que « les jeux sont faits » dès l'ouverture. Le jeu désigne encore la manière dont on joue - aussi bien fonctionnement d'un organe (« le jeu des doigts ») que rôle fondé sur une interprétation (« le jeu d'un acteur »)- ou le dispositif qui organise son fonctionnement (« les jeux de lumière ») de

manière plus ou moins consciente et volontaire. C'est dans ce registre significatif que se range la notion du jeu lié à l'expression proprement scénique et dramaturgique (« le jeu des Italiens »), domaine de l'illusion et du travestissement par essence (voir Caillois et la mimicry, p. 132).

LES CLÉS DE L'OUVRE: I-AU FIL DU TEXTE

Inscrit dans un groupe verbal, le jeu agit en révélateur des comportements et des attitudes : entrer dans le jeu, jouer le jeu, se faire un jeu de (pour triompher aisément), mettre quelqu'un dans son jeu, cacher son jeu, se piquer au jeu, être en jeu (exposé au risque).

Peut-être faut-il voir encore dans le choix du terme et du titre une façon significative pour Marivaux de renvoyer à une tradition littéraire et dramaturgique fondatrice du théâtre français: au Moyen Âge, le Jeu est une pièce en vers, d'abord religieuse (mise en scène d'épisodes bibliques et de textes liturgiques), puis profane - ainsi Le Jeu de Robin et Marion (vers 1284) où la bergère Marion refuse

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

l'amour d'un chevalier pour chanter: «Robin m'aime, Robin m'a: Robin m'a demandée, il m'aura - une situation qui est

précisément le point de départ de *La Double Inconstance* et un rapprochement littéraire en forme d'hypothèse de lecture qui pourrait converger avec les motifs d'inspiration chrétienne relevés par André Blanc (voir dans le « Parcours critique >>. ci-après).

L'amour

Lamour toujours l'amour: c'est «l'éternelle surprise » du théâtre de Marivaux (voir dans « Les objectifs d'écriture », ci-après). En parodiant la célèbre formule de Descartes, tous les personnages de Marivaux pourraient s'exclamer: *amo ergo sum*.

« Le Jeu de l'amour et du hasard est, lui aussi, un Triomphe de l'amour. D'Arlequin poli par l'amour au Jeu, nous passons de la pulsion animale au "mystère" de l'Amour, celui de Dante et de Béatrice, de Pétrarque et de Laure, etc. Valeur exceptionnelle pour des êtres d'exception et mythe majeur de la culture occidentale >> (A. Blanc, « La catharsis du désir dans le théâtre de Marivaux », voir dans le « Parcours critique », ci-après).

Mis à la scène et à l'épreuve (voir dans « Les thèmes clés », ciaprès), l'amour se nourrit lui-même de lui-même (« Parlez-moi d'amour »): «L'amant cherche des signes certains, par l'épreuve; et, quant à lui, prend plaisir à

distendre ce laps entre le désir d'être aimé et la certitude de l'être, qui est le temps où l'amour s'occupe de l'amour » (M. Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, p. 64, op. cit. dans la bibliographie, p. 181).

« Je-t'aime. La figure ne réfère pas à la déclaration d'amour, à l'aveu, mais à la profération répétée du cri d'amour. [...] Je-t'aime est sans emplois. Ce mot, pas plus que celui d'un enfant, n'est pris sous aucune contrainte sociale, ce peut être un mot sublime, solennel, léger, ce peut être un mot érotique, pornographique. C'est un mot socialement baladeur. [...] Je-t'aime n'est pas une phrase: il ne transmet pas un sens, mais s'accroche à une situation limite, "celle où le sujet est suspendu dans un rapport spéculaire à l'autre" (Lacan). C'est une holophrase » (Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, éd. du Seuil, 1977, pp. 175-176).

Le hasard

« C'est une aventure dont le seul récit est attendrissant; c'est le coup de hasard le plus singulier, le plus heureux, le plus... », s'enthousiasme Silvia au point de n'en plus trouver le mot (III, 4, p. 89).

Dans la mobilité ontologique du monde (voir « Les clés de l'auvre » de La Double Inconstance), le hasard, dont

l'étymologie renvoie encore au jeu de dés -az-zahr signifie le dé en arabe -, fait surgir l'imprévisible car, comme le constate Marianne avec lucidité, « les petits arrangements qu'on prend d'avance sont assez souvent inutiles, et c'est la manière dont les choses tournent qui décide de ce qu'on dit ou de ce qu'on fait » (La Vie de Marianne).

Synonyme de fortune et de destin, mais aussi de risque, de chance ou de malchance pour celui qui l'éprouve, il est par essence capricieux. Pour Marivaux, philosophe, dramaturge et romancier, il s'affiche même moteur d'écriture (et coquetterie d'artiste ?): « Je conclus donc en suivant mon principe: Oui ! je préférerais toutes les idées fortuites que le hasard nous donne, à celles que la recherche la plus ingénieuse pourrait nous fournir dans le travail. [...] Je ne destine aucun caractère à mes idées, c'est le hasard qui leur donne le ton: de là vient qu'une bagatelle me jette quelquefois dans le sérieux, pendant que l'objet le plus grave me fait rire: et quand j'examine après le parti que mon imagination a pris, je vois souvent qu'elle ne s'est point trompée » (première feuille du Spectateur français, 1721, voir l'intégralité du texte cité dans L'Ile des esclaves, pp. 202-206 et 116-117).

En arithmétique, le hasard relève du calcul de probabilités ; sur la scène, il est soigneusement agencé par le démiurge :

c'est la tuchè des tragédies grecques qui a fait se croiser « par hasard » (Edipe et son père au même carrefour, c'est une même initiative qui fait « par hasard >> se travestir Silvia et Dorante. De la contingence nécessairement fortuite naît l'enchaînement nécessaire des causes , et des effets, dans un déterminisme subtil typiquement « marivau dien »: « Marivaux est le peintre de l'amour-mystère. Pour ses personnages, l'amour est toujours une "surprise". Jamais la conscience ne peut prévoir un sentiment, en deviner l'éclosion ou l'approche. L'amour ne surgit devant l'esprit que lorsqu'il est déjà tout constitué et sans qu'on soit en mesure d'en restituer, même après coup, le cheminement et les causes. [...] Les héros marivaudiens ne demandent d'ailleurs qu'à transformer cette ignorance d'eux-mêmes en un délicieux sentiment d'irresponsabilité. D'expérience qu'elle était d'abord, la surprise devient méthode. Cette façon d'être absent à soi-même, de laisser le "hasard" façonner le cœur ou l'esprit, est particulière à Marivaux > (Robert Mauzi, L'idée de bonheur au xviiiè siècle, A. Colin, 1969).

« Il faut donc aux amants s'assurer incessamment que l'autre, l'imminent partenaire et provisoirement adversaire, dans ce jeu, sait!

Jouer, ou, disons, s'engage, ou se découvre engagé, dans l'histoire d'amour au même degré que l'autre. C'est de quoi l'informent les autres, intermédiaires, coadjuteurs, servants de l'amour, dans la plupart des scènes qui leur sont réservées, aux intervalles entre les scènes où se méfient les amants l'un de l'autre » (M. Deguy, *La Machine matrimoniale* ou *Marivaux*, p. 65).

« Le jeu du temps et du hasard devient un merveilleux "jeu de mots" » (G. Poulet, *La Distance intérieure*, p. 34; voir l'extrait cité dans le « Parcours critique », ci-après).

