UNIVERSITÉ DE NEUCHATEL

FACULTÉ DES LETTRES

Le Théâtre de Marivaux

Étude de Sociologie de la Littérature

Thèse

Présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

NICOLAS BONHOTE

ÉDITIONS DE L'AGE D'HOMME
1974

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Jean-Luc Seylaz, professeur à l'Université de Lausanne, et Patrice Thompson, professeur à l'Université de Neuchâtel, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Nicolas Bonhôte, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 29 juin 1973.

Le doyen : Marc Eigeldinger.

LE THÉATRE DE MARIVAUX

Lucien Goldmann a suscité cette thèse par son œuvre et son enseignement à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Peu avant sa mort, il avait accepté de la patronner à l'Université de Neuchâtel. Qu'on me permette de la dédier à sa mémoire.

Je tiens aussi à exprimer ma vive reconnaissance à M. Jean-Luc Seylaz qui a bien voulu la reprendre en charge et, par sa critique attentive et constructive, m'a aidé à l'améliorer.

PREMIERE PARTIE

Problèmes de Méthode

La vision du monde ou structure mentale.

Si un arbre se juge à ses fruits, une méthode à sa valeur heuristique, il est cependant certain que dans la très féconde remise en question des fondements de la critique littéraire à laquelle on assiste aujourd'hui, un chercheur doit tenter de préciser et de justifier la démarche qui est la sienne.

Et d'abord se situer : la présente étude sur Marivaux s'inspire des travaux de Lucien Goldmann et donc, plus généralement, d'une méthode marxiste d'approche et d'interprétation (1).

Comme telle, et contrairement à la tradition encore dominante aujourd'hui, elle vise à intégrer l'œuvre littéraire dans l'ensemble d'une réalité sociale, à la considérer comme l'expression médiatisée d'une ou éventuellement de plusieurs structures mentales, c'est-à-dire des catégories qui organisent la conscience empirique des groupes sociaux, en d'autres termes, leurs manières de penser, de concevoir le monde et les rapports à autrui; comme l'expression donc d'une conscience collective qui, elle-même, ne peut être comprise et expliquée qu'en rapport avec la situation concrète de ces groupes, les problèmes identiques que ses membres ont à résoudre pour se comprendre et se justifier dans des circonstances historiques déterminées, dans l'ensemble d'une structure politique, sociale et économique. L'histoire, c'est-à-dire en gros, l'ensemble des réalités qui ne dépendent pas de l'auteur et avec lesquelles il n'éprouve consciemment, dans la plupart des cas, pas de relation n'est donc pas à la périphérie

(1) Voir ci-dessous la bibliographie.

seulement de l'œuvre, mais bien présente en elle. Comme le dit Jacques Leenhardt, dans une étude intitulée *Psychocritique et Sociologie de la Littérature* (2), « tout ce que fait le sociologue, c'est de lire à l'intérieur de l'œuvre les indices immanents d'une extériorité intériorisée ». Pratiquement, dans le cours du travail de recherche, l'étude des circonstances historiques est sans cesse présente du début à la fin. L'œuvre est comprise et expliquée comme expression de certaines structures mentales, mais celles-ci ne peuvent être comprises et expliquées à leur tour qu'à l'intérieur d'une structure plus étendue, celle des faits politiques, sociaux et économiques. Inversement, bien sûr, l'examen de l'œuvre guide l'enquête historique. Partie d'un tout, chaque œuvre ne peut être saisie qu'à partir de ce tout, mais ce tout lui-même ne peut être compris qu'à partir de ses éléments. Toute méthode dialectique définit donc, on le voit, un travail interminable dont la limite ne peut être que purement pratique. En conséquence les divisions d'une étude comme celle-ci sont dues aux seules exigences de l'exposé qui ne peut tout dire en même temps. L'histoire, en fait, n'est ni première ni dernière, ni au début ni à la fin. Elle éclaire l'œuvre, mais l'œuvre, en retour, désigne et dessine l'objet de l'enquête dans la masse infinie de la réalité. Concrètement, la recherche doit nécessairement procéder par un va-et-vient entre le texte et les circonstances historiques.

Le concept de structure mentale ou de vision du monde permet de comprendre leur relation de manière étendue et approfondie. L'œuvre n'est pas considérée comme une reproduction d'un certain aspect de la réalité empirique. Une sociologie structuraliste de la littérature ne se borne pas à y chercher un document sur la réalité contemporaine de l'auteur. Elle n'assimile pas celui-ci à un miroir, mais à un homme qui exprime dans une *substance imaginaire* de son choix une ou plusieurs *structures* de pensée. Une féerie, une tragédie romaine, une comédie espagnole par exemple, peuvent en receler une identique. Une telle socio-critique n'est plus limitée au commentaire des œuvres réalistes. Mais le concept de structure mentale a encore une autre importance : impliquant l'existence d'un lien nécessaire entre les divers éléments d'une pensée, il permet de relier des œuvres en apparence très différentes et lointaines en y découvrant l'expression de parties d'un même ensemble. Il permet donc de déceler conformités, tendances, réticences, contradictions et compromis à l'intérieur de l'œuvre d'un auteur, de saisir

(2) Dans *Les Chemins actuels de la Critique*, collection *Le Monde en* 10/18, p. 253 et ss.

à la fois son unité, sa diversité et son dynamisme. Toutefois l'attention portée à la structure mentale ne doit pas faire négliger, quand elles existent, les références explicites à la réalité contemporaine. A condition de ne pas être exploitées isolément, elles peuvent constituer un guide précieux pour la recherche et revêtent également un caractère significatif. Il n'est pas indifférent qu'une certaine forme de pensée s'exprime dans la substance d'un conte de fée, d'une tragédie antique ou dans celle d'une comédie dont les personnages pourraient, sans trop se faire remarquer, passer de l'autre côté de la rampe. En désignant son œuvre comme contemporaine, l'auteur se contraint à accentuer tel de ses éléments plutôt que tel autre. Il n'est pas question de formuler une loi générale d'interprétation, mais il convient d'attirer dès maintenant l'attention sur certaines relations qui, dans le cas de l'œuvre de Marivaux, sont importantes, comme on le verra plus loin. On ne peut négliger toutes les références sociales immédiates que celle-ci contient, se distinguant par là de l'œuvre de Racine dont l'explication sociologique approfondie ne peut être que purement structuraliste.

Ajoutons, et c'est encore l'œuvre de Marivaux qui le suggère, qu'à la diversité des substances dans lesquelles elle peut s'incarner, vient s'ajouter, pour dessiner le visage particulier d'une œuvre, la diversité des *versions* possibles d'une structure mentale. Une pièce de théâtre ou un roman peuvent présenter de celle-ci une version critique, en négatif, montrer son incohérence ou son caractère illusoire sans qu'apparaisse aucune structure concurrente. Ils dénoncent alors un mensonge, sans plus, par la parodie par exemple. Mais ces versions peuvent s'expliquer aussi par la rencontre de plusieurs structures mentales : leur imbrication, leur combinaison les informant réciproquement, chacune d'elles jouant à l'égard de l'autre un rôle comparable à celui d'un filtre ou d'un prisme. En d'autres termes qui expriment plus précisément une expérience concrète de création littéraire, disons qu'il peut se produire qu'un auteur ne puisse ou (et) ne veuille s'affranchir de l'une quand il exprime l'autre, qu'un certain langage lui colle à la pensée. Enfin, il est possible d'accentuer et de développer plus ou moins l'un ou l'autre des éléments constituants d'une vision du monde, ce qui revient à en présenter des faces différentes.

Dans la perspective structuraliste et génétique, l'écrivain exprime avec plus ou moins de clarté et de cohérence ce que certains groupes sociaux de son temps vivent et pensent confusément et obscurément seulement. Mais cela ne signifie pas qu'il ait lui-même conscience des relations de son œuvre avec la réalité contemporaine. Attentif d'abord à la création d'un

monde concret, à la substance la plus purement littéraire de son œuvre, il ne l'envisage aucunement comme un phénomène idéologique. On pourrait dire que tout entier au soin de la fleur, il ignore ses racines et son milieu. L'expérience répétée plusieurs fois au cours d'entretiens avec des écrivains contemporains, montre qu'il semble y avoir pour eux comme une incompatibilité entre le travail auquel ils se livrent et la réflexion critique qui dégage de leur œuvre une vision du monde. Certains même affirment ignorer absolument ce que celle-ci pourrait bien être. Cette conscience purement individuelle de la création ne saurait toutefois permettre de définir complètement l'essence de la littérature.

A plusieurs reprises j'ai fait allusion à la pluralité possible des structures mentales qu'on peut trouver dans une œuvre. C'est que l'étude de Marivaux m'a convaincu qu'il était impossible de voir dans ses écrits l'expression d'une seule d'entre elles et qu'il était donc indispensable d'introduire dans l'analyse les notions d'ambiguïté, de confusion, de contradiction, sous peine de la voir laisser un résidu énorme, en d'autres termes de devoir définir comme accidentelle une part considérable des textes.

Le créateur.

Ces premières remarques font surgir un problème important. Une œuvre littéraire a un auteur. N'est-ce pas dans la connaissance de cet auteur, l'approfondissement de sa biographie, le dévoilement de son intimité, qu'il faut chercher son explication ? Dans un monde dominé par une pensée individualiste, toutes les apparences des faits littéraires accréditent ce mode d'interprétation. De l'intérieur, l'expérience même de la création impose l'idée selon laquelle l'œuvre est tirée de la substance de son auteur. De l'extérieur, ce sont toujours des individus, Rousseau ou Flaubert, qui parlent et non des groupes sociaux qui la plupart du temps ne se révèlent même pas à l'expérience immédiate, surtout s'il s'agit de classes ou de fractions de classes.

Je répondrai ainsi à ces objections générales sans prétendre épuiser la discussion sur un problème particulièrement difficile.

Rien ne serait plus faux que d'afficher une indifférence dédaigneuse pour la connaissance biographique. En dehors même de tout souci d'interprétation, le désir de révéler aussi précisément et complètement que possible les occupations, préoccupations, relations, faits et gestes d'un auteur est légitime. Un écrivain, et peu importe ici qu'il soit bien ou mal compris, revêt

toujours plus ou moins une valeur exemplaire aux yeux de son lecteur, représente une manière possible de vivre, en conséquence celui-ci cherche à connaître ses attitudes concrètes, à savoir comment il a vécu au jour le jour ses relations avec les êtres et les choses. Alors que la plupart des hommes se taisent ou bavardent, l'écrivain, lui, parle de ce qui est important. Cela confère du même coup tout son intérêt à toute sa vie. Les circonstances de la mort de Gérard de Nerval ne changent rien au sens de *Sylvie* et d'*Aurélia*, en ce sens qu'elles ne résolvent aucun problème d'interprétation, mais elles donnent à ces deux œuvres une gravité exceptionnelle. Qui ne voudrait savoir comment le poète a vécu après sa « descente aux enfers » ?

Le critique qui cherche à comprendre et à expliquer l'œuvre, n'a pas le droit de la considérer comme un produit immédiat de réalités socio-économiques, le reflet d'une conscience collective dont l'auteur ne serait que le miroir. Même dans les œuvres, probablement rares, qui sont l'expression cohérente d'une véritable vision du monde, le fruit d'une expérience et d'une conscience collectives, ce qu'on peut appeler le coefficient individuel est très important. L'œuvre de Racine ne se réduit pas à la structure significative qu'est la vision tragique (3). Celle-ci pouvait s'exprimer de diverses manières. Or, Racine a choisi d'écrire pour le théâtre, a créé des personnages, un univers concret, un langage. Si *le monde*, par exemple (c'est-à-dire l'ensemble des êtres dépourvus de lucidité et de conscience morale, les « fauves » et les « pantins », par opposition au héros tragique), constitue un élément aux caractéristiques bien définies, de la structure de ses œuvres, les personnages qui le peuplent peuvent être infiniment divers. Comme le précise Lucien Goldmann dans une étude sur le théâtre de Genet : « Il n'y a plus aucune contradiction entre l'existence d'une relation étroite de la création littéraire avec la réalité sociale et historique et l'imagination créatrice la plus puissante. » (4)

Ce coefficient individuel, cette imagination créatrice ressortissent aux recherches biographiques, à l'étude des rapports de Racine avec les institutions et les mœurs littéraires, aux enquêtes sur la langue et les réalités formelles de l'œuvre, toutes ces connaissances devant s'ordonner dans une structure significative de plus en plus étendue, chaque fait devant trouver sa place, donc sa signification, dans l'ensemble. Il faut bien reconnaître toutefois que nous sommes loin de cet idéal. Mais on remarquera,

(3) Je me réfère pour cet exemple au *Dieu caché*, de Lucien Goldmann (voir la bibliographie ci-dessous).

(4) Voir la bibliographie ci-dessous.

et ceci est capital, que la révélation du caractère janséniste des tragédies de Racine, donc une connaissance de l'œuvre qui ne doit rien à celle de son auteur, informe de manière décisive la recherche biographique. Celle-ci devra tenter de faire comprendre, entre autres, pourquoi le dramaturge a choisi la vision tragique. La rupture avec Port-Royal, fait biographique, voit dès lors sa signification précisée et limitée.

S'il me semble que le concept de structure mentale tel qu'il est défini plus haut se révèle le meilleur guide pour l'étude d'une grande œuvre, aucune des nombreuses médiations possibles entre la conscience collective et l'œuvre individuelle ne peut théoriquement être rejetée. On est même en droit de penser que dans la plupart des ouvrages elles sont si prépondérantes qu'une analyse sociologique aurait bien de la peine à y dévoiler une structure significative. Il faut s'attendre qu'une telle méthode ne puisse éclairer de façon convaincante qu'un nombre relativement limité d'œuvres représentatives. Sous peine de voir les analyses laisser un résidu énorme, on ne peut une fois pour toutes décider de la part respective de l'individuel, des institutions littéraires et de la conscience collective, donner la formule définitive de toute œuvre.

Mais, toutes les bonnes raisons qui militent en faveur d'une connaissance du biographique, ne peuvent masquer d'abord l'extrême difficulté, sinon même l'impossibilité d'un savoir rigoureux dans ce domaine. Dans un très grand nombre de cas, la connaissance de la vie d'un auteur consiste en un certain nombre de faits et de témoignages ou d'aveux épars dont on ne peut valablement dégager la signification. La connaissance de l'enfance, essentielle, échappe entièrement à l'investigation psychanalytique, ou reste hasardeuse, faute de la possibilité d'une enquête appropriée. Les déclarations de l'auteur sur lui-même, ses rapports avec son œuvre ne constituent pas, a priori, un guide valable. Comment ignorer aujourd'hui qu'il y a beaucoup de choses que tout homme, et plus encore un écrivain qui, dans une très grande mesure, vit matériellement et psychologiquement de son image publique ne peut ou ne veut pas dire ? Comme chacun, il se méconnaît, ruse avec lui-même, et se prend dans un réseau de pressions qui, en retour, imposent des limites à sa parole. Comment Racine, à supposer qu'il en ait eu clairement conscience, aurait-il pu avouer la signification janséniste de ses pièces alors que Port-Royal condamnait toute activité littéraire, alors qu'il avait adopté un mode de vie contraire à celui qu'on lui avait enseigné et que cette révélation eût fait ressortir la condamnation souvent radicale que ses tragédies portaient sur celui de leurs spectateurs ?

Un écrivain est d'abord attaché aux problèmes que pose la création d'un monde concret. C'est un monde concret et vivant qu'il veut créer et non des significations. C'est là-dessus qu'il concentre toute son attention. Paradoxe enfin, c'est dans bien des cas en exprimant une vision du monde, phénomène social, qu'il se définit à ses propres yeux et à ceux du monde littéraire comme une individualité très marquée. C'est donc lui-même, partie émergente et visible du fait littéraire global, qu'il commentera, sans se saisir et se désigner comme interprète d'une conscience collective. Par définition, son commentaire sera partiel.

Mais toute tentative d'explication par la connaissance de la vie de l'auteur trouve encore sa limite ailleurs : on ne peut ignorer que le fait biographique le plus important, c'est en définitive l'œuvre elle-même. En elle, l'auteur se définit, se choisit, se constitue véritablement, donne une signification à sa vie. Elle seule permet de décider ce qui dans l'amas des connaissances biographiques peut être retenu comme essentiel, ce que l'auteur a choisi d'être. A moins d'admettre, ce que personne ne fait explicitement, une causalité rigoureuse qui enferme l'individu dans son origine, on ne peut réduire l'œuvre à un pur produit des expériences individuelles qui la précèdent. *Au contraire, c'est elle qui confère une signification aux faits biographiques*, permet de distinguer ce qui est important de ce qui ne l'est pas, les paroles et les actes décisifs de l'agitation et du bavardage quotidiens. La définition du sens de l'œuvre, hors de la biographie forcément insuffisante et non explicative, est donc indispensable. Il faut bien décider de ce qui est important : les caractères des personnages, les techniques utilisées, le vocabulaire, telle ou telle structure, etc. C'est ici, disons-le en passant, que se situent les principaux malentendus. Combien de fois ne choisit-on pas, mais implicitement, comme le sens de l'œuvre celui qui est simplement déposé dans une tradition littéraire ! A partir de ce sens préjugé, on va chercher alors dans la biographie quelques traits qui l'expliquent, très souvent selon le fameux « postulat d'analogie », justement dénoncé par Roland Barthes (5), qui consiste à concevoir les rapports entre l'œuvre et sa source, comme de reproduction, de copie. Plus grave, l'information biographique fait-elle défaut ? On la reconstitue alors à partir du texte, toujours selon ce sens préjugé. L'auteur doit bien se conformer à ce qu'on croit qu'il dit dans ses livres ! Le cercle herméneutique se referme sur une pure illusion.

(5) *Les Deux Critiques* dans *Essais Critiques*, Editions du Seuil, 1964, p. 248.

Expliciter et expliquer.