• COMPOSITION

Point de vue de l'auteur Le pacte de lecture

En dehors d'un unique essai « de jeunesse », aussi laborieusement « cornélien » que fort peu concluant - *La Mort d'Annibal*, tragédie en cinq actes et en alexandrins, représentée à la Comédie-Française le 16 décembre 1720-, Marivaux dramaturge n'a composé que des comédies en un ou trois actes. En rupture avec les gloires du siècle précédent - Corneille trop d'héroïsme, Racine trop de passion, Molière trop de farce -, il a choisi de se forger un

genre nouveau: plus modeste et moins tumultueux. Ce ne sera le théâtre d'aucun drame, d'aucun débordement, ni tragique, ni comique: les amours y seront sans larmes, la gaieté sans effusion grossière.

A un moment où le théâtre français se cherche, écrasé par le double héritage du comique moliéresque et de la tragédie classique, Marivaux est le seul à créer un genre reconnaissable, à imposer un langage dramatique original. Pour retrouver une certaine forme de « naturel » et obtenir une peinture plus fine des sentiments, il renonce à la caractérisation stéréotypée des personnages traditionnels comme aux contraintes de la versification, au profit de la fantaisie du jeu « italien » et d'une prose subtile qui épouse la complexité du désir amoureux.

Si Marivaux a choisi la comédie comme laboratoire du cœur (voir « Les objectifs d'écriture », ci-après), il n'en néglige pas pour autant la dimension morale que la grande tradition classique lui avait léguée (voir le fameux *castigare ridendo mores* de Molière - corriger les mœurs par le rire). La leçon est aussi noble que simple: trouver la « vraie » voie/voix de son cœur pour le laisser parler avec générosité, un apprentissage délicat et grave pour qui devine « l'insoutenable légèreté de l'être », une mission toujours renouvelée pour le poète dont on pourrait trouver une

caricature amusée dans un dialogue de L'Île de la raison (1727):

LE POÈTE. - «Et puis il y a des comédies où je représentais les vices et les ridicules des hommes.

BLECTRUE. - Ah! Je leur pardonne de pleurer la LE

POÈTE. - Point du tout: cela les faisait rire. [...]

BLECTRUE. - Pleurer ou l'on doit rire, et rire où l'on doit pleurer. Les monstrueuses créatures » (I, 10).

Comme l'a montré Anne-Marie Paillet-Guth (Masques italiens et comédie moderne, Paradigme, 1996, pp. 193-218), Marivaux organise les premières scènes du Jeu de l'amour et du hasard à la fois comme un «discours d'exposition >> particulièrement efficace et un jeu « autoparodique sur l'intrigue de la pièce. Ainsi, en quelques mots chargés d'un humour pimpant, Lisette esquisse un scénario très alléchant par son effet d'annonce : « Un duo de tendresse en décidera, comme à l'Opéra: Vous me voulez, je vous veux; vite un notaire! ou bien: M'aimez-vous ? non, ni moi non plus; vite à cheval! >> (1, 2, p. 25).

Nourri des recherches esthétiques et dramaturgiques des comédies précédentes, Le Jeu de l'amour et du hasard développe donc les subtiles variations du contrat proprement « marivaudien»: «Il n'est aucune des grandes

pièces de Marivaux qui ne progresse vers une clarté intérieure, vers une transparence de soi-même à soi-même et de soi-même à l'autre » (Gabriel Marcel, préface au Théâtre choisi de Marivaux, éditions des Loisirs, 1947).

L'épreuve conduit au « dépouillement des âmes » (expression de Marivaux luimême dans Le Cabinet du philosophe) et au triomphe de la sincérité du sentiment qui seul réconcilie « la vérité de l'amour et l'amour de la vérité », selon la formule de Michel Deguy (La Machine matrimoniale, op. cit.). Ainsi Marivaux brode-t-il d'une manière éminemment originale et proprement paradoxale sur la problématique de l'amour, un art et un « jeu » que le xvme siècle a porté à son plus haut degré de perfection (voir dans le dossier historique et littéraire, p. 136 sq.): l'amour partagé entre le souci de suivre une stratégie de séduction très codifiée et le désir d'authenticité, entre « marivaudage » galant et simplicité du cœur.

L'amour n'est plus ici en lutte avec une loi qui l'opprime (par exemple les pères abusifs des comédies « classiques », dans la tradition moliéresque), mais avec lui-même : si l'obstacle peut paraître externe (les conventions sociales qui interdisent un mariage « hors condition »), il devient vite interne (Silvia et Dorante sauront-ils

vaincre leurs propres préjugés de condition?). Cette interiorisation du conflit entre les principes de devoir (« ce que je dois faire ») et de plaisir (« ce que j'ai envie de faire »), nécessaire au développement de toute comédie, est l'une des caractéristiques fondamentales du théâtre de Marivaux: la tension de l'agôn s'exerce entre la pulsion du désir amoureux et le poids contraignant des convenances, les amoureux doivent donc parvenir à lever l'inhibition qui les em pêche de réaliser leur bonheur.

Le Jeu de l'amour et du hasard est souvent considéré comme le chef-d'oeuvre de Marivaux, cependant lui-même ne le comptait pas au nombre de ses pièces préférées: si le personnage de Silvia est un des plus riches et des plus variés de son répertoire, si certaines scènes sont d'une rare subtilité, il n'en reste pas moins que la pièce paraît assez hétéroclite, comme a pu le manifester l'opinion du public contemporain (voir dans « La date », ci-dessus). Entre le goût italien de la féerie des premières pièces et le « réalisme » social plus concret de ses dernières comédies, Le Jeu hésite, semble-t-il, à se tracer sa propre voie.

Mal compris, sinon totalement délaissé, au xixe siècle, Marivaux se voit aujourd'hui promu au rang de précurseur (inventeur même !) du théâtre moderne. « Le théâtre dans le théâtre »: Marivaux champion de la double énonciation,

de la mise en abyme (la comédie dans la comédie), qui consiste à afficher ses propres modes de fonctionnement. « De la sorte, avec de nombreuses variantes, chaque pièce se développe sur un double palier, celui du cœur qui "jouit de soi" et celui de la conscience spectatrice. Où est la vraie pièce ? Elle est dans la surimpression et l'entrelacement des deux plans, dans les décalages et les échanges qui s'établissent entre eux et qui nous proposent le plaisir subtil d'une attention binoculaire et d'une double lecture » (Jean Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre », *Forme et signification*, Corti, 1963).

Les objectifs d'écriture

Avec son *Jeu*, Marivaux s'inscrit dans une tradition dramaturgique bien installée: le procédé comique du travestissement des valets en maîtres (et vice versa) a déjà été exploité à la scène par Molière dans ses *Précieuses ridicules* (1659) et dans le roman par Scarron qui en fait l'intrigue d'un récit intégré dans son *Roman comique* (1651-1657) - voir les extraits cités dans les « Lectures croisées », ci-après; on notera que Scarron a aussi écrit pour la scène un *Jodelet ou le Maître-valet* (1645), imité du théâtre espagnol.

On en retrouve le principe aussi bien chez d'Orneval qui fait jouer par les Italiens un Arlequin gentilhomme supposé et duelliste malgré lui (1667), chez Lesage (Crispin rival de son maître, 1707 ; voir extrait dans Maîtres et valets dans la comédie du xviii^e siècle, Pocket Classiques, n° 6223, pp. 65-69), que chez un certain Legrand qui donne en 1711 L'Épreuve réciproque, en 1722, Le Galant coureur et la comtesse et Les Effets du dépit, avec toujours des maîtres déguisés en domestiques ou le contraire. Dans Le Portrait de Beauchamps, encore joué par les Italiens, l'héroïne Silvia change de rôle avec sa suivante Colombine, exactement comme la Silvia de Marivaux avec Lisette; mais c'est surtout avec Les Amants déguisés que les similitudes s'avèrent frappantes.

Il semble que Marivaux ait directement puisé son intrigue dans cette comédie de l'abbé Aunillon jouée par les Comédiens-Français en 1729: double substitution symétrique maîtres-valets, rapports entre les personnages à peu près comparables (voir l'extrait cité dans le dossier historique et littéraire, pp. 114-115). Ses contemporains estiment ainsi qu'Aunillon a déjà « absolument traité » le sujet du Jeu, « et en un acte, qui suffirait, au lieu que (chez Marivaux) ce sujet ne va à trois actes qu'en traînant. Silvia fait tout le mérite de la représentation par son jeu si vif et si

vrai. Le style de Marivaux va tellement au courant de la plume que tout dépend du ton où il est monté tel jour » (Le Mercure).

C'est donc sur une trame stéréotypée que Marivaux développe ses objectifs dramaturgiques en donnant à sa pièce une dimension « expérimentale » (voir ci-dessus): « Ils se donnent la comédie >> (Silvia, I, 7, p. 35). Dans ce procédé de l'illusion propre à l'essence même du théâtre, la double instance paternelle (père/frère) incarne le désir fantasmatique du spectateur « voyeur » en position d'observateur privilégié: « le père est au spectacle, personnage-témoin, regard lucide sur des sentiments obscurs. Mario, le frère, en un sens redouble le père » (préface, p. 10).

Or tout le plaisir du spectacle repose sur le procédé du « double registre » tel que le définit Jean Rousset: d'un côté « la cécité des cœurs épris sans le savoir » ou sans le vouloir, de l'autre « la clairvoyance démasquante et traductrice des personnages spectateurs et leur vision anticipatrice », cette fonction étant dévolue aux personnages qui gravitent autour des couples amoureux.

Ce qui était jusqu'à présent la fonction de l'auteur spectateur ou du narrateur témoin va être transféré à

certains personnages ou groupes de personnages, jetés eux aussi sur la scène et dans l'action, onant en marge des personnages centraux. [...] C'est aux personnages latéraux que sera réservée la ta
eraux que sera réservée la faculté de "voir", de regarder les héros vivre la vie confuse de leur coeur. Ils ausculteront et commenteront leurs gestes et leurs paroles, 11 pour hâter ou retarder leur marche, faire le point d'une situation tous leurs gestes et leurs paroles, ils interviendront jours incertaine, interpréter des propos équivoques.

Ce sont les personnages témoins, successeurs de l'auteur. narrateur des romans et délégués indirects du dramaturge dans la pièce. De l'auteur, ils détiennent quelques-uns des pouvoirs : l'intelligence des mobiles secrets, la double vue anticipatrice, l'aptitude à promouvoir l'action et à régir la mise en scène des stratagemese comédies insérés dans la comédie » (J. Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre », op. cit., p. 182).

Avec cet objectif relevant de l'esthétique dramaturgique, Marivaux développe une thématique récurrente - voir « Le titre », ci-dessus - dans laquelle s'inscrit aussi une éthique : une forme d'idéalisme « aristocratique » au sens étymologique du terme (la supériorité naturelle des «

meilleurs >>) que l'on pourrait considérer comme l'émergence d'une idéologie « bourgeoise » (voir dans « Les thèmes clés », ci-après).

Comme le raconte d'Alembert dans son éloge, Marivaux était pleinement conscient du reproche que les critiques contemporains lui adressaient: « Cette éternelle surprise de l'amour, sujet unique des comédies de Marivaux, est la principale critique qu'il ait essuyé sur le fond de ses pièces. [...] Il sentait, ou plutôt il avouait, cet air de famille qu'on reprochait à ses pièces.

« "Chez mes confrères, disait-il - et on reconnaîtra bien ici son langage -, 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. [...] Dans mes pièces, dit-il, c'est tantôt un amour ignoré des deux amants, tantôt un amour qu'ils sentent et qu'ils veulent se cacher l'un à l'autre, tantôt un amour timide qui n'ose se déclarer; tantôt enfin un amour incertain et comme indécis, un amour à demi né, pour ainsi dire, dont ils se doutent sans être bien sûrs, et qu'ils épient

au-dedans d'eux-mêmes avant de lui laisser prendre l'essor" » (Marivaux cité par d'Alembert dans son Eloge de Marivaux, imprimé en 1785; voir l'extrait cité pp. 121-122).

« J'ai guetté, disait-il - qu'on nous permette de le faire parler encore un moment -, 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 de ces niches >> (Notes sur l'Éloge précédent).

Structure de l'œuvre

Comme le propose l'analyse de la préface (pp. 14-15), on pourra ainsi dégager la « dynamique » de la pièce: le jeu du travestissement, dès son amorce, règle le rythme des conversations entre les couples - non seulement déterminés par leur propre jeu qui les piège, mais également manipulés par Monsieur Orgon et Mario ; il opère les changements de situation et perce à jour la réalité des sentiments, jusqu'au dénouement final.

Ainsi, la scène évolue en trois temps, comme l'indique MarieThérèse Ligot dans la préface de la présente édition aux pages 14 et 15: celui des présentations à l'acte I, des

déclarations d'amour à l'acte II, et de la levée des masques à l'acte III.

La composition de la pièce reproduit l'avancée psychologique des couples dans leur observation de l'autre; ainsi, comme l'écrit Michel Corvin, « le théâtre de Marivaux [...] est un théâtre de la décomposition analytique, seule capable de faire durer le plaisir du jeu » (Michel Corvin, Lire la comédie, Dunod, 1994, p. 114).

Cet aspect de « décomposition analytique » assure à l'œuvre un schéma dramatique solidement bâti, selon les effets de mise en parallèle des scènes concernant les maîtres, afin d'illustrer l'évolution de leurs sentiments, ou confrontant les maîtres et les valets, et souligner, par cette symétrie, la parodie des situations récurrentes entre Dorante et Silvia, et Arlequin et Lisette.

• Acte I

Se font écho les scènes 2 et 4, où sont respectivement annoncés le projet de travestissement de Silvia, que la jeune femme expose à son père, et celui de Dorante, dont Monsieur Orgon fait part à Mario, par le biais de la lecture d'une lettre du père du jeune homme qui l'informe des desseins de son fils.

Ainsi, à l'issue de la scène 4, l'exposition est achevée et le jeu démarre à la scène 6, lors de la première rencontre de Dorante déguisé en Bourguignon et de Silvia en Lisette.

L'acte I, alors, enclenche le processus de séduction entre Dorante et Silvia, troublés par leur attirance mutuelle incontrôlée et luttant avec peine contre des inclinations que leur véritable rang social leur interdit.

• Acte II

L'acte I ayant d'abord confronté les maîtres, c'est l'acte II qui met en scène le début de la relation Arlequin/Lisette, à la scène 3, qui fait ainsi écho à la scène 7 de l'acte I.

À la scène 5, la déclaration d'amour enjouée des valets précède celle, douloureuse, des maîtres, qui a lieu en deux temps: à la scène 9, Dorante déclare ouvertement sa flamme à Silvia en l'implorant pathétiquement de ne pas l'aimer car leur amour est impossible; à la scène 10, Silvia répond à cet élan passionné en usant d'une litote aux accents tragiques pour témoigner en retour ses sentiments à Dorante et fait rebondir l'action, à la scène 12, lorsque celui-ci dévoile à Silvia sa véritable identité, la jeune femme voyant « clair dans (son) cœur », comme elle l'exprime en aparté, promet à Dorante de « chercher les moyens de [les] tirer d'affaire » - promesse qui, en même temps qu'elle

déconcerte Dorante, assure au spectateur un dénouement dont il n'a jamais douté et qu'il croit toujours proche.