L'incertitude de la connaissance de l'individu, l'irréductibilité de l'œuvre à l'existence qui la précède doivent-elles condamner toute recherche des « ailleurs », et confiner la critique dans l'intérieur de l'œuvre, dans l'analyse immanente, dans l'explicitation à l'exclusion de l'explication, ainsi que le recommande Roland Barthes (6). Une des incertitudes qui apparaît, me semble-t-il, dans son programme, fait surgir un problème important. Le rejet de toute mise en rapport de l'œuvre avec « autre chose » qu'elle même, histoire ou psychologie, est-il définitif ainsi que l'ensemble de l'article l'impose, ou temporaire ainsi que le suggère ce passage : « ce qui ne le sera pas (*N.B.* : admis par la critique universitaire), c'est un travail qui s'installe dans l'œuvre et ne pose son rapport au monde qu'après l'avoir entièrement décrite de l'intérieur... » Dans cette hypothèse, la relation avec les « ailleurs », n'est pas exclue, mais simplement seconde dans le processus de recherche. Tout le problème est de savoir si l'explicitation de la critique phénoménologique peut être distincte de l'explication. Comprendre, n'est-ce pas déjà, qu'on le veuille ou non, expliquer, donc choisir au moins un certain type de rapport avec le monde ? D'où tomberont les structures de la « critique structurale », les thèmes de la « critique thématique », données toutes deux comme des exemples d'analyses immanentes et pourquoi chercher les unes plutôt que les autres ? Le seul « pouvoir d'étonnement » requis devant l'œuvre ne peut suffire à les faire surgir mystérieusement. Cette révélation postule en réalité le choix préalable d'un « ailleurs » psychologique ou (et) historique. Les thèmes, par exemple, ne sont pas livrés par le texte. Le critique doit commencer par les définir : conception de l'amour, de l'espace ou du temps, concept de nature ou de bonheur, relation entre des personnages, images privilégiées, constantes formelles, figure exemplaire, etc. Tous les écrits qu'il examine permettent également d'autres recherches thématiques. Chacune d'elles repose sur une certaine conception de l'œuvre comme expression de quelque chose, psyché ou (et) époque, obsessions, univers mental individuel, aspiration ou contrainte collective, lois d'un genre, etc.

Assimiler la littérature à un *langage*, c'est-à-dire à un système de signes dont l'être est dans la structure formelle et non dans le message ne fonde pas mieux la prétention à l'immanence. A y regarder de près ceci revient également à renvoyer à un

(6) *Ibid.*, p. 250 et 251.

modèle extérieur qui, quelle que soit sa nature, est nécessairement « élaboré par l'auteur selon sa propre époque » (7). On nous renvoie donc à la fois à la psychologie (l'auteur) et à l'histoire (l'époque) mais combinées dans une nouvelle conception, structuraliste, de la production littéraire.

En réalité, à moins d'adopter une attitude radicale qui coupe totalement la littérature de toute relation significative avec une quelconque extériorité (8), il est impossible de prétendre en toute rigueur à une critique purement immanente. Toute analyse qui affirme se maintenir strictement à l'intérieur de l'œuvre repose sur une illusion. Tant que l'on admet que la littérature, langage objet du méta-langage qu'est la critique, entretient un rapport avec le monde, donc avec des objets ou des phénomènes extérieurs ou antérieurs à la parole de l'écrivain, ce méta-langage ne saurait éviter à quelque moment que ce soit d'y renvoyer. Cette référence le constitue. On ne peut s'installer définitive-

(7) Roland Barthes dans *Qu'est-ce que la Critique ?*, *ibid.*, p. 256.

(8) Une étude intéressante de T. Todorov sur *Les Liaisons dangereuses* (*Littérature et Signification*, coll. Langue et Langage, Larousse, 1967), qui fournit l'exemple d'une critique immanente, repose plus ou moins explicitement (l'ouvrage est fort peu dogmatique) sur la conception de l'œuvre littéraire comme objet autonome, fermé sur lui-même, ce que n'impliquent pas du tout nécessairement les recherches formelles, il faut insister là-dessus. « Laclos symbolise une qualité profonde de la littérature : le sens dernier des *Liaisons dangereuses* est un propos sur la littérature... Ainsi apparaît la vanité des recherches du sens dernier de tel roman, de tel drame; le sens d'une œuvre consiste à se dire, à nous parler de sa propre existence. Ainsi le roman tend à nous amener à lui-même; et nous pouvons dire qu'il commence en fait là où il se termine... » (p. 49). La tentative de ramener tout récit à la combinaison d'un certain nombre de schémas de base, de « micro-récits à structure stable » (p. 53) et les relations des personnages à un minimum de modèles fondamentaux, qui permettraient de confronter les univers des différentes œuvres, suppose l'existence d'une logique universelle et atemporelle du récit, d'une *langue* dont elles seraient la *parole*. Mais alors des problèmes surgissent. Ces schémas sont en effet si généraux, qu'en y réduisant les œuvres, on laisse nécessairement de côté mille éléments spécifiques. Ne manque-t-on pas l'essentiel ? Que vaudraient des comparaisons faites sur de telles bases ? Mais, surtout, comment déterminer ces schémas, comment découper le texte ? Selon le critère choisi, on en trouvera de différents.

Enfin, il y aurait « l'ordre du livre », ensemble des règles morales auxquelles les personnages obéissent, et l'ordre extérieur, celui de la société réelle, celui « de la vie ». Dans *Les Liaisons dangereuses*, on assisterait au conflit de ces deux ordres, le second, « la morale conventionnelle telle qu'elle existait au temps de Laclos » (p. 75), triomphant à la fin. L'idée de l'autonomie de l'œuvre apparaît ici de façon particulièrement manifeste, en ce sens que l'ordre du livre, lui, ne devrait rien aux circonstances sociales. Ceci est parfaitement arbitraire. Pourquoi ne serait-il pas, lui aussi, social ?

ment dans l'œuvre qu'à la condition d'en être sorti auparavant pour choisir *quoi* et *comment* elle exprime, ou d'indiquer d'emblée comment on en sortira si on en a l'intention, pour poser « son rapport au monde ». Quoi qu'il en soit, expliciter, c'est déjà expliquer. Le tort d'une certaine critique traditionnelle n'est pas dans la postulation de ces « ailleurs », elle est dans la conception des relations qu'ils entretiennent avec l'œuvre. Et là, la critique de Barthes est très pertinente : « ... s'il y a un rapport entre l'auteur et son œuvre (qui le nierait ? l'œuvre ne descend pas du ciel : il n'y a que la critique positiviste pour croire encore à la Muse) ce n'est pas un rapport pointilliste, qui additionnerait des ressemblances parcellaires, discontinues et « profondes », mais bien au contraire un rapport entre tout l'auteur et toute l'œuvre, un rapport des rapports, une correspondance homologique et non analogique. » (9) Ceci est valable pour la compréhension de n'importe quel rapport d'extériorité et condamne justement toute génétique du détail.

Une œuvre ne parle donc jamais spontanément. Elle répond aux questions qu'on lui pose selon un langage ou un système de pensée. La critique, comme le dit Barthes, est bien un langage second ou méta-langage qui s'exerce sur un langage premier ou langage objet (l'œuvre). Et ce qui est vrai de la critique littéraire est vrai de toutes les sciences humaines où la prétention positiviste à la pure description, à la récolte des faits indépendamment de toute hypothèse générale constitue elle-même un système, mais qui n'ose se dire tel, car le fait ne se propose jamais spontanément, il est déjà le produit d'un découpage *systématique* du réel.

Reconnaître la nécessité du choix par l'interprète d'un langage ou d'une vision du monde préalables, constitue un pas important dans la réflexion critique, mais est-ce à dire dès lors que tous les langages sont également valables, tous également possibles parce que la critique ne vise pas à « parler juste au nom de principes vrais », à découvrir une vérité, mais seulement des « validités » ? Ce relativisme est la conséquence d'une définition de la littérature comme pur système de signes capable d'un nombre infini de sens, comme « message de la signification des choses et non de leur sens » (10).

Si paradoxal que cela paraisse, il semble que ce soit de cette constatation de la diversité des méta-langages possibles que surgisse le premier argument en faveur de l'un d'entre eux. Si l'on reconnaît, comme le fait l'auteur de *Critique et Vérité,*

(9) *Les deux Critiques, ibid.*, p. 250.
(10) R. Barthes, *Littérature et Signification, ibid.*, p. 260.

leur caractère historique, tout comme celui du langage-objet qu'est l'œuvre, cela doit nécessairement privilégier celui qui d'emblée affirme le caractère *total* de l'activité humaine et, par conséquent, la liaison étroite entre l'histoire des faits économiques et sociaux et celle des idées, qui ne voit dans la conscience qu'un aspect partiel de la réalité. Ici encore, il faut ou renoncer à toute relation entre les langages et l'histoire ou l'époque, ou accepter clairement cette relation et tenter de la définir, ce qui revient, on le voit, à *comprendre* et à *expliquer,* mais du même coup à valider la pensée qui affirme le caractère historique de toute culture, la nécessité, pour comprendre les parties de les intégrer au tout. Dire que le Jansonisme est une « idéologie parfaitement datée », c'est dire que son sens est explicable et compréhensible en dernière instance par certaines réalités socio-économiques. Pourquoi ne serait-ce soudain plus vrai des autres langages-objets ou critiques et, en particulier, de la théorie de la littérature « système de signes » ? Ne pouvant prétendre à une objectivité comparable à celle des sciences de la nature, c'est-à-dire à une connaissance des faits largement indépendante du système par lequel on les interroge, contraint à parier sur un certain mode d'explication de la réalité humaine, sur une certaine nature de l'œuvre littéraire, le critique doit expliquer et justifier celui qu'il a choisi. Il est certain, même si cela doit choquer, qu'il implique en fin de compte un jugement de valeur, le choix d'une attitude humaine. On ne peut être critique ou sociologue, par exemple, comme on est chimiste ou physicien. Il suffit d'assister à un congrès de sciences humaines pour s'en persuader !

Le processus total de la création littéraire échappe à toute investigation rigoureusement scientifique comparable à celle des sciences exactes, c'est-à-dire fondée sur un ensemble de preuves irréfutables. On ne peut prouver rigoureusement que Racine exprime une vision du monde collective ou que ce que j'ai appelé plus loin la structure mentale de *la séduction* est celle de la noblesse mondaine si par preuve rigoureuse on entend le relevé des traces visibles qui subsistent de la genèse d'une œuvre : lettres, notes et commentaires de l'auteur, documents divers. La sociologie de la littérature peut suivre des voies fort diverses et, entre autres, se consacrer à l'utilisation d'un matériel empirique très riche sur le « fait littéraire », le phénomène historique de la production et de la consommation du livre. Si elle revêt alors un caractère factuel prononcé, recourt aux méthodes et aux sources éprouvées de la recherche historique, procède par enquêtes et quantifie ses résultats, ce qui lui confère plus qu'aux autres démarches le prestige de la

science, il est peu probable qu'elle puisse nous livrer autre chose qu'une connaissance des entours sociaux de la littérature. C'est d'autres voies qu'il convient d'emprunter si l'on pense que la sociologie peut fournir une *compréhension* de l'œuvre, éclairer l'essentiel d'un texte. Une telle conception suppose, ceci dit d'une manière très générale, qu'un phénomène social se manifeste au cœur même de ce texte, même quand rien n'en marque évidemment la trace. Le critique-sociologue doit donc nécessairement, par le visible (les documents de toutes espèces, littéraires et extra-littéraires), mais au-delà de lui, constituer une réalité invisible qui est comme la loi cachée de l'œuvre, l'être de raison mitoyen où se rencontrent et coïncident, indissociables, le texte unique et les phénomènes collectifs apparemment si distincts, les mots de la fiction littéraire et les réalités sociales : classes, intérêts, besoins, conflits, mœurs, etc.

Cet être de raison, la vision du monde ou structure mentale, est donc un instrument *construit* et non pas donné (mais trouve-t-on jamais un *donné ?*) et comme tel il échappe à toute prétention de saisie immédiate : on ne le trouvera nulle part. En l'élaborant, le commentateur ne s'écarte pas des chemins battus de la méthodologie scientifique : quelle est, en effet, la science qui ne construit pas la raison cachée du visible ?

L'objectif de ces lignes n'est toutefois pas de traiter les grands problèmes de la philosophie des sciences mais de justifier le choix d'une méthode et d'en éclairer autant que possible les implications.

Raisons et implications d'un choix.

La méthode dialectique qui consiste à comprendre les faits humains comme des structures significatives dont il convient de faire une étude génétique en les intégrant à l'intérieur d'ensembles ou de totalités relatives aussi étendues que possible, me semble devoir être la plus féconde dans l'étude d'un grand nombre d'œuvres. Cette réserve est nécessaire parce qu'on ne peut exclure les cas où les médiations entre une œuvre et l'ensemble de la vie sociale sont si nombreuses, les interférences entre des structures mentales diverses si complexes que cette œuvre ne peut pratiquement être déchiffrée d'une manière convaincante. La masse des éléments à prendre en considération pour les relier, l'absence éventuelle des informations nécessaires à leur sujet peuvent faire obstacle à la recherche. Refusant tout déterminisme mécaniste et tout modelage d'une œuvre dans le

cadre d'un schéma préfabriqué, la méthode dialectique impose une véritable recherche et une fréquente modification de la compréhension et de l'explication que l'histoire de ce travail, par exemple, pourrait révéler.

Cette fécondité de la méthode dialectique s'explique par les raisons suivantes :

a) Affirmant le caractère total du fait humain, elle en permet la compréhension la plus étendue qui soit. Elle s'ouvre aux autres méthodes de compréhension et d'explication pour autant que celles-ci acceptent la perspective dialectique et renoncent à étudier des « faits » isolés, préalablement découpés selon un schéma idéaliste. Bien qu'elle ne parte pas d'une connaissance de l'auteur et qu'elle ne lui accorde pas une valeur décisive, elle peut et même elle doit, dans la mesure du possible l'intégrer.

b) Elle permet de comprendre que l'œuvre ne puisse être expliquée par la vie de son auteur. Le concept de structure mentale explique que l'écrivain dépasse son expérience individuelle pour exprimer la pensée plus ou moins consciente d'un groupe social, ce faisant, se choisit, dessine sa propre figure par son œuvre. L'œuvre est donc bien le *fait biographique* essentiel puisque, par elle, l'écrivain donne un sens à sa vie, mais aussi un *fait social*. La méthode dialectique permet de définir autrement que par une construction hasardeuse et parcellaire les relations entre l'œuvre et le milieu, elle réintègre la littérature dans le monde, mais non pas au niveau des liens les plus visibles. Elle supprime l'antinomie entre l'individuel et le collectif : c'est parce qu'une vision du monde est née de l'expérience concrète d'une classe sociale, qu'elle est donc vécue quotidiennement et intimement, ce qui ne signifie pas clairement et consciemment, dans tous les aspects de la vie par un grand nombre d'êtres avec lesquels il est en contact, qu'elle apparaît à l'auteur comme exemplaire, c'est-à-dire comme manière possible de penser, de vivre et de se comprendre, soit qu'il la fasse sienne, s'explique et se situe par elle, soit qu'il la refuse au nom d'une autre ou qu'il tente de la fondre en une synthèse avec elle. Le recours à la structure mentale permet de définir ce qui est individuel, c'est-à-dire la manière dont un homme prend en charge une expérience collective, les résistances, les limites, les faux semblants, les inconséquences, les nostalgies, les fascinations, les compromis, mais aussi la rigueur, la lucidité, le courage dont il fait preuve. C'est par rapport aux « pensées dominantes » (Marx) de son époque qu'un penseur se définit. L'exemple de Rousseau est particulièrement démonstratif.

Pour expliquer son premier *Discours* de 1749 sur les sciences et les arts, Rousseau évoque trois sources : son père, sa patrie et Plutarque (11). C'est donc à son *histoire personnelle* qu'il se réfère, à son origine sociale et politique en même temps qu'à deux influences, l'une immédiate, celle d'Isaac Rousseau, l'horloger genevois, et l'autre, littéraire. De même, les « Confessions » et la deuxième lettre à M. de Malesherbes nous montrent qu'il a vécu ses idées comme une profonde conversion personnelle, comme une mutation de tout son être intime et des rapports qu'il entretenait avec son entourage. C'est « l'enthousiasme de la vérité, de la liberté et de la vertu » (12) qu'il éprouve et qui suscite un besoin impérieux de mettre sa vie en accord avec ses idées, c'est-à-dire de faire fi de l'opinion, d'être indépendant et pauvre (il refuse le poste de caissier d'un receveur général des finances et se met à copier de la musique). Il rattache étroitement son œuvre à son existence personnelle tant pour les sources que pour les conséquences, nous la montre comme un fait biographique. Cette œuvre le constitue, le lie soudain : devenu publiquement, par la célébrité que lui vaut le prix remporté en 1750, héros et vertueux, il décide de se faire tel, mais ne nous cache pas le rôle évidemment moins glorieux qu'a joué le vice de conformation de sa vessie, et sa conviction d'une mort prochaine. Cependant, ayant voulu échapper aux contraintes en rompant avec les hommes, il s'aperçoit que son nouveau personnage, loin de le libérer, lui vaut au contraire toutes sortes de « tiraillements » et d'importunités : on veut voir et avoir le misanthrope. En conséquence, le voilà qui fuit Paris, choisit la solitude et, pour échapper aux pressions, se jette « par diversion tout à fait dans la littérature » et y porte « la bile et l'humeur qui (l)'en faisaient occuper ». Etant timide et maladroit, il se choisit tel et fait « l'ours » ce qui l'affranchit du devoir de politesse et l'ennoblit à ses propres yeux, puisque cette « âpreté » est conforme à ses nouveaux principes.

Le second *Discours,* de 1755, sur l'origine de l'inégalité, les *Confessions* nous le montrent comme le produit du nouveau Rousseau tel qu'il s'est transformé depuis son premier ouvrage.