Ainsi, un premier dénouement s'opère alors et relance l'action, lorsque Silvia, à la fin de l'acte II (scène 13), expose à son père son projet de faire tenir à Mario un rôle de soupirant, afin de mettre Dorante dans une position de rivalité et de le pousser, par jalousie, à se déclarer en sa faveur.

• Acte III

À la scène 2, Mario, dans son rôle de rival, se présente à Dorante, le priant de s'en aller, et lui déclarant l'indifférence de Silvia à son égard; l'encourageant, en réalité, davantage qu'il ne lui fait obstacle.

On retrouve Silvia, qui est désormais sortie du jeu et mène la suite des événements, à la scène 4, augurant bien de son futur mariage - le spectateur découvre alors une Silvia changée, débarrassée de l'angoisse que lui causait la perspective du mariage (acte I, scène 1) - mais, avant de se faire connaître à Dorante, elle veut éprouver le jeune homme jusqu'au bout et aiguïser son amourpropre, en menant un « combat entre l'amour et la raison », qu'elle expose à son père, afin de voir si Dorante l'épouserait dans sa qualité de soubrette.

Ce combat n'aura pas lieu, et Dorante, à la scène 8, consent à épouser Silvia, alias Lisette. Celle-ci, au comble du bonheur, tout autant que flattée et rassurée, s'écrie: « Que d'amour! » et lève

son masque à la scène 9. qui lie le sort des amoureux, maîtres et valets - dont le dévoilement de l'identité a eu lieu à la scène 6: les moments confrontant Lisette et Arlequin précèdent toujours les entretiens entre Donante et Silvia, dans le souci de soumettre la chronologie des événements à un ordre hiérarchique privilégiant la situation dramatique centrale des maîtres.

II – LIRE

On pourra mener une lecture intégrale de la pièce en retrouvant ses grands axes thématiques et problématiques dans d'autres comédies de Marivaux, ainsi par exemple:

- **Les procédés du jeu: l'artifice du masque et l'effet « miroir »**

De l'ingrédient traditionnel de la simple farce (chez Molière comme dans la commedia dell'arte, on se déguise avant tout « pour rire », pour jouer un bon tour à l'autre ou aux autres; voir l'extrait des Précieuses ridicules dans les « Lectures croisées », ci-après), Marivaux fait un ressort dramaturgique essentiel: on se travestit pour éprouver le cœur de l'autre, on échange les rôles et les masques pour dénoncer l'hypocrisie des êtres, des situations et des préjugés: - La Double Inconstance: le prince, que Silvia a connu comme simple chasseur, se déguise en officier du palais pour éprouver

son amour. - La Fausse suivante ou Le Fourbe puni: Silvia, travestie en che

valier, démasque les manœuvres intéressées de Lelio. - Le Prince travesti: double travestissement princier. - Le Triomphe de l'amour: une princesse se travestit en homme. - L'École des mères: Éraste se déguise en valet pour s'introduire

dans la maison de celle qu'il aime. - L'Île des esclaves: maîtres et valets échangent leurs habits et leurs conditions.

L'exploitation de l'illusion proprement théâtrale fait aussi du travestissement l'instrument d'une mise en abyme: - La Dispute (la comédie dans la comédie). - Les Acteurs de bonne foi (les personnages répètent une scène sur la scène).

La symétrie des couples (un couple de maîtres/un couple de valets) joue de l'effet miroir pour étudier les comportements : - La Surprise de l'amour (Lelio/la comtesse; Arlequin/Colom

bine), L'Île des esclaves, Le Préjugé vaincu, La Dispute, Les Acteurs de bonne foi.

Pour une étude de morceaux choisis, un exemple de parcours de lecture à partir d'une scène particulièrement emblématique de la pièce:

La rencontre Dorante/Silvia travestis en serviteurs (acte I, scène 6)

Les indices marqueurs de condition > (maîtres/valets)

- Les appellations: Monsieur (Monseigneur) / Mademoiselle pour

les maîtres: les noms communs pour les domestiques: Lisette (diminutif hypocoristique) / Bourguignon (le provincial D: par raillerie, Mario utilise l'expression familière sinon méprisante

« Mons Bourguignon » (Monsieur abrégé). -Les manières (au sens de « on ne fait pas de manières »): opposition traditionnelle ville (polis en grec, urbs, civis, en latin) / campagne (rus), le rustre/rustique opposé aux civilités des mœurs. policées. La majesté « urbaine » est remplacée par la simplicité < rustique », les conventions de « politesse »

par le « style direct >>: < Entre gens comme vous, le style des compliments ne doit pas être si grave; vous seriez toujours sur le qui-vive » (Mario aux « faux » serviteurs). L'expression (sur le qui-vive = « être sur ses gardes ») relève du vocabulaire du piège et de l'attaque: comme si les fleurs du langage dissimulaient en fait des fleurets mouchetés, toujours prêts à la guerre sous les dentelles. Aux maîtres la préciosité, aux valets le parler vrai et « le style amical > évoqué par Dorante (1,7), qui, cependant, ne peut se résoudre à abandonner la civilité réservée aux « gens de condition »: « J'ai un penchant à te traiter avec des respects qui te feraient rire >>

(1,7). - Le passage du vouvoiement au tutoiement relève de la même

« grossièreté » domestique: « quand je le tutoie, il me semble que je jure! » (Dorante à Silvia, I, 7). Un « jeu >> de parole qu'André Blanc analyse ainsi :

« Disons plutôt que la parole ne dépend plus de la volonté [...]; elle provient directement du fond de l'être, qui, évidemment, pour Marivaux ne saurait être assimilé à l'inconscient freudien. D'où la méfiance à l'égard du langage, parlé ou écouté, quand ce ne serait que par l'emploi difficile du vous et du tu. Le tu marque soit le

niveau des rapports sociaux, soit l'intimité. Monsieur Orgon et Mario obligent d'abord, dans un esprit de taquinerie, Dorante et Silvia à se tutoyer. En II, 9, Silvia veut bannir ce tutoiement, trop

près désormais d'échanger son caractère social pour le caractère intime: elle en est incapable, il est déjà trop tard. En revanche, lorsque Dorante lui avoue qui il est elle passe au vous naturellement, tandis que lui-même garde le tu, lequel, involontairement, souligne la différence de classe. Au moment où il se décide à demander en mariage celle qu'il croit Lisette, il la tutoie dans son élan amoureux: "Mon cœur et ma main t'appartiennent puis passe immédiatement au vous: "Vous m'aimez donc ?" Signe de respect : par ce vous, il l'élève à son rang.

La catharsis du désir dans le théâtre de Marivaux.

Littératures classiques, no 27. printemps 1996, actes du congrès organisé à Reims du 8 au 10 septembre 1995 sur l'esthétique

de la comédie et édités par G. Conesa.

Ce sont donc les raffinements précieux du langage, apparemment incompatibles avec l'état de serviteur - Mario : « Vous avez pillé cette galanterie-là quelque part. [...] Je te défends d'avoir tant d'esprit » -, qui « trahissent » le mieux

les écarts de conditions. Un « vrai » valet (par nature) est nécessairement « balourd » (cf. les types de la *commedia dell'arte*, comme Arlequin), alors qu'un valet par nécessité (Dorante déguisé dans *Les Fausses Confidences*) peut être brillant: ainsi le registre de langue distingué dans la bouche du faux Bourguignon fait contraste avec les « familiarités » d'Arlequin dès qu'il entre en scène en faux Dorante (« mon beau-père qui était avec ma femme », I, 8).

Le langage - un acquis devenu inné? - manifeste la hiérarchie sociale au théâtre en accentuant le comique (introduction d'un parler dialectal, voire jargonnant, qui suscite aisément le rire): ainsi, dans *Le Préjugé vaincu* et dans *Les Acteurs de bonne foi*, il distingue deux niveaux, les rustres paysans (Lisette, Colette, Blaise) et les laquais proprement policés à la ville (Lépine, Merlin, Lisette). Un art du dialogue propre à Marivaux : « Causeur incomparable dans une société qui parle la meilleure langue de son temps, Marivaux fait passer dans ses œuvres toute la vivacité de ce langage. Fait curieux, il y inclut aussi des apports populaires ou provinciaux qui paraissent de bon aloi et vivifient son style sans en compromettre ni la pureté, ni l'unité. Cette dernière est du reste assurée par le caractère de la phrase: orale dès sa conception, elle n'a pas besoin de passer par l'épreuve du "gueuloir",

puisqu'elle est parlée mentalement avant d'être jetée sur le papier » (F. Deloffre, Marivaux et le marivaudage, A. Colin, 1971).

Le cérémonial opposé à la spontanéité et à l'immédiateté de l'amour

Les valets ne sont pas tenus d'avoir les manières et le langage « sous surveillance » (codifiés par les contraintes sociales) des gens « bien élevés »: ils peuvent se permettre des « privautés » qui expriment l'immédiateté de leurs réactions. Ils extérioriseront ainsi « sans complexe » leurs émois et leurs désirs, là où les maîtres qui éprouvent les mêmes élans du cœur - et du corps ! - n'osent les manifester ni même (se) les avouer.

En apparence, la livrée de serviteur que Dorante et Silvia ont endossée les libère des conventions, mais partiellement, seulement, car chacun garde la pleine conscience de son rang tout en ignorant celui de l'autre. D'où un décalage subtil et typiquement « marivaudien » entre les principes de plaisir et de réalité : chacun se sent attiré par ce qui lui est interdit (le maître par le serviteur) mais s'est lui-même exposé au jeu de l'illusion (se donner le change comme de simples valets).

C'est au père que revient le rôle d'aider (adjuvant) le principe de plaisir : « Courage, mes enfants; si vous commencez à vous aimer, vous voilà débarrassés des cérémonies. » La position paternelle est ici inversée par rapport à celle de la tradition des comédies antiques et moliéresques (le père opposant à l'amour des enfants): Monsieur Orgon est un « bon » père, comme le Micion de Térence (« Je crois qu'il vaut mieux retenir les enfants par l'honneur et les sentiments que par la crainte », Les Adelphes, I, 1, vers 160 av. J.-C.) et les figures du même type dans les drames « bourgeois » de Diderot (voir Maîtres et valets dans la comédie du XVIIIe siècle, op. cit.).

Le rôle du frère: en feignant l'attirance pour Lisette, Mario manifeste l'autorité du maître soucieux d'éliminer tout risque éventuel de rivalité (« S'aimer, c'est une autre affaire [...] je ne veux pas que Bourguignon aille sur mes brisées »). Le privilège du seigneur (souvenir du droit de cuissage ? voir la même situation entre Almaviva et Figaro se disputant Suzanne dans Le Mariage de Figaro de Beaumarchais, Pocket Classiques, n° 6227) rappelle au serviteur sa dépendance aliénante: l'amour est avant tout « affaire » de maîtres.

La surprise de l'amour: avec le jeu typiquement marivaudien du travestissement, ici porté à son point de

perfection, se développe toute une « métaphysique du cœur » (expression à la mode dès les premiers succès de Marivaux).

Le jeu de l'échange des conditions

Le plaisir du jeu consiste à savoir ce que les autres ignorent: Monsieur Orgon - l'instance paternelle - et Mario - l'instance fraternelle, substitut du père - sont des autorités bienveillantes qui surveillent les tourtereaux, ils connaissent la symétrie du travestissement grâce à la lettre qui leur a appris le projet de Dorante (I, 4; voir l'importance que la mise en scène de Kraemer donne à cette lettre dans « Une pièce/des mises en scène », ci-après).

Bien entendu, le spectateur est lui aussi dans la position excitante du « voyeur » complet: puisqu'il connaît le double échange des identités, il peut apprécier le « piquant » de la situation quand Silvia demande à Dorante-valet de lui faire des confidences sur son maître - donc sur lui-même. D'où le plaisir du jeu de mots à double entente: ainsi la polysémie du terme serviteur dans la bouche de Dorante (« Va donc pour Lisette, je n'en serai pas moins votre serviteur ») confond le service domestique du valet pour sa

maîtresse et le service d'amour du galant pour sa dame (domina). Une confusion dont seul le spectateur peut percevoir toute la subtilité: « tu n'as pas besoin d'ordonner pour être servie ». Autres exemples de phrases à double niveau de compréhension: « il ne s'agit ici que de mon maître » (Dorante à Silvia parlant de son valet); « notre aventure est unique » (les deux tourtereaux se réconfortant l'un l'autre, alors qu'ils jouent exactement le même jeu).

En brouillant les conditions, dans le temps de la représentation (ici aussi au double sens du terme), le jeu de l'illusion théâtrale dévoile la « vérité » des cœurs. Mario a déjà posé le principe de cette « découverte » : « Il faudra bien qu'ils se parlent souvent tous deux sous ce déguisement. Voyons si leur cœur ne les avertirait pas de ce qu'ils valent » (I, 4). Comme dans l'univers comélien des gens « bien nés » (c'est le sens de l'adjectif latin *generosus*, traduit par « généreux »), la valeur se mesure précisément à la noblesse du cœur et cette « générosité » (qualités naturelles individuelles acquises dès la naissance et développées selon le rang social) constitue bien la justification de l'autorité des « meilleurs » (au sens même du grec « aristocratie »), surtout chez ces bourgeois qui aspirent aux vertus de la noblesse.

« Trêve de badinage » (I, 7): pour des âmes bien nées », la valeur n'attend point le nombre des années... ni la fin du déguisement! « Le Jeu, pour la famille Orgon, aura consisté à miser sur la faculté de reconnaissance des âmes méritantes. Comme par hasard, elles se sont fait signe dès le premier clin d'œil. All's well that ends

well » (P. Pavis, Marivaux à l'épreuve de la scène, publications de l'Université Paris III, 1986, voir l'extrait, p. 118).

remienny

• LES THÈMES CLÉS

L'épreuve: duperie des masques et vérité des cours

Comme toutes les jeunes filles « innocentes » du théâtre de Marivaux, Silvia manifeste une méfiance certaine à l'égard de la tromperie des êtres et du monde: elle éprouve « la crainte d'être dupé(e) dans un marché qui serait inégal » (M. Deguy, La Machine matrimoniale, p. 65). Comme toutes les femmes destinées au mariage (voir ci-après), elle se veut prudente à l'égard des hommes et de leur séduction au sens étymologique du terme (se ducere, détourner à soi): « Ne se contrefont-ils pas, surtout quand ils ont de l'esprit ? », s'interroge-t-elle, n'ont-ils pas deux visages, un

« masque » avec le monde, une « grimace » avec leur femme, selon le résumé de Lisette ? (I, 1 et 2).

Pour Silvia qui appréhende le monde comme une comédie, il s'agit donc d'organiser une « contre-comédie » qui lui permettra de mettre son « futur » à l'épreuve sans qu'il s'en doute. Or il se trouve que le promis a eu la même idée: lui aussi veut « saisir quelques traits du caractère de (sa) future et la mieux connaître » (1,4). D'où une situation proprement « truquée » dès le départ, une construction dramatique éminemment paradoxale: c'est précieusement par le truchement même de ce qui la cache que la vérité se dévoile, c'est en croyant « surprendre » l'autre impunément que l'on se livre soi-même. Autrement dit, le cœur mis à nu par le masque. En voulant se saisir l'un l'autre en dehors de la rencontre et de la surprise de l'amour pour épier les comportements au quotidien (observer l'autre « par le trou de la serrure », en quelque sorte), chacun redouble ce paradoxe: c'est au moment où ils pensent s'observer en dehors de toute implication sentimentale, de tout risque de « coup de foudre », que les deux jeunes gens s'observent en train de tomber amoureux l'un de l'autre.