Toutefois, ces perspectives purement biographiques ne sauraient masquer que les deux premiers *Discours* expriment une structure mentale collective. En retraçant l'histoire de l'humanité, Rousseau parle en réalité d'un grand phénomène contemporain. Au milieu du 18e siècle, la France est en train de

(11) *Les Confessions,* livre 8.
(12) *Ibid.*

prendre le grand tournant vers le capitalisme. Alors que le phénomène est en train de s'amorcer, le fils de l'artisan genevois en comprend remarquablement la nature, le saisit déjà comme un tout dont les éléments sont indissociables et prend position radicalement contre lui en dénonçant comme corrupteurs et sources d'esclavage le progrès scientifique et technique, les lumières, les « arts », l'argent, le luxe, les activités commerciales et en exaltant l'agriculture, l'ignorance et la simplicité primitives. Le sens de sa pensée se précise dans le second *Discours*. C'est la propriété qui est incriminée parce qu'elle signifie l'accaparement, la domination des riches sur les pauvres, la guerre sociale, la concurrence des intérêts, la course au profit, l'exploitation des uns par les autres sous la protection de la loi. En contraste avec la « société civile » porteuse de tous les malheurs de l'homme, il dessine l'état idéal mais passé de la première société, « le meilleur à l'homme », « véritable jeunesse du monde » où chacun n'est propriétaire que de sa maison et de ses outils, où il pourvoit seul et indépendant à ses propres besoins. On peut voir dans cette description une image idyllique, certes très idéalisée, de la condition de l'artisan ou du paysan. Cette image d'un monde clos, limité et sans histoire hante la pensée de l'homme maudit et déraciné. « Rien n'était plus convenable à mon humeur ni plus propre à me rendre heureux, que l'état tranquille et obscur d'un bon artisan, dans certaines classes surtout, telle qu'est à Genève celle des graveurs », dit-il à la fin du premier livre des « Confessions ». *Par la voix de Rousseau, c'est l'opposition des petits paysans et des artisans au monde capitaliste naissant qui s'exprime.* Les premiers sont victimes, au 18e, d'une hausse des redevances nettement plus élevée que celle des prix. Les propriétaires accroissent leur profit. Nous assistons à une tentative de mainmise sur les terres vagues et les communaux, de suppression des droits d'usages collectifs nécessaires aux petits, qui dresse la masse paysanne (petits propriétaires, fermiers, journaliers) contre les propriétaires nobles ou bourgeois, les paysans aisés et, en même temps, contre les progrès en agriculture. L'accaparement des terres par les riches, la recherche du profit et le progrès des techniques agricoles étaient en effet en grande partie liés, comme ils le sont dans la réprobation de Rousseau. Les artisans, de même, sont touchés profondément par les progrès du capitalisme. La mainmise des marchands entrepreneurs les réduit souvent, comme dans la soierie lyonnaise entre autres, à la condition de salariés. L'extension de l'industrie rurale capitaliste leur fait concurrence. Partout ils s'opposent à l'introduction des machines ou des techniques nouvelles et se montrent hostiles aux négociants et aux manufacturiers capitalistes.

Toute cette analyse pourrait certes être encore affinée. Telle quelle, elle permet de comprendre la structure fondamentale, paradoxale en apparence, de la pensée de Rousseau, à la fois réactionnaire et révolutionnaire : réactionnaire par son refus radical de toutes les innovations, son exaltation de l'ignorance et sa valorisation du passé (l'insurrection, légitime, ne fait que rétablir un ordre ancien), et révolutionnaire par sa dénonciation du pouvoir des riches, du caractère partisan des lois, sa condamnation de la propriété comme source de l'inégalité et de la jungle sociale et sa justification du soulèvement. La même contradiction se trouve pendant la Révolution dans les revendications des sans-culottes, progressistes et révolutionnaires, parce qu'ils conçoivent la propriété comme un devoir social, parce qu'ils sont dirigistes pour sauver la révolution et égalitaristes, mais aussi réactionnaires, parce que hostiles à la liberté économique et partisans de méthodes d'ancien régime comme la taxation, le contrôle des marchés, les greniers d'abondance. C'est celle de tout un groupe social.

Cet exemple montre, me semble-t-il, combien *l'œuvre est en elle-même un fait biographique* qui n'est pas contenu dans la vie antérieure de l'auteur. En 1749, Rousseau *se choisit* artisan contre son mode de vie et sa carrière jusque-là. Rien de perceptible au moins pour le biographe ne l'y contraignait. C'est ce choix qui le définit et non pas sa vie, les influences subies (il y en a eu beaucoup d'autres que celles du père, de Genève ou de Plutarque). Il se convertit et par son œuvre se constitue. Certes, on peut prétendre que ce choix même était inscrit dans la vie antérieure du « citoyen ». Un tel déterminisme échappe à toute démonstration rigoureuse, mais surtout cette explication biographique suppose préalablement l'explication de l'œuvre. Et ici, c'est bien le concept de structure mentale collective qui paraît le plus éclairant : l'œuvre est aussi un fait social. *Les analyses et les commentaires de Rousseau ne nous montrent que la façon dont il est vécu, comment il s'inscrit dans ses coordonnées personnelles.* Ils ne sont pas mensongers, loin de là, mais ne présentent qu'un aspect d'un vaste phénomène : son point d'insertion dans une conscience particulière. C'est dans les justifications qu'il donne de sa décision de mettre ses enfants aux Enfants-Trouvés qu'on le perçoit le mieux. « Je sais que ces enfants ne sont pas élevés délicatement : tant mieux pour eux, ils en deviennent plus robustes; on ne leur donne rien de superflu, mais ils ont le nécessaire; on n'en fait pas des messieurs, mais des paysans ou des ouvriers. Je ne vois rien, dans cette manière de les élever, dont je ne fisse choix pour les miens. (...) Je n'en ferais ni des auteurs, ni des gens de bureau; je ne les

exercerais point à manier la plume, mais la charrue, la lime ou le rabot, instruments qui font mener une vie saine, laborieuse, innocente, dont on n'abuse jamais pour mal faire, et qui n'attire point d'ennemis en faisant bien. » (13) Ces lignes ne suffisent certes pas à expliquer la décision du « citoyen », mais elles révèlent le choix d'une idéologie et nous montrent comment elle inspire et justifie un acte personnel.

c) En reconnaissant à l'écrivain la fonction de comprendre, d'organiser et d'incarner ce que d'autres vivent confusément, la méthode dialectique est loin de le considérer comme un pur miroir. Exprimer, cela recouvre bien plus qu'un rapport de reproduction. Seule la saisie de toutes les implications d'une attitude, de tous les problèmes que suscite une certaine expérience, de toutes les dispositions psychologiques qu'elle engendre permet la création d'un monde concret ou d'une œuvre philosophique. Elle ne peut s'opérer qu'à travers un certain langage, mots, formes, signes divers qui, bien que significatif, ne peut être réduit à un donné. La découverte de la structure de l'œuvre n'épuise pas du tout sa substance. Elle ouvre la voie à une étude qu'on peut appeler, en gros, esthétique, qui devrait expliquer sa *qualité* particulière. Ça n'est pas là petite affaire et je pense qu'on a trop souvent reproché aux recherches dialectiques de ne pas distinguer le chef-d'œuvre du « navet » alors que, si souvent, c'est la sympathie ou les formules vagues de l'admiration qui tiennent lieu d'analyse esthétique. La multiplicité des recherches critiques actuelles peut ouvrir ici des voies fécondes.

La dramaturgie de Racine peut montrer comment à partir de règles de toutes espèces se constitue théâtralement l'univers tragique. Intégrée dans une étude structurelle de ses tragédies, elle montre, par exemple, comment et pourquoi Racine peut se couler sans difficulté dans le cadre institutionnel des unités intolérable pour d'autres, mieux même, en faire un de ses principaux instruments esthétiques. Il est vrai que l'écriture n'est pas le pur véhicule d'une pensée, son moyen d'expression, mais bien son lieu même. On peut, me semble-t-il, en la généralisant, appliquer à l'œuvre la définition que G. Genette donne des thèmes-formes, ou essences littéraires : « un système d'articulation qui est inextricablement une forme d'expérience et une forme d'expression » ou « une structure à deux faces où s'articulent ensemble les partis pris de langage et les partis pris d'existence ». Elle est à la fois de l'ordre de la technique et de

(13) Lettre à Mme de Francueil du 20 avril 1751.

la vision. « Ce n'est ni un pur « sentiment » (qui s'exprimerait du mieux qu'il pourrait) ni une simple façon de parler (qui n'exprimerait rien) : c'est précisément une forme, une manière qu'a le langage de diviser et d'ordonner à la fois les mots et les choses. » (14) Mais, comme les recherches biographiques, les études partielles, limitées par exemple aux moyens linguistiques, semblent hasardeuses.

Rien n'exclut les études de genèse ou de sources, à condition qu'on renonce à y chercher un instrument d'explication de l'œuvre. Ce n'est pas les matériaux extérieurs dont on peut y trouver la trace qui l'expliquent, car ce qui compte, c'est l'entour et non les racines comme le dit avec raison Roland Barthes et c'est le choix de ces éléments, parmi la foule de ceux qui s'offraient à l'auteur qui doit justement faire l'objet d'une explication. C'est l'œuvre qui explique sa genèse et non l'inverse. La plupart du temps, on constate que la source n'est qu'un prétexte et qu'elle n'a aucun caractère contraignant. Tout reste possible à partir d'elle. Il suffit de modifier un peu le modèle pour que l'œuvre change complètement de sens. L'examen de ces déformations peut, dans certains cas, être très intéressante, mais à condition de s'intégrer dans une étude interprétative qui considère l'œuvre comme un tout autonome dont la signification doit être cherchée et non comme l'addition de quelques lambeaux d'œuvres antérieures. L'étude des sources peut appuyer une explication, jamais en tenir lieu.

d) La méthode dialectique a, me semble-t-il, l'avantage d'offrir ses résultats au maximum possible de vérifications. Les recherches purement formelles et immanentes sont celles qui dès le départ empruntent le plus à la personnalité même de l'interprète. Toute expérience critique révèle combien l'esprit peut voguer librement sur le texte, combien celui-ci peut s'insérer dans des constructions diverses. Le structuralisme génétique soumet l'imagination critique à un nombre particulièrement élevé d'exigences. Il multiplie les bornes et les contraintes. La vérification doit en effet être opérée constamment sur l'œuvre et hors de l'œuvre. Il ne suffit pas de dégager de celle-ci une vision du monde et de contrôler son aptitude à expliquer l'essentiel d'une quantité élevée de textes, il faut encore multiplier les investigations historiques afin de rassembler les signes documentaires d'une telle vision du monde, mais aussi voir si les conditions nécessaires de son existence sont remplies, si elle est plausible, c'est-à-dire si l'on peut admettre, au vu de la situation d'un

(14) *Raisons de la Critique pure* dans *Les Chemins actuels de la Critique*, p. 138.

groupe social, qu'elle organisait confusément la « pensée » et l'attitude de ses membres. Ainsi la recherche peut devoir s'orienter dans des domaines en apparence tout à fait hétérogènes : l'étude du théâtre de Marivaux m'a conduit, par exemple, au problème de la noblesse commerçante parce que la discussion que celui-ci a suscitée fournissait en abondance les signes idéologiques révélateurs.

Il faut encore voir si les structures mentales dégagées ne se trouveraient pas dans d'autres œuvres littéraires, ce à quoi on peut s'attendre indépendamment de toute influence puisqu'elles ne sont pas un bien personnel de l'écrivain. Ici encore le commentaire est contrôlé par la nécessité de la vérification et se trouve protégé contre le risque constant de la fantaisie interprétative.

Historicité et pérennité.

Considérer la littérature comme œuvre historique et sociologique à la fois, c'est aller contre des habitudes de pensée encore très généralement répandues. C'est contredire un certain humanisme qui, trouvant dans les textes l'expression de sentiments et d'attitudes éternels explique du même coup la pérennité de l'art. Pourquoi, dira-t-on, chercher dans la condition de la noblesse mondaine du début du 18e siècle l'explication de la structure mentale de la séduction (15). La vanité n'a-t-elle pas toujours guidé les hommes et ne s'est-elle pas toujours mêlée à leurs amours ? Le désir de plaire n'est-il pas une des composantes de l'éternel féminin ?

On voit bien qu'une telle conception de la littérature comme expression d'une nature humaine immuable ne peut éviter de devoir expliquer pourquoi tel ou tel aspect de cette nature doit attendre si longtemps avant d'être exprimé par un écrivain, pourquoi, pour revenir à mon exemple, il a fallu attendre le début du 18e siècle pour que soit dit le rôle (éternel) de la vanité dans le sentiment de l'amour, pourquoi celle-ci est absente de l'amour courtois, entre autres, et de toute la longue tradition qui s'en inspire.

Certes on pourra bien trouver ici et là l'expression de la vanité ou de quelque mouvement qui y ressemble et prétendre que seules les manifestations diffèrent. Mais ce qui importe,

(15) Je me réfère ici, par anticipation et pour les besoins de cette partie théorique, à une notion qui sera largement définie plus loin.

c'est l'ensemble des situations et des relations dans lesquelles cette attitude est vécue, c'est les entours qui la définissent, lui donnent sa signification. Isolée, elle n'est qu'une abstraction, et c'est au prix de telles abstractions, de telles généralisations qu'on peut parler d'une nature humaine. On peut admettre que le besoin de plaire, d'être reconnu, fait partie de celle-ci, comme la nécessité de boire et de manger, le désir de se reproduire, l'instinct de conservation et d'autres traits encore, mais il est évident qu'il revêt un sens tout à fait différent selon qu'il se « manifeste » dans le monde du roman courtois, du *Chevalier à la Charrette* de Chrétien de Troyes, par exemple, ou dans celui de *la Surprise de l'Amour*. S'il est quelques ressemblances entre les relations des personnages principaux dans les deux œuvres, les différences sont telles qu'elles font apparaître comme artificiels les rapprochements que l'on pourrait faire entre elles par le moyen d'une telle psychologie. A moins de rester dans les généralités et l'abstraction qui permettent de retrouver des constantes psychologiques dans des œuvres très éloignées, mais en les vidant de leur contenu concret et en y opérant des découpages arbitraires, l'explication littéraire ne peut absolument pas se satisfaire d'un tel instrument de travail qui confine l'explication historique aux accidents, au décor. Elle doit reconnaître le caractère spécifique du monde de chaque œuvre, des attitudes, des sentiments, des relations qui s'y expriment, même s'ils ressemblent à ceux qu'on peut trouver ailleurs, à plusieurs siècles de distance. Mais alors, comment expliquer cette *particularité* sans reconnaître le caractère historique de l'œuvre ? Reste, bien sûr, à trouver sur quoi (dans l'œuvre) comment et à partir de quoi (hors de l'œuvre) l'explication doit procéder.

Cela dit, une étude dialectique de la littérature ne peut manquer de poser à son tour un problème important : comment un texte peut-il survivre aux conditions historiques qui expliquent sa genèse, comment peut-il intéresser encore, alors que ces conditions ont disparu ? Enoncé par Marx à propos de la poésie épique grecque, il a une valeur générale. « D'un autre côté : Achille est-il possible avec la poudre et le plomb ? Ou, en général, l'Iliade est-elle possible avec la presse et la machine à imprimer ? Les chants et les légendes et la muse ne disparaissent-ils pas nécessairement avec la typographie ? Est-ce que les conditions nécessaires de la poésie épique ne disparaissent pas ?

« Mais la difficulté ne consiste pas à comprendre que l'art grec et l'épopée soient liés à certaines formes du développement social. La difficulté consiste (à comprendre) qu'ils puissent encore nous fournir des satisfactions esthétiques et soient consi-

dérés à certains égards comme norme et comme modèle inaccessible.. » (16)

Pour tenter une réponse on peut faire les réflexions suivantes. Nous vivons aujourd'hui, et depuis peu, dans une civilisation du musée qui tend à connaître et à reconnaître tout son passé, à exalter l'intérêt et la valeur des œuvres hors de toute considération morale et de toute référence à des valeurs et à des canons esthétiques du présent. Sans se faire d'illusions sur l'universalité de cette tendance et sur son désintéressement total, on ne peut aujourd'hui négliger son rôle immense de récupération et de conservation. Ce fait historique, comme tel, lui aussi justifiable d'une explication globale où le nationalisme et le phénomène moderne de la sacralisation de l'écrivain doivent avoir leur part, a pour conséquence d'assurer *automatiquement, par quantité d'institutions,* une certaine forme de survie à beaucoup d'œuvres du passé. Une explication du succès ou de l'intérêt que connaît à un moment donné tel auteur ancien doit en tenir compte et donc commencer par s'assurer qu'il a bel et bien des causes spécifiques. Qui pourrait dire sérieusement aujourd'hui si Marivaux suscite plus ou moins d'intérêt en France que Shakespeare, Calderon ou Chrétien de Troyes ? Les raisons spécifiques de l'intérêt pour une œuvre deviennent en tout cas très difficiles à discerner des raisons générales de sa survie.

C'est la conséquence du développement dans le monde moderne d'une certaine conscience historique, à savoir de la conscience qu'a l'homme d'appartenir à un tout qui la transcende, que son histoire, celle qu'il vit avec ses contemporains s'insère dans un vaste ensemble qui le dépasse, où d'autres avant lui ont forgé des conceptions du monde, certaines formes de rapports à autrui, lutté pour leur avènement ou leur maintien. Qu'elles soient différentes des siennes importe peu. Nous ne cherchons plus nécessairement dans le passé des modèles, des recettes applicables aujourd'hui, mais le spectacle d'hommes aux prises avec les autres hommes et le monde, se transformant en même temps qu'ils le transforment et créant ainsi l'histoire que nous vivons et que nous créons à notre tour, comme et autrement qu'eux. C'est en cela que réside *l'humanité* d'une œuvre et non dans le fait qu'elle exprimerait une nature humaine immuable. La conscience de son caractère étranger et circonstancié n'exclut pas qu'elle suscite de l'intérêt, car celui-ci ne naît pas nécessairement d'un pur sentiment d'affinité et d'actualité. Cette

(16) *Introduction à une Critique de l'Economie politique,* dans K. Marx, *Morceaux choisis,* Gallimard, 1934, p. 131 et 132.

conscience historique qui est au centre de la pensée dialectique est reconnaissance de *l'historicité* et de *l'humanité* de toute œuvre. Il n'est point d'intérêt pour le passé, même le plus localisé et le plus limité, qui ne repose au moins implicitement sur ce double fondement. C'est parce que chaque génération *intègre* et *dépasse* ce qu'elle reçoit, qu'il y a une *histoire humaine*, que l'homme peut se relier au passé. « Ce fait simple, que chaque génération trouve les forces productives acquises par celle qui l'a précédée et qui lui servent de matière première pour une nouvelle production, établit un lien dans l'histoire humaine, édifie une histoire humaine... » (17).