Voix de l'amour et voies de la condition

« Quand l'amour parle, il est le maître; et il parlera »
(Dubois à Dorante, *Les Fausses Confidences*, 1, 2).
Chaque comédie de Marivaux peut se lire comme le
compte-rendu minutieux de cette victoire. D'emblée c'est
donc « le cœur » qui impose plus une expérience
immédiate des sens qu'une théorie sentimentale de l'esprit:
« Sentir, c'est le style du cœur » (*La Fausse Suivante*, II, 2).
Soumis à

cette immédiateté de la sensation, les personnages de
Marivaux cherchent à saisir l'unité et la vérité de leur « moi
profond » au « cœur » même de leurs contradictions. C'est
l'expérience - « l'épreuve », dans tous les sens d'un terme
typiquement marivaudien - de l'amour « révélateur » qui
leur fait découvrir, toujours avec étonnement, leur propre
discontinuité (voir l'étude de Georges Poulet citée dans le «
Parcours critique », ci-après).

Comme tous les amoureux marivaudiens, Silvia se
découvre donc avec « surprise »: elle doit « laisser parler »
son désir pour trouver sa vérité », entreprise difficile dans
une société extrêmement codifiée où, précisément, le désir
ne peut pas se verbaliser.

Voilà que je vous aime; cela est décidé et je n'y comprends
rien », avoue Arlequin à Flaminia (*La Double Inconstance*,

III, 7); «J'ai le cœur tout entrepris », constate Silvia (ibid., III, 10); Araminte laisse échapper d'un ton vif et naïf (didascalie): « Et voilà pourtant ce qui m'arrive » face à un Dorante bouleversé qui vient de lui dire: « Que vous m'aimez, Madame ! Quelle idée ! qui pourrait se l'imaginer ? » (Les Fausses Confidences, III, 12). Quant à elle, Silvia, elle laisse échapper en aparté: « Mais, en vérité, voilà un garçon qui me surprend, malgré que j'en aie... » (I, 7); « Ah! que j'ai le cœur serré ! Je ne sais ce qui se mêle à l'embarras où je me trouve; toute cette aventure m'afflige; je me défie de tous les visages; je ne suis contente de personne, je ne le suis pas de moi-même », pour enfin s'exclamer, soulagée d'avoir appris qui est le vrai Dorante: «Ah! Je vois clair dans mon cœur » (II, 12, p. 74 et p. 77).

« L'amour s'installe dans l'âme comme une nature étrangère, puis s'échappe quand bon lui semble. Il est hétérogène à la conscience. L'être que l'amour a surpris ne peut que tâcher de deviner de quels accidents son cœur est le théâtre et de le dire naïvement. Au devoir chimérique de la fidélité se substitue un devoir nouveau: celui de la sincérité. Le caractère irrationnel de l'amour accuse toute l'irresponsabilité de l'homme devant lui-même: comment devrait-il assumer ce qu'il ne peut comprendre ? » (Robert Mauzi, L'Idée de bonheur au xviii^e siècle). D'où la mise en

scène de ce langage fait autant, sinon plus, de signes que de paroles pour des personnages en quête de leur vérité: « par tous ces signes leur pensée se trouve si nettement, si ingénument exprimée, que des paroles prononcées ne seraient pas plus claires. Tout cela forme une langue à part qu'il faut entendre » (Marivaux, cité par F. Deloffre, voir extrait cité dans le « Parcours critique », ci-après).

En s'inspirant de la belle formule de La Double Inconstance, on pourrait dire de Silvia que son coeur (va) plus vite qu'elle ». comme celui de cette autre Silvia que son Arlequin « croque >> avec attendrissement pour rappeler les débuts de leur amour: « Les premiers jours, il fallait voir comme elle se reculait d'auprès de moi; et puis elle reculait plus doucement; puis, petit à petit, elle ne reculait plus; ensuite elle me regardait en cachette: et puis elle avait honte quand je l'avais vue faire, et puis moi j'avais un plaisir de roi à voir sa honte; ensuite j'attrapais sa main, qu'elle me laissait prendre, et puis elle était encore toute confuse; et puis je lui parlais; ensuite elle ne me répondait rien, mais n'en pensait pas moins : ensuite elle me donnait des regards pour des paroles, et puis des paroles qu'elle laissait aller sans y songer, parce que son coeur allait plus vite qu'elle: enfin, c'était un charme, aussi j'étais comme un fou (La Double Inconstance, I, 6).

Or la reconnaissance des cours est aussi une reconnaissance de la qualité: comme dans *Le Prince travesti*, celle-ci se manifeste inéluctablement malgré les apparences, parce que l'amour est ontologiquement généreux, au sens du xviii^e siècle aristocratique (il est indissociable des qualités de naissance et de la valeur des meilleurs; voir l'étude de la scène 6 de l'acte I, ci-dessus). Le cœur ne peut pas se tromper car, selon le proverbe, « bon sang ne peut mentir ».

Le langage du cœur c'est donc aussi celui de la « condition : << Silvia est sûre au fond d'elle-même qu'elle ne peut que choisir "juste" mais par rapport à sa propre éthique. Elle n'y faillit jamais. Dès le début de l'apparition du faux Dorante, elle le rejette. C'est l'autre qui l'attire et par là, elle flaire qu'il n'est pas à sa place. La contrainte sociale joue, chacun a sa fonction sociale bien déterminée qu'il doit remplir. Celui qui momentanément choisit le chemin inverse ne fait pas le poids, car il y a dans son langage et dans ses gestes quelque chose de déplacé par rapport à son propre code de l'éthique sociale » (Gusine Gawdat Osman, « Quand les gueux mènent le jeu, ou Marivaux entre l'ordre et le désordre à travers une lecture plurielle du *Jeu de l'amour et du hasard* », in *Marivaux et les Lumières, L'homme de*

théâtre et son temps, op. cit. in « Parcours critique », ci-après).

« Le poids de l'argent, des intérêts matériels à sauvegarder ou à conquérir, se fait de plus en plus impérieux.

L'éducation sociale des personnages marivaudiens coïncide maintenant avec la transformation d'une société.

Derrière l'épreuve, une nouvelle forme dramaturgique s'esquisse: celle d'un conflit réel (et non plus ima

ginaire) entre les intérêts et les sentiments. La comédie

bourgeoise s'élabore » (B. Dort, « À la recherche de l'amour et de la vérité, Esquisse d'un système marivaudien », in

Théâtre public, 1953-1966, Seuil, 1967).

L'habit fait-il le maître (ou le valet)?

« On a donc assisté dans ce Jeu cruel à l'émergence de l'idéologie, de la fausse conscience, de tout un discours justificateur que la pensée bourgeoise est en train

d'élaborer, pour se prouver à elle-même sa supériorité à la fois face à une aristocratie du paraître et face à ce qu'elle ose à peine nommer: le peuple, les serviteurs, les classes laborieuses, infirmes en paroles et en distinction » (P.

Pavis, voir p. 118). Loin de la trivialité des valets, les maîtres manifestent une générosité et une délicatesse naturelles. Il suffit de comparer l'entrée en scène de

Dorante (I, 6) avec celle d'Arlequin (1,8): tout en se montrant respectueux et modeste, le faux valet est spirituel et galant; infatué de sa personne, hermétique au sentiment, le faux maître est grossier et ridicule: un vrai «<butor >> comme le relève son maître, un « animal » pour Silvia.

« S'il fallait faire un choix, Marivaux maintient bien un ordre qu'il a l'air de vouloir respecter sans pour autant être dupe du désordre qui s'annonce. Mais sa vision humanitaire, philanthropique freine sa lucidité clairvoyante et objective » (Gusine Gawdat Osman, op. cit.) Cependant, comme le suggère Arlequin dans une métaphore culinaire bien digne de la gourmandise stéréotypée de son caractère, le valet pourrait finir par « passer à la table en dépit du sort qui ne (l')a mis qu'au buffet » (III, 1, p. 81). Une manière de répondre avec humour (et par anticipation !) aux certitudes sociales de ceux que Voltaire caricature dans son dictionnaire philosophique: « Il faut du pain blanc pour les maîtres et du pain bis pour les domestiques » (article « Fraude », sous-titré « S'il faut user de fraudes pieuses avec le peuple ? », 1764).

Les indices ne manquent pas pour manifester la conscience de la supériorité essentielle des êtres « de condition » et le mépris de « l'esprit domestique », ainsi le faux valet Dorante confie à la fausse soubrette Silvia: « Tu as l'air bien

distingué, et l'on est quelquefois fille de condition sans le savoir » (I, 7). Silvia s'étonne face à Dorante: « Quel homme pour un valet! >> et Dorante lui renvoie le compliment: « Tout valet que je suis, je n'ai jamais eu de grandes liaisons avec les soubrettes; je n'aime pas l'esprit domestique » (1,7). C'est encore Silvia qui soupire: «Les valets sont naturellement indiscrets »; « A l'égard de son valet, je ne crains pas ses soupirs, ils n'oseront m'aborder: il y aura quelque chose dans ma physionomie qui inspirera plus de respect que d'amour à ce faquinlà (1. 5): puis qui laisse deviner sa peur de « bourgeoise » a l'égard d'une Lisette trop effrontée: «Je frissonne encore de ce que je lui ai entendu dire. Avec quelle impudence les domestiques ne nous traitent-ils pas dans leur esprit ? Comme ces gens-là nous dégradent! » (II, 8).

Si la condition n'a pas fait obstacle à l'amour c'est précisément parce que l'amour a pris « naturellement » la voie de la condition: certes le préjugé est vaincu (pour Dorante), mais le principe même du stratagème croisé (les deux maîtres simultanément déguisés en valets) a rendu le préjugé caduc d'entrée de « jeu ». De quoi goûter la situation sans le moindre danger: Silvia n'a jamais couru le risque de tomber amoureuse d'Arlequin (on est loin de l'amant de Lady Chatterley!).

Si « le mérite vaut bien la naissance », selon l'affirmation de Dorante (III, 8, p. 106), il importe sans doute de mesurer précisément, ment cette « noble » déclaration des « droits de l'homme » en terme de valeurs, en fonction même du sens du verbe valoir modalisé par l'adverbe bien: le mérite ne vaut pas plus que la naissance à laquelle il pourrait se substituer, mais il équivaut à la naissance parce qu'il lui est proprement consubstantiel, ce qui n'est en aucune façon la remise en question du « préjugé de classes », mais, bien au contraire, le principe même de son fonctionnement.

Le préjugé vaincu: la crise de Dorante et le triomphe de Silvia

À partir du moment où Dorante avoue son identité (II, 12), la pièce ne continue plus que par la volonté de Silvia de cacher la sienne pour amener son soupirant à « trahir sa fortune et sa naissance » en acceptant d'épouser une soubrette. Volonté de tester la puissance de l'amour de l'autre, mais aussi réaction d'amour-propre - « insatiable vanité d'amour-propre », remarque son père avec clairvoyance (III, 4) - et de coquetterie qui pourrait faire penser au comportement d'une précieuse adoptant le langage d'un conquérant: pour Silvia, il s'agit de triompher, d'arracher la victoire, de faire un captif (III, 4), de se prouver le pouvoir qu'on a sur un être (III, 8): « Je serai charmée de

triompher. Mais 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 » (III, 4, p. 90).

De ce fait, Dorante est celui qui va le plus loin dans la transgression: il représente l'exemple le plus significatif du conflit intériorisé entre « devoir » (les préjugés) et amour; cruellement éprouvé

par Silvia, il traverse une crise, la plus violente du théâtre de Marivaux, pour finalement assumer le triomphe de son amour (« Ce qui m'enchant le plus, ce sont les preuves que je vous ai données de ma tendresse », III, 9, p. 107).

SILVIA. - « Quoi! Vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune?

DORANTE. - Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue, ma fortune nous suffit à tous deux; et le mérite vaut bien la naissance : ne disputons point, car je ne changerai jamais » (III, 8, p. 106).

Il est à remarquer, cependant, que, même si elle est authentiquement ressentie par le personnage, cette crise est une « fausse crise », puisque le jeu des masques fait que Dorante épousera une fille de sa condition et non une servante: même s'il est un instant menacé, l'honneur reste

sauf; tout le monde - public compris -- peut quitter la scène soulagé !

On retrouvera une crise analogue dans une comédie que Voltaire composera à son tour sur le même thème du « préjugé vaincu ». Le comte d'Olban, « seigneur retiré à la campagne », est épris de Nanine, « une servante, une fille des champs » (I, 1) qui a été élevée dans sa maison. Il choisit d'en faire sa femme, malgré la vive opposition de son entourage:

« Mais son état ?... Elle est trop au-dessus; Fût-il plus bas, je l'en aimerais plus. Mais puis-je enfin l'épouser ? Oui sans doute. Pour être heureux qu'est-ce donc qu'il en coûte? D'un monde vain dois-je craindre l'écueil, Et de mon goût me priver par orgueil ? [...] Et mon bonheur justifiera mon choix. »

Nanine ou le préjugé vaincu, 1749,

1, 8, vers 479-484 et 492.

Le mariage et le risque d'érosion du désir

Marivaux a souvent développé les motifs d'une traditionnelle aporie sentimentale : « L'amour lui-même est le remède de l'amour », proclame le Divertissement final de L'Amour et la Vérité pour rappeler avec humour le risque permanent de l'inconstance. Dès cette première comédie, il

présente le dieu Amour se moquant du mariage et de son devoir de fidélité: « Des gens obligés de s'aimer ne me conviennent point. Belle occupation pour un espiègle comme moi que de faire les volontés d'un contrat. >>

De fait, le mariage est fondé sur l'amour, l'amour sur la surprise et Marivaux sait que la surprise est ce qui défait le mariage car le mariage use l'amour: «De toutes les façons de faire cesser l'amour, la plus sûre est de le satisfaire. Les coeurs ardents et sensibles ne cessent bientôt d'aimer que parce qu'ils se hâtent trop et d'aimer et de sentir qu'ils aiment. Ils ne se donnent pas le temps de faire un fond, ils dissipent presque tout leur amour à mesure qu'il vient, et comme il ne leur en vient pas toujours, non plus qu'à personne, il s'ensuit que bientôt ils ne s'en trouvent plus. [...]

C'est une qualité dans un amant bien traité que d'être d'un caractère exactement constant, mais ce n'est pas une grâce, c'est même le contraire : on dirait d'un mari qui fait bon ménage.

Tout ce qui sent la règle, tout ce qui n'est que conduite mesurée, enfin tout ce qui n'est qu'estimable, est trop froid aux yeux de l'amour. Il veut plus de grâces que de vertus » (Deuxième feuille du Cabinet du philosophe, 1733).