La réponse suggérée par Marx à la question qu'il a posée à propos de l'*Iliade* fait intervenir cette conscience à la fois de la *relation étroite*, comme organique, de l'homme avec son passé et de la *distance* qui l'en sépare.

« Un homme ne peut redevenir enfant sans tomber en enfance. Mais ne se réjouit-il pas de la naïveté de l'enfant, et ne doit-il pas lui-même aspirer à un niveau supérieur, à reproduire sa vérité, est-ce que dans la nature enfantine le caractère propre de chaque époque ne revit pas dans sa vérité naturelle ? Pourquoi l'enfance sociale de l'humanité, à son plus beau développement, n'exercerait-elle pas un attrait éternel, comme une phase qui ne reviendra jamais ? Il y a des enfants mal élevés et des enfants trop vieux pour leur âge. Beaucoup de peuples anciens appartiennent à cette catégorie. Les Grecs étaient des enfants normaux. L'attrait que leur art a pour nous n'est pas en contradiction avec le faible développement de la société où il a grandi. Il est plutôt son résultat, il est plutôt lié indissolublement au fait que les conditions sociales inachevées où cet art est né et où il pouvait seulement naître, ne reviendront jamais. »

Mais il est encore une autre raison pour laquelle l'œuvre littéraire, pas plus que les autres d'ailleurs (peinture, sculpture, musique, etc.), n'est enfermée dans l'histoire. Sous sa forme non-conceptuelle, roman, théâtre, poésie, récit, nouvelle, etc., elle est d'abord création d'un monde de situations et de personnages concrets souvent très éloignés, en apparence, mais cela compte, des réalités contemporaines de l'auteur et des « consommateurs ». Ainsi, conçue pour un libre jeu de l'esprit, l'œuvre, comme toute manifestation idéologique dont le propre est d'ignorer sa base réelle, est bien loin de désigner sa signification. Comme toute situation concrète, elle est riche d'un

(17) Marx, lettre à Annenkov du 28 décembre 1846, dans les *Morceaux choisis*, cités, p. 141.

grand nombre de saisies possibles, y compris les plus arbitraires, les plus générales et les plus partielles. Elle s'offre donc à des lectures ou à des expériences de réception très diverses. En ce sens et dans ces limites empiriques, on peut admettre qu'elle est « parole réservée », « sens suspendu » ou encore « proposition insistante de sens et sens obstinément fugitif » (18). Par toutes ses valences, elle peut se relier plus ou moins fortement à des situations concrètes et à des struetures mentales variées, éveiller des échos et des harmoniques sans fin. Elle devient donc un objet autonome doué d'une vie propre et capable de bien des avatars. Il ne faut pas oublier que, la plupart du temps, elle est faite d'éléments divers, voire même contradictoires, difficiles à démêler, d'autant plus d'ailleurs qu'elle est reçue partiellement et non totalement. Les analyses qui suivent des œuvres de Marivaux prétendent montrer justement que seul un examen de l'ensemble de l'œuvre peut permettre de saisir et d'expliquer l'ambiguïté de bien des pièces. Cette polyvalence est d'autant plus grande que la réception exige un grand nombre de médiations. On sait qu'un texte théâtral n'est qu'un des nombreux éléments du spectacle. Le succès de celui-ci dépend d'une foule de facteurs accidentels comme la popularité ou la beauté d'un comédien ou d'une comédienne. Une représentation envoie à tout moment et simultanément un grand nombre d'informations diverses aux spectateurs qui, de ce fait, peuvent opérer leur choix et composer leur interprétation assez librement. La réception de l'œuvre ne peut donc être toujours assimilée à une reconnaissance de sa structure signifieative et donc de son enracinement historique le plus profond. Ceci impliquerait une reconnaissance du caractère total du fait humain qui est bien loin d'être acquise.

Souvent d'ailleurs, une telle reconnaissance serait incompatible avec le succès même de l'œuvre, car le public n'aurait pas pardonné à l'auteur de se faire si clairement comprendre. On peut admettre par exemple qu'au 17e siècle la tragédie de Racine devait cacher son caractère janséniste pour réussir.

La réception des œuvres constitue donc un phénomène complexe qui doit se définir lui-même en termes historiques.

Les remarques qui précèdent sont valables dans une large mesure pour les œuvres philosophiques ou conceptuelles. Se présentant toujours comme généralement valables, pensées de l'Homme et pour l'Homme, elles se prêtent à des déterminations,

(18) R. Barthes, dans *Qu'est-ce que la Critique ?*, dans *Essais critiques*.

c'est-à-dire à la fois à des donations de contenus particuliers et à des découpages divers.

Mais, définir les conditions et la possibilité de la survie de toute œuvre n'est pas suffisant, car il est bien certain qu'elles ne survivent pas de la même manière. Elles ont fait l'objet à un moment ou à un autre d'une interprétation qui leur confère pour un certain temps, dans le musée de la culture, leur place et leur image qui peut d'ailleurs être très floue. Cette interprétation, elle-même une œuvre, est aussi un fait historique qui doit être considéré totalement. Il est vrai aussi que la permanence très sensible de certaines conditions historiques ou le retour de conditions semblables à celles que l'œuvre exprime confère à certaines d'entre elles une survie particulièrement intense, parce qu'elles coïncident avec la structure mentale de certains groupes sociaux. L'œuvre de Rousseau, par exemple, continue à cristalliser toutes les protestations contre la civilisation industrielle capitaliste. L'exaltation de l'indépendance, mythique, du petit producteur, qui prend la forme d'une exaltation d'un état naturel ou en tout cas proche de la nature, la protestation contre la propriété, source de la spoliation des petits par les grands et de la domination tyrannique de ceux-ci, contre l'argent, la science et le progrès n'ont pas fini d'éveiller des échos. On trouve la pensée du philosophe genevois associée à tous les dégoûts et à toutes les inquiétudes que suscite le monde moderne. L'exaltation des auteurs de l'Antiquité au début de l'essor du capitalisme constitue un autre exemple, bien fameux, de ce mode de survie ou de « renaissance ». Mais il est certainement exceptionnel et ne peut servir de modèle d'explication de la pérennité relative de tant d'œuvres du passé.

La démarche suivie.

Dans la perspective qui vient d'être définie ici, l'étude des textes doit être conduite selon deux principes, complémentaires d'ailleurs : le respect de *l'unité* de chaque œuvre particulière (pièce ou roman) et la nécessité de considérer la *totalité* des textes ou un ensemble aussi étendu que possible.

Toute tentative critique se trouve devant le problème fondamental du découpage de son objet. La meilleure hypothèse de départ pour une étude structuraliste et génétique consiste à postuler que, dans chaque œuvre, s'incarne une certaine vision du monde ou structure mentale ou, en d'autres termes, que chacune d'elles est une représentation des relations des êtres,

de leur attitude en face du monde et des valeurs qui obéit à une conception dotée de sa logique propre, qu'elle est un microcosme, c'est-à-dire une image réduite, structurée et idéologique du monde des hommes qui peut, certes, être plus ou moins complète, cohérente et claire. Le cadre de chaque œuvre particulière, c'est-à-dire ce que l'auteur présente lui-même comme un tout autonome, qu'il a dû concevoir comme tel pour les besoins de la réception par le public ou les lecteurs, fournit l'unité de base de la réflexion critique. C'est à partir de ces microcosmes que celle-ci doit, dans un premier temps, dégager une ou des structures mentales. Un tel travail ne peut être accompli que par la confrontation des diverses unités. Il suppose la comparaison. Par hypothèses et vérifications successives, le chercheur parvient à mettre à jour ces structures qui régissent les divers mondes particuliers créés par l'écrivain. Aucune de ces unités ne peut donc être comprise et expliquée en dehors de l'ensemble de l'œuvre. La méthode utilisée ici postule précisément que, sous des apparences diverses, les unités ou des groupes de ces unités sont structurées par une même vision du monde. Celle-ci une fois trouvée constitue l'instrument d'interprétation de chaque microcosme. Pratiquement, l'itinéraire critique consiste à dégager, à partir de chacun d'eux, les ensembles conceptuels cohérents, puis à revenir vers chaque pièce ou chaque roman pour montrer comment, dans chaque cas, on peut en rendre compte au moyen de la clé découverte. Dégager la ou les lois communes à ces mondes divers, puis montrer comment elles fonctionnent dans chaque cas, voilà la tâche du critique.

La considération du tout pour la compréhension et l'explication des parties est un principe de méthode qui me semble particulièrement fructueux pour l'interprétation de l'œuvre de Marivaux où seul l'examen de l'ensemble des textes permet, comme on le verra, de révéler les visions du monde qui en constituent les armatures, de déchiffrer en conséquence l'ambiguïté de nombre d'entre eux et, ce faisant, d'en présenter une image nouvelle.

Une telle démarche dessine un plan : la seconde partie de ce travail est consacrée à la définition des structures mentales qu'on trouve dans l'œuvre de notre auteur et des grands axes de l'interprétation; la troisième à l'analyse de chaque pièce particulière.

On constatera cependant qu'il ne porte pas sur toute l'œuvre de Marivaux et qu'il n'accorde pas la même attention à tous ses éléments. Il laisse de côté, en particulier, *la Vie de Marianne* et *le Paysan parvenu* plus quelques pièces de théâtre (*le Père*

prudent et équitable, l'Amour et la Vérité, la Joie imprévue, la Commère, la Femme fidèle). Ces omissions ont des raisons diverses, purement pratiques d'abord, dans certains cas : l'insertion dans ce travail d'une étude des deux grands romans posait un certain nombre de problèmes particuliers difficiles à résoudre et exigeait une quête d'informations que je n'ai pu entreprendre. Trois des pièces (*le Père prudent et équitable, la Joie imprévue,* et *la Commère*) ne m'ont pas paru pouvoir être rattachées à l'ensemble de manière convaincante. Il faut s'attendre que les analyses du type de celle-ci laisseront toujours un certain résidu, quelques œuvres accidentelles qui ressortissent à des explications particulières. Quant à *l'Amour et la Vérité* et à *la Femme fidèle,* leur caractère incomplet rendait trop hasardeux toute tentative d'interprétation.

Afin de limiter l'entreprise, je l'ai centrée sur l'œuvre dramatique qui offrait déjà à ce genre de recherche une matière suffisamment vaste et sur laquelle j'étais en droit de penser que l'analyse sociologique pouvait jeter un éclairage révélateur.

Les structures mentales L'ambiguïté de l'œuvre

L'idéalisme aristocratique.

Pour définir ces visions du monde ou structures mentales, les premières œuvres de Marivaux, celles qui sont antérieures à la création théâtrale suivie, nous fournissent des indications précieuses. Il s'agit des *Effets surprenants de la Sympathie* (les trois premiers livres sont présentés à l'approbation en avril 1712, les deux derniers approuvés en décembre 1713), de *Pharsamon ou les nouvelles Folies romanesques* (présenté, partiellement peut-être, en vue d'une approbation en décembre 1712 et publié en 1737 seulement), de *La Voiture embourbée* (présenté pour approbation en mai 1713), du *Télémaque travesti* et de *L'Iliade travestie* (composés en 1714 et parus respectivement en 1736 et à fin 1716 ou début 1717) (1).

Ces premières productions ont un caractère commun : elles manifestent un intérêt évident de leur auteur pour le roman épique ou héroïque, soit qu'elles en imitent le modèle soit, au contraire, qu'elles le critiquent par la parodie ou le « travesti ». C'est par rapport à une tradition littéraire, plus précisément deux traditions antagonistes mais complémentaires, on le verra, que l'œuvre de Marivaux s'est définie. Certes, ces premiers romans ou anti-romans ne sont guère originaux et présentent apparemment peu d'affinités avec les pièces de théâtre qui seront

(1) Cf. la chronologie de Marivaux, établie par F. Deloffre dans le tome I du *Théâtre complet*, Garnier, 1968.

étudiées plus loin. On ne peut cependant, pour cette raison, les considérer comme des textes de jeunesse sans importance, avec lesquelles les œuvres postérieures auraient rompu complètement. Marivaux expérimente une certaine matière littéraire traditionnelle, c'est par référence à des livres et à des genres qu'il conçoit ses premières œuvres, mais ces livres expriment toute une vision du monde et l'on s'aperçoit bien vite que c'est elle qui fait l'objet de l'intérêt du jeune écrivain. Nous savons bien aujourd'hui par toutes les déclarations des auteurs qui se rattachent au « nouveau roman » que la remise en question d'un genre est une remise en question d'une certaine conception de l'homme.

La tradition romanesque qui fascine Marivaux a des origines multiples et très anciennes. Il n'est pas question de faire ici son histoire fort compliquée. On peut discuter la définition du roman héroïque, faire bien des distinctions, marquer des influences diverses. Il s'agit bien plutôt de définir l'esprit d'un long courant littéraire et d'expliquer son origine sociologique. Cette tradition romanesque encore fort goûtée au 18e siècle, on la trouve au 17e dans des œuvres qui ont connu un succès considérable (si étrange que cela paraisse à un lecteur moderne qui, à coup sûr, les trouve intolérables) parmi d'autres, dans le *Polexandre* de Gomberville, remanié plusieurs fois entre 1619 et 1637, dans les ouvrages de La Calprenède auxquels Marivaux se réfère souvent, *Cassandre* (1642-1645), *Cléopâtre* (1647-1648) et *Faramond* (dont les deux premières parties sont parues en 1661, le roman étant poursuivi et terminé par d'autres après la mort de La Calprenède), dans *Le grand Cyrus* (1649-1653) de Georges et Madeleine de Scudéry.

La vision du monde qui s'y exprime, qu'on peut appeler *idéalisme aristocratique,* se caractérise par les traits suivants :

1° le rôle éminent et l'exaltation de l'amour sublimé et vertueux et de l'héroïsme, c'est-à-dire d'un mélange de valeur guerrière, d'énergie inépuisable, de générosité, de désintéressement, de mépris des contingences et de la mort, d'aptitude au sacrifice et de magnanimité. Bien loin d'être condamné, l'amour est constamment valorisé. Il apparaît comme la justification de l'existence malgré les souffrances qu'il inflige à ceux qui l'éprouvent. Point de héros ou de dame qui ne soit amoureux. C'est un élan irrésistible qui se manifeste pleinement et sans équivoque à la première rencontre et subsiste ensuite, indestructible. Elan de l'âme, « tendresse », il est pur de toute sensualité ou, en tout cas, en exige une constante répression. La vertu des héros est d'ailleurs naturellement ménagée par les innombrables obstacles qui s'interposent entre eux. Les amants ignorent le

plaisir, la vie partagée paisiblement en commun. C'est dans la séparation qu'ils vivent leur amour. Amour sublime et héroïsme s'engendrent l'un l'autre et se conditionnent réciproquement : c'est un thème constant que celui de l'amour fécond de toutes les valeurs héroïques. Boileau déjà le relève dans *Les Héros de Romans*, vive et totale critique du genre : les œuvres de Gomberville, Desmarets, La Calprenède et Scudéry ne sont que « monceaux de ridicule papier ».

> PLUTON. — Et tous ces héros-là ont-ils fait vœu, comme les autres de ne jamais s'entretenir que d'amour ?
>
> DIOGÈNE. — Cela serait beau qu'ils ne l'eussent pas fait ! Et de quels droits se diraient-ils héros s'ils n'étaient point amoureux ? N'est-ce pas l'amour qui fait aujourd'hui la vertu héroïque ? (2).

Le sentiment amoureux, par sa vertu, par son désintéressement et son mépris des contingences est imprégné d'héroïsme. Il est étroitement lié à une certaine *qualité* de l'être, tant et si bien que dans l'univers romanesque, chez les êtres exemplaires en tout cas, il ne se trompe pas d'adresse, en ce sens que la connaissance de la personne aimée révèle et confirme nécessairement la perfection que l'amour implique. Un héros ne saurait s'éprendre que d'une héroïne et réciproquement. L'amour ne peut être partagé que par des êtres d'une identique *qualité*. Il est reconnaissance de la *qualité*. Mais ceci n'empêche pas que l'être aimé ne soit irremplaçable. Bien qu'aux yeux des lecteurs, les héros se ressemblent fort, aux yeux des amants chacun est unique et pourvu d'une indéniable identité.

2° Les héros constituent un monde hors du commun de l'humanité. Ils vivent très largement affranchis des contraintes matérielles de l'existence, ignorent le besoin, le calcul et le poids des contingences historiques. Jamais les vertus qui définissent la *qualité* n'apparaissent comme essentiellement en contradiction avec les exigences de la vie, impuissantes à résoudre les problèmes qu'elle pose. Ce sont des grands, des nobles en tout cas, des êtres que la naissance distingue. C'est un thème constant que la physionomie, l'apparence révèle la qualité. Entre ces héros, il existe une évidente *communauté*, même si des conflits les opposent momentanément, même s'ils appartiennent à des peuples différents. Ils se respectent et font assaut de générosité les uns en faveur des autres. Le reste de l'humanité n'a qu'un rôle purement instrumental et n'est digne d'aucune attention.

(2) *Les Héros de Romans. Dialogue à la manière de Lucien* (1666), dans les *Œuvres complètes de Boileau-Despréaux*, à Paris, chez Mme Vve Dabo, 1825, t. II, p. 210.