C'est pourquoi le mariage est un art du bonheur ô combien difficile:

« Ce n'est point au mariage à qui je m'en prends, ce n'est point lui qui fait succéder ce dégoût à l'amour. Il y a des amants qui s'aiment depuis dix ans sans se perdre de vue. Qu'arrive-t-il ? Quelquefois leur amour est tiède, il dort de temps en temps entre eux, par l'habitude qu'ils ont de se voir; mais, il se réveille, il reprend vigueur, et passe successivement de l'indolence à la vivacité. Pourquoi n'est-ce pas de même dans le mariage ? Serait-ce à cause qu'à l'autel on a juré de s'aimer ? Bon et que signifie ce serment là ? rien, sinon qu'on s'oblige d'agir exactement tout comme si on s'aimait, quand même on ne s'aimerait plus, car à l'égard du cœur, on ne peut se le promettre pour toujours, il n'est pas à nous, mais nous sommes les maîtres de nos actions, et nous les garantissons fidèles, voilà tout; reste donc ce cœur dont l'amour doit toujours piquer, parce que cet amour est toujours un pur don, parce que des époux ont beau se le promettre, et qu'ils ne peuvent se le tenir qu'autant qu'ils prendront soin de se le conserver par de mutuels égards. Ainsi, des époux ne sont précisément que des amants heureux qui ne doivent point s'attacher ailleurs, mais qui malgré le mariage peuvent toujours rester glorieux et jaloux de l'honneur et du plaisir de se plaire, en

ce que ce n'est pas le nœud qui les unit, mais seulement le goût qu'ils ont l'un pour l'autre, qui les rend mutuellement aimables; et comme je vous ai déjà dit, leur devoir est de se comporter en amants, mais ils ne sont pas réellement obligés

de le être. De sorte que quand ils cessent de s'aimer, c'est un amant qui n'est plus aimable aux yeux de sa maîtresse, c'est une maîtresse qui a plus de charmes pour son amant. Et cela devrait humilier, ce me semble, je ne puis comprendre comment l'amour-propre ne regarde pas cela comme une diminution de ses avantages, comme il ne songe pas à s'en épargner l'affront, car c'en est un tout de même qu'entre amants que le mariage n'a point unis: c'est évidemment la même chose. Quoi, nous qui nous estimons tant, presque toujours mal à propos, nous qui avons tant de vanité aimons tant à voir des preuves de notre mérite, ou de celui que nous supposons, faut-il que, sans en devenir ni plus louables, ni plus modestes, nous cessions d'être orgueilleux et vains dans la seule occasion peut-être où il va de notre profit et de tout l'agrément de notre vie à l'être ? Des gens s'épousent, ils s'adorent en se mariant, ils savent bien ce qu'ils ont fait pour s'inspirer mutuellement de la tendresse; elle est le fruit de leurs égards, de leur complaisance, et du soin qu'ils ont eu de ne s'offrir de part

et d'autre que dans une certaine propreté qui mît leur figure en valeur, ou qui du moins l'empêchait d'être désagréable; ils ont respecté leur imagination qu'ils connaissaient faible et dont ils ont craint, pour ainsi dire d'encourir la disgrâce, en se présentant mal vêtus. Que ne continuent-ils sur ce ton-là, quand ils sont mariés ? et si c'est trop, que n'ont-ils la moitié de leurs attentions passées ? pourquoi ne se piquent-ils plus d'être aimés, quand il y a plus que jamais de la gloire et de l'avantage à l'être ? Ne serait-il pas bien flatteur de se dire: à présent, je suis jour et nuit avec ma maîtresse, jour et nuit avec mon amant; cependant elle m'aime, malgré l'habitude qu'elle a de me voir à tout moment; cependant il m'aime, quoiqu'il n'ait plus la peine de me chercher, sa tendresse résiste au commerce continuel que nous avons ensemble, son amour soutient la nécessité de nous voir >> (Pierre Carlet de Marivaux, L'Art de lire dans l'esprit des gens, Marivaux présenté par lui-même, à travers un choix de textes articulés par Gerda Scheffel, Jacqueline Chambon, 1992, pp. 74-75).

Seul moyen de résoudre l'impossible (ad)équation amour/mariage: recréer indéfiniment la surprise initiale dans le souvenir des amants.

lui tiendrai compte de ce qu'il fait aujourd'hui pour moi, combien mon cœur gardera le souvenir de l'excès de

tendresse qu'il me montre ! si vous saviez combien tout ceci va rendre notre union aimable ! Il ne pourra jamais se rappeler notre histoire sans m'aimer; je n'y songerai jamais que je ne l'aime », exulte Silvia tout en se justifiant auprès de son père et de son frère (III, 4, p. 89).

« L'épreuve accumule une source d'énergie inépuisable dont la vie conjugale vivra. [...] La comédie est l'éducation réussie du désir poli par l'amour » (M. Deguy, *La Machine matrimoniale*, op. cit., p. 96). Un parcours initiatique des « cours » qui débouche sur l'obligatoire happy ending: « Cette guerre de chicane, si nous pouvons parler ainsi, que l'Amour se fait à lui-même dans les pièces de notre académicien, et qui finit brusquement par le mariage, dès l'instant même où les acteurs se sont éclaircis sur leurs sentiments mutuels, a fait dire que ses amants s'aiment le plus tard qu'ils peuvent, et se marient le plus tôt qu'il est possible » (D'Alembert, op. cit.).

L'amour marivaudien n'est ni abandon ni don de soi, mais « guerre de chicane », « surprise » et « mystère » à élucider. Le « jeu » s'arrête donc lorsque les « amants » - on pourrait dire les amandi, au sens latin de l'adjectif verbal d'obligation: ceux qui doivent aimer et être aimés parce qu'ils y sont destinés - ont enfin pris conscience de l'amour qui les a submergés et qu'ils admettent désormais sans

réserve. « La pièce est finie quand les deux paliers se confondent, c'est-à-dire quand le groupe des héros regardés se voient comme les voyaient les personnages spectateurs. Le dénouement réel, ce n'est pas le mariage qu'on nous promet au baisser du rideau, c'est la rencontre du cœur et du regard » (J. Rousset, op. cit.).

BIBLIOGRAPHIE

1- ÉDITIONS

- MARIVAUX, Théâtre complet, édition présentée par Henri Coulet et Michel Gilot. Bibliothèque de la Pléiade, 1993, 2 volumes, tome 1.
- MARIVAUX, Théâtre complet, édition présentée par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Classiques Garnier Bordas, 1989, 2 volumes in 12, tome 1.
- MARIVAUX, Le Prince travesti, L'île des esclaves, Le Triomphe de l'amour, édition présentée par Jean Goldzink, GF-Flammarion, 1989.
- MARIVAUX, L'Île des esclaves, édition présentée par Jean Goulemot, Livre de poche, 1999.

2- ÉTUDES GÉNÉRALES

- LARTHOMAS Pierre, Le Théâtre en France au XVIII^e siècle, collection « Que sais-je ? », PUF, 1989.
- MORAUD Yves, La conquête de la liberté de Scapin à Figaro, PUF, 1981.

3-ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE DE MARIVAUX

- ROUSSET Jean, Marivaux et la structure du double registre a, in Forme et signification, Corti, 1982.
- DELOFFRE Frédéric, Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage, Etude de langue et de style, Colin, 1955.

- COULET Henri, Le pouvoir politique dans les comédies de Marivaux, L'Information littéraire, 1983, n° 4.

4 ÉTUDES SUR L'ÎLE DES ESCLAVES

- DOUCEY Bruno, L'Île des esclaves, collection e Profil d'une œuvre» Hatier, n° 187, 1995.
- JORDY Jean, L'île des esclaves, collection Parcours de lecture », Bertrand Lacoste, 1991.