3° On est en droit de penser que certaines des caractéristiques, certains des procédés constants du genre sont la conséquence de cette foncière indifférence à l'égard des contingences. Dans les romans, les événements s'enchaînent tout à fait arbitrairement, les personnages apparaissent et disparaissent sans raisons précises, reviennent après avoir été donnés pour morts, se retrouvent miraculeusement après une longue séparation, ne craignent pas de raconter interminablement leurs aventures et leur vie entière. A point nommé il se trouve toujours quelqu'un pour jouer le rôle voulu ou révéler un fait.

Le genre porte une marque de classe si nette qu'elle a été relevée même par des historiens de la littérature qui ne se posent pas en sociologues. Après M. Magendie (3), M. Antoine Adam insiste sur la nature aristocratique de la vision du monde que ces romans expriment. Le roman épique ou héroïque, « littérature guerrière et aristocratique... répondait très exactement à l'évolution politique et sociale. De 1630 à 1640, l'esprit aristocratique et l'esprit guerrier, tous deux solidaires, se développent de façon visible, sous l'action de la politique gouvernementale et de la guerre étrangère. » (4). Et encore : « ... le roman héroïque prétend donner aux contemporains l'image de la société française, de la société galante. Car ce mélange d'héroïsme et de galanterie qui définit les Oroondate et les Cyrus, n'est pas du tout, ne prétend pas être une peinture exacte des héros de l'Antiquité. Mais Condé, ses compagnons, la jeune noblesse qui chaque été se bat sur les frontières du royaume et revient chaque hiver dans les salons de Paris, ont retrouvé dans les romans héroïques l'image complaisante d'une vie mêlée de combats et de galanterie. Sorel donne du roman une définition curieuse : ce sont, dit-il, « des aventures héroïques, où les effets de l'amour sont agréablement mêlés à ceux de la valeur, avec tant d'exemples conformes à la galanterie de notre siècle et de si charmantes conversations. » (5).

Le genre s'inscrit dans la tradition courtoise. Comme le remarque M. Bénichou, cette conception de l'amour s'est formée dans le monde féodal et est parvenue intacte au 17e siècle où elle s'exprime chez Corneille et dans les romans. « La création des valeurs héroïques va de pair dans le milieu noble avec une élaboration très particulière de l'instinct amoureux. C'est un penchant général de l'esprit chevaleresque que de faire de

(3) *Le Roman français au 17e siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932, p. 235.
(4) *Histoire de la Littérature française au 17e siècle*, t. I, p. 403.
(5) *Ibid.*, II, p. 127.

l'amour un stimulant à la grandeur. La conquête amoureuse reproduisait en effet avec ses compétitions, ses difficultés et sa gloire, la conquête militaire et pouvait exiger les mêmes vertus. La femme elle-même pouvait défier ses poursuivants, et, comme la Brünhild des Niebelungen, ne se donner qu'à celui qui saurait la soumettre. L'amour est alors la récompense directe de la force et de la vaillance. Mais la conquête amoureuse préfère d'ordinaire emprunter d'autres voies; un triomphe de pure force sur la femme dans la réalité de la vie, ne flatterait guère des amateurs de prouesses rares et choquerait l'orgueil même, qui trouve beaucoup mieux son compte dans le consentement de la personne aimée. D'où le remplacement du combat primitif par une sorte de lutte symbolique dans laquelle la femme exige, pour céder à l'homme, qu'il se couvre de gloire au dehors. Les exemples dans lesquels l'homme doit rechercher les grandeurs pour obtenir de celle qu'il aime le consentement désiré abondent dans Corneille... La souveraineté sociale de l'homme persiste, mais se double sentimentalement et moralement d'une sorte de vassalité à l'égard de la femme. » (6).

Si la nature aristocratique de cette littérature ne peut être mise en doute, tant elle apparaît nettement dans certains traits de cet univers romanesque, l'origine de classe du processus si particulier d'élaboration du sentiment, du rôle de la femme et de l'amour, est plus difficile à mettre en évidence.

Remarquons que très tôt, dès le 12e siècle, la noblesse s'est représentée dans un monde dépourvu de contingences historiques où sa justification est purement spirituelle et morale et n'a rien à voir avec les fondements réels de son existence et de ses privilèges. La fonction sociale et historique de la classe n'est pas évoquée. E. Auerbach, dans une étude sur la littérature courtoise, met en évidence ce trait essentiel de l'idéalisme aristocratique, éclaire du même coup sa genèse sociologique et permet de comprendre la fascination qu'il a exercée si longtemps sur les classes dirigeantes. Ayant relevé que « l'atmosphère des contes de fées est proprement l'élément nourricier du roman courtois » et que, dans ce roman, « la fonctionnalité, la réalité historique de la classe sont passées sous silence », le critique ajoute : « Dès le début, alors que sa culture florissait, cette classe dominante se donna une éthique et un idéal qui cachèrent sa véritable fonction et dépeignirent sa propre existence en termes extra-historiques, comme si elle était une création esthétique absolue », c'est-à-dire étrangère à toute finalité pratique et terrestre (7).

(6) *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1948, p. 33 et 34.
(7) *Mimésis*, Gallimard, 1968, p. 148.

C'est que, très tôt, la noblesse s'est vue contestée dans son existence et son rôle dirigeant par des classes engagées dans une activité productrice et marchande, nécessairement attentives aux contingences et astreintes à calculer. Faute de justification réelle pleinement convaincante aux yeux des classes dominées, elle a prétendu à une supériorité morale et spirituelle et pour bien s'en assurer le privilège, elle l'a fondée dans la naissance. Se voyant contester le sens et la maîtrise de la réalité, elle a revendiqué une excellence spirituelle et s'est plue à se contempler dans un monde où ses valeurs n'avaient pas à subir l'épreuve de la résistance des choses et des circonstances. Elle a tiré orgueil de ses faiblesses et, contre les classes enfermées dans les contraintes et la trivialité de la vie quotidienne, obligées à peiner pour se conserver, elle s'est définie glorieusement par la largesse et la prouesse c'est-à-dire l'inaptitude au calcul et le mépris du danger et de la mort. Alors que le commun des hommes était tenu, pour survivre, à une répression constante de ses appétits, la noblesse, classe dominante et dominatrice, entretenue, donc affranchie par le travail des autres, pouvait prétendre à la libre satisfaction de ses désirs, à la pleine affirmation de soi au-dessus des lois morales et même religieuses. Tout au long de son histoire, on voit surgir le type du libertin. Toutefois la morale libertine avait le grave inconvénient de constituer une véritable provocation à l'égard des classes dominées, de livrer la noblesse à une vive critique de leur part, sapant ainsi les bases de son privilège. La menace dut être ressentie très tôt, c'est pourquoi l'idéologie aristocratique dominante élabora une autre figure exemplaire du noble.

C'est dans ces perspectives qu'il faut comprendre le rôle et la nature de l'amour dans la tradition romanesque. En créant, dès les romans de Chrétien de Troyes, le type du chevalier parfait amant, parfait chevalier dans la mesure où il est parfait amant, comme Lancelot, en combinant étroitement l'amour et la valeur, l'idéalisme aristocratique réalisait un compromis entre, d'une part, le désir d'épanouissement total de l'individu, la satisfaction de sa libido, le refus de la répression de l'instinct et, d'autre part, les exigences de la vie du groupe, de la fonction guerrière en particulier, et de l'image qu'il devait présenter pour survivre. La sublimation de la libido permettait d'associer dans une combinaison glorifiante pour l'ensemble de la classe le désir et l'élan guerrier et dominateur. Le noble n'était plus un individu qui pouvait tout se permettre, mais un être qui, tout en jouissant du droit à l'amour désintéressé et en affirmant par là sa liberté et sa supériorité sur la masse asservie au besoin et à l'instinct, respectait en même temps les devoirs de sa classe et remplissait

ardemment et incomparablement la fonction par laquelle il justifiait son privilège. Sa merveilleuse indépendance à l'égard des contraintes biologiques et matérielles, sa maîtrise constante, l'élévation de ses sentiments, l'aisance et l'assurance avec laquelle il se mouvait dans un monde sans pesanteur où il ne trouvait jamais que des obstacles à la mesure de sa qualité, tout cela avait de quoi enchanter même les lecteurs roturiers, les convaincre de la supériorité native de l'aristocrate et nourrir en eux le secret désir de lui ressembler.

Le rôle de la femme et de l'amour peut aussi être compris comme un moyen de pallier le défaut de mobile réel d'action dont souffrait la noblesse dans les périodes de paix et de couvrir d'un beau voile les fins réelles de ses entreprises et son asservissement croissant à la monarchie et à l'argent. La conquête de la femme aimée, la réalisation complémentaire de la perfection héroïque, en assignant aux nobles des fins purement subjectives, constituaient d'excellents substituts imaginaires. Dans un monde où sa domination devenait de plus en plus difficile à justifier, où nombre de ses membres devaient se contenter d'une existence médiocre, l'idéalisme triomphal des romans pouvait faire oublier sa décbéance au deuxième ordre du royaume et tout à la fois nourrir les rêveries des lecteurs roturiers, preuve en soit l'amour que Jean-Jacques Rousseau avait pour cette littérature. La noblesse a trouvé là un instrument efficace d'autojustification et de domination.

Pour la compréhension de l'univers de Marivaux où le destin des êtres se joue tout entier dans la relation amoureuse, où les hommes et les femmes se définissent comme des amants actuels ou possibles, il importe d'insister précisément sur le rôle essentiel de l'amour dans l'idéalisme de la tradition romanesque héroïque et sur sa nature nettement idéologique, son caractère de classe. En nous présentant l'analyse de cet amour, sa radiographie, comme nous le verrons, c'est l'ensemble de la représentation aristocratique de la vie, de l'imaginaire noble que l'œuvre de Marivaux met en question. C'est dans le destin de la noblesse au sein de la société française, l'évolution de sa situation qu'il convient de chercher les sources de cette interrogation.

Le premier roman de Marivaux, *Les Effets surprenants de la Sympathie* (8), s'inspire largement, sans trace de parodie, du modèle du roman héroïque. Il se présente comme une longue apologie de l'amour destinée prétendument par son auteur à rendre « sensible » et « tendre » une dame qui s'y montre rebelle. Ce sentiment est la plus « puissante » de toutes les

(8) *Œuvres complètes*, édition de 1781, vol. 5 et 6.

passions. « Il tire les hommes de leur caractère, il leur donne des vertus que la nature leur avait refusées, il les jette dans des crimes qu'ils regardaient avec horreur; il les transforme pour ainsi dire. » (9). Certes il est source de mille maux comme le montre l'interminable « tissu d'horreurs » que le roman raconte, mais que comptent-ils auprès du bonheur qu'il procure ? Un instant d'amour suffit à les effacer. Plus même, les souffrances et les longues séparations ajoutent à son charme qu'on ne saurait goûter sans elles si intense. « Admirez ici, Madame, dit l'auteur à celle qu'il prétend convaincre, quel bien prodigieux ce doit être que l'amour. Ces victimes presque expirantes sous le poids de leurs maux, sentent en un instant de bonheur, évanouir ces langueurs mortelles. La mort fuit; la joie et les plaisirs s'emparent de ces cœurs où la tristesse et le désespoir faisaient leur siège. Ce changement devient l'effet d'un instant, d'une reconnaissance; et ces affreuses situations, où leur vie avait été comme ensevelie, ne sont plus, après cet instant fortuné, que des images présentées à leur esprit, pour redoubler la douceur qui succède à leurs maux. Au milieu de leurs malheurs, l'Amour leur conserve la source de leur bonheur, cette constance inébranlable et triomphante des coups les plus affreux du hasard. Ah ! si dans des chemins, pour ainsi dire escarpés; si malgré l'orage et la tempête; si, au milieu des foudres et des éclairs, l'amour sait conduire les amants dans les sentiers du bonheur; si, comme le soleil, il perce les nuages affreux qui leur dérobaient l'éclat du jour; si par des routes semées d'épines, ils arrivent à cette douce volupté du cœur, dont ils sont comme enivrés, concevez, Madame, dans quelles délices il entretient le cœur de ceux dont il ne traverse jamais le bonheur; et si, après des enchaînements inconcevables d'infortunes, les malheurs au moment heureux sont comme des ombres légères qui disparaissent, que doivent, encore une fois, sentir ceux dans la mémoire desquels l'amour n'a rien de fâcheux à faire évanouir. » (10)

Il est donc bien la suprême raison de vivre des personnages. Aucun scepticisme ne met en doute sa réalité et son authenticité. Les amants, une fois leur cœur touché, sont d'une constance à toute épreuve. L'amour seul les préoccupe et les guide au travers de tous les innombrables obstacles que la vie accumule entre eux. Selon le canon romanesque, c'est « un mouvement involontaire qui entraîne, qui captive, et dont nous ne sommes pas les maîtres; presque personne ne lui résiste, et si nous voyons quelque amant arrêter sa violence, nous regardons cet

(9) Vol. 5, p. 278.
(10) Vol. 6, p. 177 et 178.

effort comme celui d'une grande âme qui, livrée à une passion à qui tout cède, se réserve encore des droits sur elle, et sauve à force de vertu, pour ainsi dire, une partie d'elle-même d'un esclavage absolu où tombent ordinairement tous les autres » (11).

On le voit, la grande âme domine l'élan de la passion, elle ne le réprime pas car elle perdrait ainsi toute raison de vivre. Le héros exemplaire est vertueux, respecte sa dame, mais il aime ardemment et jusqu'au sacrifice de sa vie.

Le sentiment naît à la seule vue. Il ne peut se manifester réciproquement qu'entre des êtres d'une égale qualité. Le méchant et le traître, eux, ne peuvent qu'aimer brutalement et sans succès. Immanquablement les amants se reconnaissent, même à travers un rideau, même dans la pleine obscurité. La « mine » révèle infailliblement la qualité. Les héros, « honnêtes hommes », sont toujours courageux, généreux et respecteux. Leurs vertus sont liées à la naissance. « Le cœur d'un homme sans naissance est rarement généreux. » (12). Après mille aventures les amants se retrouvent miraculeusement après avoir été dispersés aux quatre coins du globe. Quand les couples sont ainsi formés, le roman est terminé. Le schéma est simple : rencontre et révélation instantanée de l'amour, obstacles et séparations, retrouvailles finales. Au-dessous d'une humanité privilégiée exclusivement préoccupée d'amour gravitent un certain nombre d'êtres communs dont le rôle se borne aux utilités.

Contemporains, semble-t-il, de ce roman, deux ouvrages de Marivaux, *La Voiture embourbée* et *Pharsamon ou les nouvelles Folies romanesques* se donnent expressément comme des *anti-romans*. Dans le premier, la composition d'un roman est l'objet d'un jeu de société. Cinq personnages dont le voyage en voiture de Paris à Nemours est interrompu par un accident s'amusent, en attendant de repartir, à inventer un tel ouvrage. Chacun, à tour de rôle, doit reprendre le récit où le narrateur précédent l'a laissé. La liberté de chaque romancier improvisé met en évidence la gratuité de l'enchaînement des épisodes qui composent ce genre de livre : tout est possible parce qu'aucune nécessité, aucune attention aux contingences ne gouverne l'exposé, parce que les personnages ne sont que des marionnettes aux mains de l'auteur. Ainsi le procédé de composition des « Aventures du fameux Amandor et de la belle et intrépide Ariobarsane » (tel est le titre du « roman impromptu ») fait apparaître la facticité du romanesque. Le genre n'est pas pris au sérieux. Mais là ne s'arrête pas la critique. Les personnages imaginés par les voyageurs sont de grands lecteurs de romans et, imbus de

(11) Vol. 5, p. 428.
(12) Vol. 6, p. 175.

cette littérature, prétendent s'identifier à leurs héros et les prendre à tout instant pour modèles. Félicie-Ariobarsane, bien qu'elle ait conscience que l'amour n'est plus de saison est persuadée qu'elle peut « marcher de pair avec Cléopâtre » (13). La dérision du romanesque, qui est constante, naît du décalage entre le comportement rêvé par les héros et leur situation réelle. Celle-ci n'est jamais à la hauteur de la littérature et ridiculise la noblesse et l'élévation de leurs sentiments. La dame qui lui succède nous dit que le premier narrateur s'est livré à une critique des amours de romans (14). Ces ouvrages sont qualifiés de « poisons contagieux pour l'esprit » (15). La seconde narratrice qui, elle, les prend au sérieux, nous indique bien ce qui est en cause dans *La Voiture embourbée*. Elle estime en effet que « ... la noblesse, la grandeur d'âme et le courage étaient parmi les hommes aussi ordinaires que le sont à présent l'intérêt, l'avarice et la volupté qui ont insinué dans les sentiments des hommes un caractère petit et borné qui ne ridiculise les antiques vertus que parce qu'elles ne sont pas ajustées à leur petitesse » (16). Le courage de l'héroïne, qu'elle veut justifier, ne paraît fou et par conséquent blâmable que parce qu'il n'est plus d'usage. Les romans sont l'expression d'une époque révolue où les hommes ressemblaient aux héros et pouvaient donc se reconnaître en eux. La foi dans le romanesque, c'est la foi dans les vertus aristocratiques. La mort du roman, c'est la mort des idéals nobles. Parodier le genre, c'est ne plus comprendre les valeurs qui l'animaient parce qu'elles n'ont plus cours.

Même dérision du romanesque dans *Pharsamon*, nom évidemment calqué sur celui d'un héros de La Calprenède (17). La folie de ce jeune homme qui a été élevé dans le culte des romans, du bel amour et de la gloire par un oncle qui a été jadis « le chevalier le plus courtois auprès des dames » (18), c'est de vouloir ressembler en tout aux héros de ses livres. Ces derniers s'interposent constamment comme un écran entre le monde et lui : par exemple, un héros amoureux rêve et s'inquiète, mais ne saurait se laisser aller aux plaisirs de la table. « Quelques gentilshommes voisins qui avaient été de la partie, soupèrent le soir chez l'oncle; on y but, on y mangea considérablement; mais le neveu ne fit presque ni l'un ni l'autre; il savait trop bien son roman pour manquer à cette particula-

(13) Vol. 12, p. 185.
(14) *Ibid.*, p. 209.
(15) *Ibid.*, p. 187.
(16) *Ibid.*, p. 215.
(17) *Faramond ou l'Histoire de France.*
(18) *Œuvres complètes*, vol. 11, p. 3 et 4.

rité. » (19) Ce qui est ici explicitement en cause, c'est bien l'amour et l'héroïsme. « Par malheur pour le neveu, il était né très susceptible d'impressions; ces hauts faits des héros qu'il lisait, cette tendresse si touchante dont il les voyait agités, étaient comme autant d'étincelles de feu, qui tantôt redoublaient sa disposition à la valeur, tantôt excitaient son penchant à l'amour. » (20) Toute sa folie était composée « de valeur outrée et d'amour ridicule » (21). Ce jeune homme qui, à l'instar de ses modèles a cru ressentir en lui « une source de grandeur » qui le distinguait du commun des mortels, et qui s'est mis en tête de « remplir l'univers de son nom et du bruit de ses malheurs », cet « apprentif aventurier » doit constater que le monde n'est pas à la hauteur de son rêve. Toutes ses aventures sont suivies de « mille menus incidents qui ne convenaient pas à la noblesse du métier qu'il faisait ». Toujours le « comique » vient s'y mêler. Après s'être battu contre son rival, il est honteusement chassé de chez sa Dame par le retour inopiné de la mère de celle-ci. Il doit affronter des paysans avec une broche et, une autre fois, se fait assommer par des gâte-sauces, dans une cuisine, à coups d'écumoires et de poêlons. Un instant il prend conscience que le temps dans lequel il vit ne permet plus l'amour héroïque et accuse ses lectures, mais ce n'est qu'un éclair de lucidité. Seules les fumigations d'un médecin peuvent guérir tous les personnages de leur folie et mettre un terme à cette longue parodie.

Pharsamon, cependant, n'est pas qu'une critique pure et simple du roman héroïque. Plusieurs passages attestent un certain acquiescement au genre. Cet anti-roman sauve quelque chose du modèle qu'il travestit. L'amour tel que le héros le rêve n'est certes qu'une chimère dangereuse, mais il a le grand mérite d'être « respectueux », de s'adresser au cœur et non aux sens, en quoi il vaut mieux que « l'amour d'aujourd'hui » qui est libertin, que « le seul plaisir détermine, qui n'a que les sens pour guide, et que la vertu, travestie du moins en tendresse, ne soutient plus » (22). « Imitez Pharsamon, jeunes étourdis », dit Marivaux après s'être moqué de son personnage. L'amour romanesque reste donc dans une certaine mesure exemplaire à ses yeux, parce qu'à la différence de l'amour moderne, il veut « intéresser le cœur » dont il faut être « uniquement jaloux... du moins plus que de tout le reste » (23). Enfin, s'il parodie le

(19) *Ibid.*, p. 15.
(20) *Ibid.*, p. 14.
(21) *Ibid.*, p. 18.
(22) *Ibid.*, p. 321 et 322.
(23) *Ibid.*, p. 286 et 287.

romanesque dans la plus grande partie de l'œuvre, Marivaux n'y sacrifie pas moins longuement et sans ironie, à deux reprises, dans *L'Histoire du Solitaire* et *L'Histoire de Tarmiane*, deux longs récits intercalés dans les aventures du héros selon le procédé constant du genre.

Dans l'avant-propos du *Télémaque travesti* (24) composé en 1714, Marivaux justifie ainsi la « parodie burlesque » qu'il a entreprise. Voici ce qu'il y a d'utile et d'instructif dans le « renversement épouvantable » qui consiste à changer en « comique » le « merveilleux », le « sublime » et « l'héroïque » d'Homère. « Vous y connaîtrez le néant d'une grandeur profane, et la facilité qu'il y a de donner une face risible à des choses qui malgré l'imposteur et brillant aspect avec lequel on vous les représentait, ont pour principe, le ridicule le plus grossier et le plus méprisable, qui est la vanité. Cette découverte vous conduira insensiblement à avouer que dans le fonds le mépris est justement dû à des Héros dont les Vertus ne sont à vrai dire que des vices sacrifiés à l'orgueil de n'avoir que des passions estimables. Admirez-vous des hommes qui courent à la Vertu non par l'envie de la suivre mais pour attraper l'admiration qui l'accompagne ? » (25). Le burlesque est donc ici plus qu'un simple délassement d'auteur car il répond à l'intention vigoureusement affirmée de détruire le héros, de le « démasquer » comme le dit la fin de l'avant-propos. C'est cet anti-héroïsme qui importe bien plus que l'attaque lancée contre « le divin Homère » que Marivaux ignorait largement, ou la référence au *Télémaque* de Fénelon. Le début du livre premier reprend la thèse de l'avant-propos. « Tout ce qu'on rapporte de grand en parlant des hommes, doit nous être bien plus suspect que ce qu'on en rapporte de grotesque et d'extravagant. Les Mitridates et les Pompées font de beaux personnages dont la vie n'est peut-être tirée que d'après l'idée naturelle que nous avons de la grandeur et de la noblesse d'âme. On conçoit bien que les hommes pourraient ressembler à cette idée, mais malheureusement pour nous, nous sentons le grand et le parfait plus aisément que nous ne le pratiquons. » (26)

L'héroïsme n'est qu'une imposture, une brillante et fallacieuse apparence que l'analyse réduit à la vanité. Loin de chercher la vertu pour elle-même, le héros ne cherche qu'à s'attirer l'admiration des autres hommes, à les duper. Marivaux affirme

(24) *Le Télémaque travesti*, avec introduction et commentaire par F. Deloffre, Genève et Lille, Droz et Giard, 1956.
(25) *Ibid.*, p. 46 et 47.
(26) *Ibid.*, p. 49 et 50.

que la morale idéaliste purement subjective qui prétend que certains hommes, les nobles, sont par essence désintéressés, qu'indifférents aux effets objectifs de leurs actes, ils visent à la vertu pour elle-même, est purement mensongère puisqu'elle ne fait que masquer une certaine forme de l'intérêt. La grandeur et la noblesse d'âme ne sont pas autre chose que des produits illusoires de l'imagination, des idées chimériques dont l'homme réel ne peut jamais offrir d'exemples. La nature de l'homme, c'est la faiblesse et non la force d'âme qui permet de dominer les besoins et les appétits. Voilà ce que doit montrer la transposition des aventures de Télémaque dans la réalité française moderne. Ulysse devient Monsieur Brideron parti pour suivre un régiment allemand qui s'en allait en Hongrie; Télémaque, c'est Brideron le fils, jeune et riche « bourgeois de campagne », Mentor, c'est son oncle Phocion « qui avait été autrefois à Paris; (et) y avait admiré, suivant le caractère de son esprit, tout ce qu'il y avait vu de noble et de grand; les Tragédies surtout l'avaient enchanté; et de tout cela, il s'était formé dans son imagination un amour de noblesse dont il fit dans les suites un faux usage » (27). On voit d'emblée ici que ce sont la noblesse et la grandeur qui sont en cause. Ce bon homme a lu *Télémaque* et, comme chez Don Quichotte et Pharsamon, cette lecture a réveillé chez lui « le goût dérangé qu'il avait pour la noble vertu » (28). Il se met en tête de l'inculquer à son neveu en lui faisant lire le livre et en l'incitant à imiter en tout le comportement de son héros. Brideron le fils, accoutumé par son oncle à un « enthousiasme de grandeur et de noblesse d'âme, dévora l'histoire de Télémaque... et prit dans les moments de sa rêverie toute la dose nécessaire de nobles sentiments et d'extravagances tout ensemble pour concevoir l'envie de chercher des aventures. » (29)

Le comique va surgir du rappel insistant, contre leur idéalisme, du caractère trivial, bas et matériel de la réalité. Les êtres rencontrés ne déguisent pas ou à peine leurs appétits. Calypso est une « grosse femme âgée de quarante ans » qui, bien qu'elle ait lu « une infinité de romans » et éprouve un « secret plaisir de sentir une douleur semblable à celle d'une Héroïne de Roman abandonnée et trahie », se console vite de l'infidélité de Brideron le père, car « les Calypso sont rares, la véritable fit toujours retentir la grotte de ses tristes accents. Nos femmes mortelles n'en usent pas ainsi; leur chambre qui les voit d'abord

(27) *Ibid.*, p. 51 et 52.
(28) *Ibid.*, p. 53.
(29) *Ibid.*, p. 54.

soupirer, voit bientôt changer le spectacle, et ce témoin de leurs soupirs, l'est souvent du plaisir d'un nouvel amour, le lendemain de ces soupirs même. » (30)

Entichée du fils, elle lui conseille de « cueillir la grappe pendant qu'elle pend, on ne fait pas toujours vendange; aussi bien qu'iriez-vous faire chez vous ? Le bon homme votre père a peut-être eu un coup de canon dans les boyaux et votre mère l'attend sous l'orme; d'ailleurs elle restera veuve comme je danse : je connais les femmes, et je gage qu'en ce moment il y a bien quatre gigots dans son lit. Croyez-moi donc, mettez-en deux dans le mien, en tout bien et en tout honneur je vous aimerai, je vous mitonnerai. » (31)

Il n'est pas besoin de commenter ce passage, qui donne une bonne idée de la manière du *Télémaque travesti*, pour qu'apparaisse son caractère anti-romanesque. Nous sommes aux antipodes de l'amour et du langage héroïques. Il est évident que la logique qui dénonce l'héroïsme comme une illusion détruit du même coup l'amour sublimé. Tout au long du livre, les aventures de Brideron et de son oncle doivent rendre sensible la distance qui sépare la vie réelle de l'idéalisme romanesque. C'est exactement l'opération de *Pharsamon* qui est répétée. Cependant la critique ne s'engage pas dans le sens indiqué par l'avant-propos puisqu'elle ne consiste pas à réduire la vertu des héros à la vanité. Le *Télémaque travesti* ne nous montre pas des êtres dont le comportement s'explique par la quête de l'estime d'autrui. C'est bien plutôt la veine du roman comique traditionnel que Marivaux exploite. Car, ici aussi, il se situe à l'intérieur d'une tradition. Il y avait des précédents dans le genre du travesti. M. F. Deloffre les rappelle dans son introduction (32). C'étaient *l'Enéide travestie* de Scarron, *l'Ovide bouffon* de Richer, *l'Ovide en belle Humeur* et *le Jugement de Pâris* de Dassoucy, *l'Odyssée d'Homère* de Picon. Il y avait aussi des romans comme l'*Euphormio* de Barclay, le *Francion* de Charles Sorel ou son *Berger extravagant*, *le Roman comique* de Scarron, *le Roman bourgeois* de Furetière. Ces ouvrages avaient en commun le refus du héros, la critique du roman sentimental et idéaliste, l'insistance sur la médiocrité, la mesquinerie, la brutalité, le ridicule de la réalité contemporaine, la sottise, la prétention et la cupidité des hommes, les contingences multiples de la vie. Leurs personnages étaient de petites gens et non des grands seigneurs, parfaits chevaliers et parfaits amants.

(30) *Ibid.*, p. 56.
(31) *Ibid.*, p. 73.
(32) *Ibid.*, p. 24.

Ainsi, dès ces premières œuvres, nous voyons Marivaux, en même temps qu'il l'affirme, mettre en doute la vision du monde idéaliste et aristocratique. Il ne s'agit encore que d'une critique purement négative en ce sens qu'elle se borne à relever le caractère chimérique des valeurs nobles. L'important est de constater que d'emblée son œuvre se caractérise par un double mouvement d'affirmation et de négation, car c'est celui que nous allons retrouver constamment par la suite.

Cette vision du monde, précisons-le pour éviter tout malentendu, n'est pas propre à ces premiers romans, nous allons la reconnaître *dans le théâtre.* Si je l'ai définie à partir de ces premiers textes et par référence à une longue tradition, c'est pour mettre en évidence à la fois les racines littéraires et sociales de l'œuvre de Marivaux et son unité relative, en ce sens, comme nous allons le voir, qu'elle se présente comme une réflexion sur la noblesse. C'est comme telle qu'on peut en donner une interprétation globale, compréhensive et explicative en même temps. Voyons comment cette réflexion va se poursuivre et s'enrichir.

La relation de séduction.

En cinq livraisons, de novembre 1719 à avril 1720, Marivaux publie dans *le Mercure* les *Lettres contenant une Aventure* (33). Ces pages commencent par l'affirmation que l'inconstance est naturelle à l'être humain et qu'il en est fort bien ainsi. Il est illusoire de penser qu'un amant délaissé puisse mourir de douleur. « La nature, plus sage que vous, mon ami, ne donne pas à l'amour un si grand crédit sur les cœurs; le pouvoir qu'elle lui laisse va tout à l'avantage du genre humain et loin d'être homicide, il n'est dangereux que par le contraire. On pleure l'inconstance de son amant ou de sa maîtresse; on la soupire : voilà le plus grand inconvénient d'un amour trahi. » (34) Et Marivaux de rapporter à l'appui la conversation de deux dames qu'il prétend avoir surprise par hasard. L'une est amoureuse à la façon des romans, l'autre, au contraire, anti-romanesque, raille la *Cléopâtre*, la *Cassandre* et le *Faramond*, de ce « fou de La Calprenède » et entreprend de convertir son interlocutrice.

(33) *Journaux et Œuvres diverses*, édition de F. Deloffre et M. Gilot, Garnier, 1969, p. 73 à 100.
(34) *Ibid.*, p. 77.

La passion, ce mouvement irrésistible qui engage à une fidélité inaltérable n'est qu'une chimère, dit-elle. L'amour n'est que le produit de la vanité, c'est-à-dire du besoin de se prouver que l'on est aimable, que l'on vaut quelque chose aux yeux d'autrui. La vanité engendre l'amour et le dissipe. L'usage d'un vocabulaire qui en maintient la distinction ne doit pas faire illusion. Il ne signifie que la différence entre le mouvement qui vise à attirer autrui vers soi et celui qui part de soi vers autrui, deux figures complémentaires d'un seul et même ballet, le ballet de la *séduction*. La « surprise de l'amour », c'est ici que l'expression se trouve utilisée pour la première fois, consiste à se trouver engagé dans le second mouvement alors qu'on ne croyait encore en être qu'au premier, à se trouver pris alors qu'on croyait prendre. Mais elle est éphémère par essence et ne prélude à aucune relation, à aucun sentiment durable. Le temps d'une phrase ou d'un aveu voilé, c'est tout. Voilà la passion réduite par l'analyse. Pourquoi la jeune femme aime-t-elle ? « Dans le couvent, j'avais regardé son amour comme un effet étonnant de mon mérite; et le retour que j'avais eu pour lui, n'était qu'une admiration de moi-même, qui m'échauffait; à quoi s'était jointe une curiosité puérile d'essayer mes yeux sur un homme et de voir ce qu'il en arriverait : de sorte que je n'aurais jamais eu d'amour pour lui, sans l'envie que j'avais eue d'en avoir pour qui que ce fût, pour savoir ce que c'était. » (35)

Son amant l'abandonne-t-il ? Il est aussitôt oublié dès que deux jeunes gens la remarquent. Elle n'a encore que sa « vanité d'intriguée ». « Mais l'amour est comme un mauvais air que nous portent les amants qui nous approchent. Un des miens fut deux jours sans venir au logis; mon cœur s'avisa naïvement de s'en apercevoir; je ne m'amusai point à me le vouloir cacher; ç'eût été trop de peine et je hais l'embarras qui ne mène à rien. Je pris la chose tout comme mon cœur me la donnait; je vis qu'il avait de l'amour et j'y acquiesçai.

« Tu ne le croiras peut-être pas, mais rien ne nuit tant à l'amour que de s'y rendre sans façon. Bien souvent il vit de la résistance qu'on lui fait et ne devient plus qu'une bagatelle quand on le laisse en repos. » (36) Désormais l'être ne trouve plus sa justification et son bonheur dans l'accomplissement d'une passion unique mais, au contraire, dans la multiplication des amants. « Autant que j'en puis juger cependant, je crois que cette souplesse de cœur et d'esprit, cette audace à tenter plusieurs conquêtes, à vouloir me les conserver, malgré leur nombre,

(35) *Ibid.*, p. 92.
(36) *Ibid.*, p. 87.

quand elles sont faites; cet art de surmonter alors des difficultés que je ne prévois jamais, et dont j'ai l'habileté de me tirer, sans tâcher d'être habile; ce talent d'être impunément coquette, de faire soupirer mes amants sous le joug d'une coquetterie actuelle, dont aucun d'eux ne m'accuse, qu'ils ne devinent point; je crois, dis-je, ne devoir ces avantages qu'à l'insatiable envie de sentir que je suis aimable, et qu'à un goût dominant pour tout ce qui m'en fait preuve.

« Vois-tu, mon enfant, si j'ai quatre amants, j'ai pour moi-même un amour de la valeur de tout celui qu'ils ont pour moi. Oh ! il faut que tu saches que le plaisir de s'aimer si prodigieusement produit naturellement l'envie de s'aimer encore davantage; et quand un nouvel amant m'acquiert ce droit, quand je me vois les délices de ses yeux, je ne puis t'exprimer ce que je deviens aux miens. Mes conquêtes présentes et passées s'offrent à moi; je vois que j'ai su plaire indistinctement, et je conclus en tressaillant d'orgueil et de joie, que j'aurais autant d'amants qu'il y a d'hommes, s'il était possible d'exercer mes yeux sur eux tous. » (37)

Si elle brûle, ce n'est plus du feu de la passion, mais du besoin de prouver perpétuellement son pouvoir de plaire. Etre, c'est le jeu, joyeux ici, d'une séduction toujours recommencée, une partie grisante qui exige une connaissance approfondie de la stratégie de la vanité et une parfaite maîtrise de soi. Les autres, ses « amants » ne sont pour elle que d'indispensables mais interchangeables partenaires. Ils n'ont de prix à ses yeux que par leur indifférence ou leur attention, ne sont rien de plus que les signes de ses succès ou de ses échecs.

Ces quelque trente pages, remarquables par la précision et la nouveauté de l'analyse ont une importance capitale dans l'œuvre de Marivaux où leur écho ne cessera de résonner. Par la destruction qu'elles opèrent d'une des valeurs fondamentales du romanesque : l'amour héroïque, et la définition d'un nouveau type de relation amoureuse qui en est exactement l'antithèse, elles constituent le lien visible qui unit les premières œuvres dont il vient d'être question et l'œuvre théâtrale. On a passé du burlesque sans originalité qui dénonçait simplement le caractère chimérique de l'amour héroïque à l'analyse concrète de l'amour-vanité qui peut fournir, elle, la matière d'une production affranchie de la littérature, qui ne se définisse plus pour l'essentiel par rapport à La Calprenède ou à Homère (38).

(37) *Ibid.*, p. 96 et 97.

(38) ... à Homère, comme Marivaux le prétend. Peu importe que ce soit Fénelon et La Motte qu'il ait lus.

Les *Lettres contenant une Aventure* constituent cependant le prolongement des œuvres anti-romanesques. Dans le sens indiqué par l'avant-propos du *Télémaque travesti,* elles s'en prennent à l'une des composantes essentielles de l'idéalisme aristocratique, l'amour sublimé, et le réduisent à un mouvement purement égoïste : le désir de plaire, la quête de l'admiration d'autrui.

A partir de ce texte, il est possible d'exposer la seconde vision du monde qui s'exprime dans l'œuvre de Marivaux. C'est la vision du monde que j'appellerai de *la séduction.* Elle joue un rôle important dans le théâtre. Il peut sembler exagéré de définir une conception d'ensemble de l'homme, de ses rapports à autrui, de son action dans le monde, par ce qui apparaît comme un détail de la psychologie amoureuse. Sans vouloir nier le caractère relativement limité de cette structure mentale, en ce sens qu'elle n'offre de réponses qu'à un assez petit nombre de problèmes que pose la vie, elle ne présente pas moins une vision globale de l'être humain puisqu'elle ramène son comportement à certains mobiles donnés comme essentiels et déterminants. Pour elle, l'amour n'est pas un détail, un secteur restreint de l'activité de l'homme, mais bien la source même du sens de sa vie. Son peu d'envergure est la conséquence de l'étroitesse et de la médiocrité de la fonction sociale réelle de la noblesse. Il est normal qu'une classe non productrice, largement inactive, dépourvue d'emprise sur les événements et de perspectives d'avenir ne puisse engendrer qu'une vision de l'homme assez limitée.

Dans le monde de la séduction, les êtres ne se justifient plus par le respect d'un certain nombre de valeurs. A la différence des héros romanesques qui se définissent par un ensemble de qualités précises qui les rendent propres à connaître l'amour et que l'amour exalte en retour, ils sont, eux, des êtres sans qualités qui ne vivent que par la séduction, la recherche perpétuelle de l'hommage d'autrui. Ils sont dépourvus de tout prestige, de tout mérite extra-amoureux et n'accèdent à l'être que dans cette quête. Alors que l'existence des premiers consiste en la manifestation constante de leur essence particulière qui leur assure une identité bien définie et suffit à les justifier, celle des seconds est dépourvue de toute légitimité. Ils n'ont point d'essence ou de qualité définie : ce sont des êtres purement *relationnels* qui ne peuvent tirer leur existence que de l'attention de leurs semblables. Alors que l'amour se révèle sans équivoque au héros, qu'il l'entraîne comme une force irrésistible, guide et illumine sa vie tout entière, il fait toujours problème pour l'être de la séduction. Indécomposable pour le premier, se donnant d'emblée dans sa totalité, il est pour le second divisible mais surtout

réductible. L'héroïsme se réduit à la vanité, disait l'avant-propos du *Télémaque travesti*, à l'envie d'attraper l'admiration qui l'accompagne. L'amour n'échappe pas à cette analyse : il n'est que le besoin de se prouver que l'on existe, que l'on vaut quelque chose aux yeux des autres. La valeur, c'est le pouvoir de plaire, comme le dit la coquette des *Lettres*. Elle dépend donc constamment du consentement d'autrui, n'est jamais acquise définitivement, mais peut à tout instant être remise en question, se voir niée par la concurrence d'un tiers. Car plaire vraiment, c'est plaire plus que les autres. Ainsi la relation à autrui se définit comme un combat perpétuel qui exige l'élaboration d'une tactique raffinée, une maîtrise constante du langage et du geste. Dans le monde de la séduction, chaque être ne se définit plus que comme un hommage possible dont le prix est proportionnel à l'intérêt que d'autres y ont attaché. A la limite, c'est un pur système de relations sans contenu, sans qualité propre. C'est ce qui explique que tous soient interchangeables. Rien ne distingue entre eux les amants de la coquette. Comme eux, beaucoup de personnages de Marivaux se ressemblent fort ainsi qu'on l'a souvent remarqué. C'est leur pure mondanité, c'est-à-dire leur constante et unique obsession du suffrage d'autrui qui explique non seulement que les hommes ressemblent aux hommes et les femmes aux femmes, mais encore que le sexe ne les distingue guère. Faute d'une activité spécifique de l'homme, dans l'oisiveté générale, il est normal que les différences génériques s'effacent. La séduction a tué le héros qui était d'abord un guerrier.

Dans la logique de la séduction, l'amour surgit comme une surprise au terme d'une comédie. Produit illusoire de deux vanités, il ne peut être qu'éphémère. Une fois l'hommage rendu, l'aveu prononcé, l'amant perd tout intérêt puisque sa seule fonction se borne à attester le pouvoir du séducteur. Il ne peut en retrouver qu'en se montrant infidèle. L'amour devient un ballet ou un jeu perpétuel où l'art suprême est de « fixer » le maximum de partenaires, comme le dit le vocabulaire galant de ce temps, sans être jamais immobilisé soi-même. Réductible et divisible, il n'a plus rien d'une révélation, d'un sentiment mystérieux par son origine et inaltérable. Bien au contraire, il suffit de manœuvrer assez habilement un certain nombre de mécanismes, de « stratagèmes » pour le faire surgir ou disparaître. Aucun être, si rebelle qu'il soit, ne saurait leur résister. La séduction tend des pièges inéluctables.

Loin d'assurer, comme l'amour dans l'idéalisme aristocratique, une relation immédiate, authentique et transparente entre les êtres, la séduction les engage dans une comédie permanente

qu'ils peuvent assumer avec plus ou moins de lucidité et de bonne foi (39). C'est cette comédie, cette relation avec autrui toujours problématique qui constitue le tissu même de la vie et absorbe toute la substance des êtres, alors que dans l'univers aristocratique le héros, affranchi de tout doute, peut déployer une énergie inépuisable à combattre les mille obstacles qu'il rencontre et dominer l'adversité avec une souveraine supériorité. On le voit, cette nouvelle définition de l'amour affecte la notion même de *qualité*. L'être de la séduction a perdu les privilèges du héros : l'amour, pour lui, n'est plus la reconnaissance infaillible d'une noblesse innée.

Cette seconde vision du monde est également aristocratique par son origine, même si elle ne l'est pas dans son essence puisqu'elle n'affirme pas la supériorité native du noble. C'est celle de la noblesse mondaine qui gravite dans l'entourage du souverain. Alors que la première était l'expression d'une classe à demi féodale, assez largement indépendante, individualiste et effectivement occupée à la guerre, encore relativement justifiée dans son existence malgré les progrès de l'absolutisme bureaucratique et les réformes de l'armée, la seconde est l'expression d'une noblesse domestiquée et mondaine (une partie d'entre elle au moins) et qui s'est trouvée progressivement dépourvue de ses dernières justifications en conséquence de l'évolution politique, économique et sociale de la France et, fait nouveau, de la longue paix que le royaume connaît après les traités de 1713 et 1714. Il s'est produit à la fin du 17e siècle, et au début du 18e un ensemble de transformations dont l'amorce est certes déjà perceptible depuis longtemps qui ont profondément affecté dans son essence même le deuxième ordre du royaume, ont révélé comme illusoire la vision du monde par laquelle il se justifiait traditionnellement et donné naissance à une autre structure mentale qui correspondait à l'expérience réelle d'une partie d'entre lui. Au noble guerrier, sûr de son irremplaçable valeur a succédé un être oisif, mondain, dont la supériorité dépend largement, voire exclusivement de la faveur et du pur consensus d'autrui, que celui-ci soit son pair ou son inférieur.

(39) Séduction : ce terme s'applique ici à un type d'êtres essentiellement dominé par le besoin de gagner, de captiver autrui dans une entreprise toujours recommencée. Il convient de préciser que cet être n'est pas nécessairement, comme la jeune femme des *Lettres*.... conscient de ce qu'il est et de la nature des relations dans lesquelles il est engagé, qu'il peut ignorer ses mobiles ou n'en avoir qu'une conscience partielle et fugitive. Séduire ne représente pas nécessairement une *fin consciente et ne consiste pas forcément* en manœuvres organisées.

Ces quelques indications n'ont ici pour but que d'expliquer sociologiquement cette structure mentale. Elles seront développées et fondées dans la dernière partie de cette étude. Mais auparavant l'analyse de chaque pièce doit montrer comment le monde bien particulier qui y est mis en scène est organisé et informé par l'une ou l'autre des deux visions du monde décrites jusqu'ici. A elles deux elles constituent les instruments d'explication qui permettent, d'une part, de rendre compte de la plupart des pièces de Marivaux et, d'autre part, de comprendre la genèse sociologique de son œuvre. Celle-ci, on le voit, n'est donc pas un tout homogène puisque les visions du monde qu'elle exprime sont contradictoires, mais elle a néanmoins son unité puisque toutes deux sont aristocratiques d'origine. On peut dire qu'elle constitue, implicitement la plupart du temps, *en termes dramatiques et non pas historiques ou sociologiques*, une mise en question de l'idéalisme artistocratique ou, plus généralement, une réflexion sur le destin de la noblesse française. Réflexion indirecte, médiatisée et non consciente de sa portée et de son substrat sociaux. Consciemment, Marivaux se préoccupe la plupart du temps de la création d'un monde dramatique concret, se soucie de l'efficacité d'une intrigue et non pas d'habiller pour la scène des idées politiques et sociales préformées. Le travail créateur de l'écrivain, répétons-le, ignore, comme tout phénomène idéologique, ses fondements sociaux. Mais si la critique met ceux-ci à jour, elle peut, à bon droit, prenant un raccourci, parler de réflexion à leur propos. Ce terme a l'avantage de mettre l'accent sur le caractère actif — et non de pur reflet — de la production littéraire, de faire ressortir l'unité sous-jacente de l'univers théâtral de Marivaux et de désigner de manière adéquate le retour sur elle-même, les oscillations d'une pensée dramatique qui reprend constamment les mêmes problèmes.

L'ambiguïté de l'œuvre.

Dans l'œuvre théâtrale, cette réflexion se présente de la manière suivante :

a) Un certain nombre de pièces relèvent sans équivoque de l'idéalisme aristocratique (*Annibal, le Prince travesti, le Jeu de l'Amour et du Hasard, le Triomphe de l'Amour*). Elles se caractérisent par la valorisation de l'amour considéré comme un lien authentique, comme l'élan irrésistible et indubitable qui rapproche deux êtres destinés par essence l'un à l'autre.

b) D'autres pièces relèvent tout aussi catégoriquement de l'univers de la séduction (*la Fausse Suivante, la Dispute*). L'amour y apparaît comme une illusion, une forme mystificatrice de la vanité, la formation du lien amoureux comme le produit d'une comédie. Les êtres, dépourvus de qualités propres, y sont interchangeables. Dans *la Méprise* et *les Sincères*, les éléments qui ne ressortissent pas à cet univers sont si minces et si superficiels, si étrangers à sa logique qu'on peut joindre ces pièces aux précédentes.

c) Mais le plus souvent le monde de la pièce est l'expression d'une position moyenne, de *compromis*. L'amour est donné comme une réalité sui generis qui naît dès la première rencontre, mais reste latente, ignorée des « amants ». Elle ne peut se manifester à leurs consciences qu'après que l'obstacle de la vanité a été levé. Elle ne se réduit donc pas à la vanité. Celle-ci n'est qu'un défaut superficiel de l'être, écran et médiation à la fois, en ce sens qu'elle empêche d'abord les « amants » de reconnaître leur amour mais les y contraint ensuite par le jeu de sa logique propre. Ce compromis repose donc sur la distinction de l'amour et de la vanité reconnus tous deux comme composantes essentielles de l'être mais non pas confondus. Marivaux ne réduit pas le premier à la seconde mais assigne à chacun son rôle et son moment et les montre complémentaires. L'amour surgit au terme de la comédie et la transcende. Le « marivaudage » se présente ici comme le lent progrès vers la découverte de la vérité profonde et authentique de l'être, par et à travers les jeux superficiels de la vanité et les stratagèmes de la séduction. Tout ce qui ressortit à cette dernière est ici présenté comme un *moyen pour la révélation de l'amour*.

On peut à bon droit considérer cette position moyenne comme l'effet de la survivance d'un des aspects essentiels de la structure des romans héroïques où les héros tombent amoureux dès la première rencontre, sont ensuite séparés par mille obstacles avant d'être finalement réunis, ayant prouvé qu'ils étaient dignes l'un de l'autre. En apparence, la comédie ne fait qu'intérioriser et limiter l'obstacle mais, en réalité, c'est l'ensemble de la relation « amoureuse » qui est transformé. Tout se passe comme si Marivaux avait coulé les rapports de la séduction dans le moule romanesque.

On voit qu'il suffit d'un très léger déplacement des accents pour qu'on passe de la position extrême *b* vers la position moyenne *c* qui partage l'idéalisme et l'optimisme de la position *a*. Il n'empêche que le compromis salvateur n'ait quelque chose de forcé, qu'il n'apparaisse comme une variante peu convaincante

des relations de séduction. En effet, qu'est-ce encore que l'amour si la vanité le recouvre et l'obscurcit à ce point ? Qu'il existe ou non à l'origine et dans le tréfonds de la conscience importe peu. C'est bien la comédie qui occupe toute la pièce. Un mot seul survit et fait illusion comme dans le langage de la jeune femme des *Lettres contenant une Aventure* et, derrière ce mince écran, la relation des amants se réduit bien à la séduction. Le paradoxe, sinon la contradiction interne du compromis apparaît bien dans *Le Petit-Maître corrigé*, par exemple. Comme on le verra, Hortense n'obtient l'aveu « d'amour » du vaniteux Rosimond qu'après s'être adressée tout au long de la pièce à sa seule vanité. Est-ce autre chose qu'un de ces « heureux stratagèmes » dont le ressort est nommé (la vanité) et l'efficacité démontrée dans la pièce qui porte ce titre ?

L'œuvre de Marivaux comporte donc des pôles, mais le monde de ses pièces se situe le plus souvent dans un espace intermédiaire défini par l'ambiguïté. Tout se passe comme si, après avoir mené fort loin son analyse réductrice de l'amour, le dramaturge en effaçait les traces, souvent in extremis, rattrapant ainsi sa critique, réintégrant l'être de la séduction dans l'univers de l'idéalisme aristocratique. Cette vision du monde continue à le fasciner et à subtilement informer son œuvre malgré l'épreuve destructrice du burlesque, les coups mortels portés à l'héroïsme et à la passion, la définition d'êtres purement relationnels. En plus des pièces où, sans qu'ils soient mentionnés, leurs valeurs organisent les relations des personnages, il est plusieurs fois fait allusion aux romans héroïques. *La Réunion des Amours* (1731) confronte, en renvoyant à La Calprenède, l'amour héroïque et l'amour libertin. Dans *Les Sincères* (1739), la marquise critique la passion comme une « imposture galante » qu'on trouve dans *Cyrus* et dans *Cléopâtre*. Le prince de *La double Inconstance* n'a pas besoin de citer ses sources pour qu'apparaisse le modèle qui a servi à son créateur. Hors du théâtre, le rêve rapporté dans la sixième feuille du *Spectateur français* (40) exprime, à l'évidence, la nostalgie de l'amour héroïque source de toutes les vertus.

***

Comme il est évident que la mise en relief des relations de séduction dans l'œuvre de Marivaux est la clé de voûte de l'interprétation proposée ici en même temps que ce qui la

(40) *Journaux et Œuvres diverses*, p. 137 et ss.

distingue de celle de la tradition critique, il est nécessaire d'aller au devant d'une objection importante.

Ce que Marivaux montre dans les pièces qualifiées ici d'ambiguës, n'est pas un compromis, dira-t-on, entre deux conceptions opposées de l'amour ressortissant à deux visions du monde antithétiques mais bien un processus homogène et dialectique de métamorphose dans lequel l'amour-propre se mue en amour. Les amants accèdent à une valeur nouvelle, il s'opère en eux un véritable changement *qualitatif*, un passage du négatif au positif. La relation inauthentique étant une étape nécessaire vers la transparence et le bonheur, constitue le fondement même de l'amour.

Cette interprétation, précisons-le bien, n'est pas sans pertinence, loin de là : les apparences plaident souvent en sa faveur. Il est évident qu'on procède à des aveux *d'amour* dans les pièces dites de compromis, que des indices plus ou moins nets d'une métamorphose s'y trouvent en même temps que l'exposé de la séduction. Les analyses qui suivront les recenseront soigneusement. Ce commentaire optimiste se heurte cependant aux obstacles suivants :

1° Dans la plupart des pièces qualifiées d'ambiguës, si l'on y regarde de près, l'aveu d'amour est extrêmement réservé. On ne peut absolument pas y trouver l'expression d'une métamorphose de l'être, d'un changement qualitatif. Comment expliquer cette discrétion, alors que la tradition du dénouement de comédie appelait l'expression développée de ce bonheur final ?

2° Il existe dans cette œuvre un certain nombre de textes et de pièces qui sont tout à fait clairs dans la description du caractère relationnel et séducteur des êtres. Or, d'une part, les indications qu'ils fournissent forment un ensemble cohérent (négation de la passion amoureuse, besoin de plaire, caractère manipulable des êtres, absence d'identité) et, d'autre part, les mécanismes qu'ils exposent coïncident précisément avec ceux que nous voyons à l'œuvre dans les pièces ambiguës. Le caractère à la fois structural et total de l'interprétation est ici déterminant : la similitude des relations décrites dans des œuvres différentes nous amène à interpréter les unes à la lumière des autres. La découverte à l'intérieur de l'œuvre de Marivaux d'un certain nombre de textes qui ressortissent à un autre ensemble cohérent, à une autre vision du monde, où l'amour revêt une signification totalement différente et s'affirme indubitablement comme une valeur positive, nous amène à considérer que la conclusion de certaines pièces, l'accession à l'amour, est

principalement le produit d'une tentative de synthèse ou de compromis.

La mise à jour de la relation de séduction qui piège les êtres l'un à l'autre et vicie l'authenticité de leur sentiment ne procède pas d'un pessimisme personnel du critique ou d'une incapacité à comprendre que l'amour peut surgir de dispositions négatives, mais de l'analyse totale des textes de Marivaux.

3° Marivaux définit constamment et explicitement la noblesse mondaine par le besoin de plaire, le souci du suffrage d'autrui, la vanité, l'absence de justifications autres que relationnelles. Comment ne pas comprendre une partie de son théâtre à la lumière de ces indications ? Les textes à références sociologiques viennent appuyer l'analyse structurale.

Ainsi donc, dans ce qui se présente sans doute comme un effort pour dialectiser et hiérarchiser au profit du second séduction et amour authentique, dans ce prétendu théâtre du triomphe de l'amour, le critique est en droit de discerner le désir de sauver *à tout prix* une valeur, dans ce qui se présente comme un dépassement heureux, de distinguer la trace insistante et viciante du chemin parcouru.

En prétendant nous offrir constamment la victoire de l'amour, le dramaturge, en fait, nous fournit tous les éléments pour que nous nous posions la question essentielle : « Mais est-ce bien l'amour qui l'emporte ? » et que le doute succède à la foi.

Lucidité critique et acquiescement.

Comment expliquer cette ambiguïté de Marivaux, cette survivance du monde romanesque, cet effort pour le conserver malgré la critique qui le dénonce comme mensonger ?

C'est ici qu'il faut remarquer que les deux visions du monde décrites plus haut ne se situent pas sur le même plan. L'idéalisme aristocratique a au plus haut point un des caractères de l'idéologie : il présente une image éminemment glorieuse de la classe dominante, capable de subjuguer les autres classes sociales. Il n'en va pas de même de l'autre : même dans une version positive, si l'accent est mis sur la liberté de l'être de la séduction, sa maîtrise manœuvrière, l'ivresse que procure une perpétuelle conquête d'autrui, elle ne peut légitimer les privilèges de la noblesse.

Comme on le verra à propos de Crébillon fils, mener sans réserve jusqu'à son terme l'analyse et le dévoilement de l'être comme pure séduction, c'eût été inévitablement aboutir, implicitement ou explicitement, à une critique du monde aristocra-

tique, porter une grave atteinte à son prestige en mettant en évidence sa frivolité, son inutilité ou même sa corruption. Cela eût constitué une critique fondamentale de l'ordre, infiniment plus grave que la simple censure morale. Il n'y a qu'un pas, que justement Marivaux n'a qu'exceptionnellement et timidement franchi, de l'exposé et de la mise en œuvre des mécanismes de la séduction à la dénonciation de la futilité, voire de la perversité d'une classe. La distance n'est pas grande de *La double Inconstance* aux *Liaisons dangereuses*.

Ici, l'examen de la pensée politique et sociale explicite du dramaturge vient nous apporter une confirmation intéressante de cette thèse. Ceci ne signifie pourtant aucunement qu'il ait consciemment décidé de conformer son œuvre théâtrale à ses opinions. Mais le critique a le droit de déceler des relations et des conformités, même si celles-ci ne sont pas établies expressément par l'auteur. Toute son œuvre en témoigne, Marivaux est respectueusement conservateur. Son attitude à l'égard de l'ordre et des valeurs établies de la société de son temps se caractérise par la combinaison de la critique lucide et de l'acquiescement assorti de moralisme, au « train établi des choses », par un double mouvement donc équivalant à celui qui a été mis en évidence plus haut. Après avoir dérangé l'ordre établi, il s'empresse de le restaurer. Chaque fois qu'il fait table rase, rebâtit le monde dans une île (*L'Ile des Esclaves* [1725]; *L'Ile de la Raison* [1727]; *La nouvelle Colonie* [1729 et 1750]), c'est pour retrouver finalement le modèle du monde réel. Dans *Le Préjugé vaincu* (1746), le préjugé aristocratique de la naissance n'est pas critiqué, au contraire, et il n'est d'ailleurs qu'à moitié vaincu. La seule critique radicale de la noblesse, celle qui se trouve dans *La double Inconstance* est indirectement voilée.

En 1717, dans les *Lettres sur les Habitants de Paris* (41), parlant des dames de qualité, Marivaux s'exprime ainsi : « C'est là votre ordre, madame; heureux ceux qui, comme vous, savent en rendre la chimère respectable, et qui, par leur affabilité, restituent à l'ignoble comme un équivalent de l'égalité naturelle qui est entre les hommes !

« J'ai dit chimère, et ce mot est sans conséquence, c'est le langage des philosophes, et leurs idées ne gâtent personne sur le train établi des choses.

« Pouvoir être impunément superbe, parce qu'on est d'une grande naissance; sentir pourtant qu'il n'y a point là matière à orgueil, et se rendre modeste, non pour l'honneur de l'être, mais par sagesse; cela est beau.

(41) *Ibid.*, p. 8 et ss.

« Etre né sans noblesse, acquiescer de bonne grâce aux droits qu'on a donnés au noble, sans envier son état, ni rougir du sien propre; cela est plus beau que d'être noble, c'est une raison au-dessus de la noblesse. » (42)

Lucidité critique mais respect, empressement à effacer la première par le second, moralisme pur, acquiescement à la hiérarchie sociale établie, ces quelques lignes résument l'attitude de Marivaux. La noblesse est respectable bien que « chimère », la bourgeoisie également, et même plus à condition qu'elle se tienne à sa place. « Un bourgeois qui s'en tient à sa condition, qui en sait les bornes et l'étendue, qui sauve son caractère de la petitesse de celui du Peuple, qui s'abstient de tout amour de ressemblance avec l'homme de qualité, dont la conduite, en un mot, tient le juste milieu; cet homme serait mon sage. » (43)

Dans la 25e feuille du *Spectateur français,* nous trouvons une pensée du même type, mais cette fois à propos de l'inégalité des richesses : « ... il n'est pas défendu d'être mieux que les autres; la raison même dans beaucoup d'occasions veut que ceux qui sont utiles, qui ont de certaines lumières, de certains talents, jouissent d'une fortune un peu distinguée; et quand l'homme heureux n'aurait rien qui méritât ce privilège, il est un Etre supérieur qui préside sur nous et dont la sagesse permet sans doute cette inégale distribution que l'on voit dans les choses de la vie; c'est même à cause qu'elle est inégale que les hommes ne se rebutent pas les uns les autres, qu'ils se rapprochent, se vont chercher et s'entraident. Ainsi que les heureux de ce monde jouissent en paix de leur abondance, et du bénéfice des lois; mais que leur pitié pour l'homme indigent, pour le misérable, aille au-devant de la peine qu'il pourrait sentir à observer ces lois. Tout l'embarras en est de son côté : que leur humanité le console du sort qui lui est échu en partage; qu'elle lui aide à parer les mouvements de sa cupidité toujours affamée, de sa corruption toujours pressante. Ce qu'on leur dit là n'est-il pas raisonnable ? Cette inégale distribution des biens, dont nous parlions tout à l'heure, lie nécessairement les hommes les uns aux autres, il est vrai, mais le commerce qu'elle forme entre eux n'est-il pas trop dur pour les uns et trop doux pour les autres ? et de cette différence énorme qui se trouve aujourd'hui entre le sort du riche et celui du pauvre, Dieu, qui est juste autant que sage, n'en serait-il pas comptable à sa justice, s'il n'y avait pas quelque chose qui tînt la balance égale, si le bonheur du riche ne le chargeait pas aussi de plus d'obligations ?

(42) *Ibid.*, p. 23.
(43) *Ibid.*, p. 15.

« Ainsi vous, dont ce riche ne soulage pas la misère, prenez patience, c'est là votre unique tâche à cet égard-là; vivez comme vous faites à la sueur de votre corps; continuez, c'est Dieu qui vous éprouve; mais vous, homme riche, vous paierez cette fatigue et ces langueurs où vous l'abandonnez; il y résiste; vous paierez la peine qu'il lui en coûte; c'est à vos dépens qu'il prend patience; c'est à vos dépens qu'il la perd; vous répondez de ses murmures, et de l'iniquité où il se livre, et en périssant il vous condamne. » (44)

L'inégalité justifiée par la volonté divine comme occasion de la charité et de la pitié, résignation et patience prêchées aux pauvres, justice dans l'au-delà, voilà qui définit encore une fois une attitude conservatrice. Qu'elle ne soit pas originale mais, au contraire, parfaitement conforme à celle que recommandent, entre autres, les prédicateurs du temps, cela est évident et montre simplement que Marivaux adopte sans réserve les justifications les plus répandues de l'ordre social fondé sur l'inégalité de la naissance et de la fortune (45). Sa pensée n'a pas varié sur ce point. Elle reprend un thème semblable en 1754, dans un dialogue intitulé *L'Education d'un Prince*, probablement écrit à l'occasion de la naissance du dauphin Louis, le futur Louis XVI.

Avant d'abandonner son élève à lui-même, redoutant qu'il ne se laisse abuser par la conscience de la supériorité de sa nature, l'éducateur Théophile lui donne une dernière leçon. Son sang, lui explique-t-il, ne vaut pas plus que celui des autres, la « nature ne connaît pas les nobles ». Cette pensée, assez longuement développée, n'est pas hardie, précise-t-il bien «... je ne hasarde rien, je ne fais point le philosophe et vous ne me soupçonnez pas de vouloir diminuer de vos prérogatives ?

« *Théodose.* — Ce n'est pas là ce que j'imagine.

« *Théophile.* — Elles me sont chères, parce que c'est vous qui les avez; elles me sont sacrées, parce que vous les tenez non seulement des hommes, mais de Dieu même; sans compter que de toutes les façons de penser, la plus ridicule, la plus impertinente et la plus injuste serait de vouloir déprimer la grandeur de certaines conditions absolument nécessaires. » (46)

L'affirmation de l'égalité naturelle des hommes, du caractère chimérique de la supériorité noble a pour seule fin d'immuniser le jeune prince contre l'orgueil de la race et du rang et de l'encou-

(44) *Ibid.*, p. 266.
(45) Cf. B. Groethysen, *Origines de l'Esprit bourgeois en France*, le chapitre intitulé *Le mystère des pauvres*, p. 184.
(46) *Journaux et Œuvres diverses*, p. 522 et 523.

rager à se montrer accessible à ses sujets. La critique est sans conséquence.

Il est faux de vouloir faire de Marivaux un « Philosophe ». On ne trouve dans son œuvre aucune trace de l'idéologie des Lumières. Il suffit de songer aux grands thèmes des *Lettres philosophiques*, pour voir combien sa pensée diffère de celle d'un Voltaire. « En France est marquis qui veut; et quiconque arrive à Paris du fond d'une province avec de l'argent à dépenser et un nom en Ac ou en Ille, peut dire « un homme comme moi, un homme de ma qualité » et mépriser souverainement un négociant; le négociant entend lui-même parler si souvent avec mépris de sa profession, qu'il est assez sot pour en rougir. Je ne sais pourtant lequel est le plus utile à un Etat, ou un seigneur bien poudré qui sait bien précisément à quelle heure le roi se lève, à quelle heure il se couche, et qui se donne des airs de grandeur en jouant le rôle d'esclave dans l'antichambre d'un ministre, ou un négociant qui enrichit son pays, donne de son cabinet des ordres à Surate et au Caire, et contribue au bonheur du monde. » (47). La noblesse est implicitement — par l'exaltation des valeurs bourgeoises — et explicitement dévalorisée. On mesure tout ce qui sépare ces propos de la « chimère respectable » de Marivaux. Que Voltaire ait à bon droit ou à tort pensé que ce dernier allait réfuter son livre, comme il le dit dans plusieurs lettres et qu'il ait tenté de l'amadouer, montre qu'il était bien conscient de l'antagonisme de leurs positions respectives (48). Cela ne signifie pas qu'il faille opposer un Voltaire égalitariste, ce qui serait une absurdité, à un Marivaux défenseur des privilèges de la naissance et de la fortune. Simplement il y a chez le premier l'affirmation d'une idéologie qui inspire une critique plus ou moins radicale, selon les secteurs, de l'ordre établi et des valeurs aristocratiques qui fait défaut chez le second. Ce défaut exclut l'hypothèse d'un Marivaux prudent qui aurait couvert sa critique par d'hypocrites protestations de respect.

A l'auteur des *Lettres persanes*, le Spectateur reproche d'attenter à la dignité de la religion : « Dans tout cela, je ne vois qu'un homme d'esprit qui badine : mais qui ne songe pas assez, qu'en se jouant il engage quelquefois un peu trop la gravité respectable de ces matières (c'est-à-dire celles de la religion) : il faut là-dessus ménager l'esprit de l'homme, qui tient faiblement à ses devoirs, et ne les croit presque plus nécessaires

(47) *Lettres philosophiques*, Garnier, 1956. 10e lettre. p. 46 et 47.
(48) Cf. *Voltaire's Correspondence*, éditée par Th. Besterman, les lettres nos 967, 992, 993, 998 et 1001.

dès qu'on les lui présente d'une façon peu sérieuse. » (49) Religion et morale sont étroitement liées. Qui touche à l'une touche à l'autre. Le sacrifice du vice à la vertu, du crime à l'innocence, de l'improbité à son contraire font déjà « plus de la moitié de la religion ». « Le reste de la religion, ce sont ses mystères qu'il faut croire; et c'est là où cette religion crie à son tour : Sacrifiez-moi, non votre raison, mais les raisonnements d'un esprit si borné qu'il ne se connaît pas lui-même. » (50) Les incroyants, les esprits forts et les déistes sont condamnés avec une égale fermeté (51). La religion est la meilleure garante de l'ordre social : « Les Rois de la terre (...) n'ont pas de meilleurs sujets que ceux qui ne sont soumis qu'au Maître des Rois mêmes. » (52)

Cet exposé prétend seulement montrer que l'attitude de Marivaux est parfaitement traditionnaliste et conformiste. Dans toute critique, il ne voit que « profit d'orgueil » et désir de se faire valoir (53). Moraliser, voilà à quoi se borne en conséquence son propos. Ses *Journaux* sont remplis d'appels à la bonté, à la générosité, à l'affabilité, à la compassion. Comme il l'annonce, on ne trouve rien dans ses propos qui soit « trop libre » ou qui « s'écarte des bonnes mœurs » (54). Où son esprit critique se donne en revanche libre cours, c'est dans l'analyse des mille ruses de la vanité. Il vaut la peine de citer ici un passage qui figure au début du *Spectateur français*. Parti d'une analyse des rapports que les êtres entretiennent avec leur visage, Marivaux reconstitue le petit raisonnement que tient la vanité d'un fat et constate que, malgré sa lucidité, la comédie qu'il vient de percer à jour lui en impose et généralise : « De grandes qualités dans un homme, un grand rang, un grand pouvoir sont toujours auprès de nous le passeport de ses défauts et dans le fond, c'est fort bien fait à nous d'être comme cela; c'est le lien de la société des hommes que cet éblouissement de notre raison, que cette indulgence favorable aux faiblesses de ceux qui nous priment, et de qui nous sommes les inférieurs de façon ou d'autre. » (55). « Eblouissement de la raison », voilà une formule qui exprime bien l'ambiguïté de l'écrivain, critique et captivé à la fois. Après avoir démontré longuement que les hommes

(49) *Le Spectateur français*, 9e feuille. Dans les *Journaux et œuvres diverses*, p. 154.
(50) *Le Cabinet du Philosophe*, 1re feuille. *Ibid.*, p. 341 et 342.
(51) *Le Spectateur français*, 15e feuille, *Ibid.*, p. 193 et ss.
(52) *Le Cabinet du Philosophe*, 4e feuille. *Ibid.*, p. 365.
(53) *Le Spectateur français*, 6e feuille. *Ibid.*, p. 137.
(54) *Ibid.*, 1re feuille, p. 117.
(55) *Ibid.*, 4e feuille, p. 126.

sont dupes des grandeurs et des prestiges, il s'en félicite au nom des exigences de l'ordre social. Cette ambiguïté est très proche de son ambiguïté sur l'amour : dire la vanité des êtres, les révéler comme pure séduction, les démasquer, ce serait tuer le respect qui est le « lien social ».

La mise en évidence du mélange fondamental d'une lucidité critique au champ restreint et du conformisme, le second annulant les effets de la première, fournit l'essentiel de l'explication recherchée : le dramaturge voile l'exposé des lois de la séduction car il détruirait les justifications d'une classe et d'un ordre social auxquels il reste fermement attaché. Comme on le verra dans la partie historique de cette étude, c'est l'état de la société française, la hiérarchie des valeurs sociales qui rendait possible une telle attitude. Celle-ci coïncide parfaitement avec la nostalgie avérée du romanesque qui hante l'œuvre de Marivaux. Sur des plans différents, l'une et l'autre expriment la fascination qu'exercent sur lui l'aristocratie et sa vision du monde idéaliste, malgré leur caractère chimérique.

Le naturel et l'artificiel.

Toutefois, cette explication ne suffit pas à rendre compte de la sauvegarde du caractère authentique de la relation à autrui dans une bonne partie de ce théâtre. La vision du monde de la séduction implique, on l'a vu, que l'être est tout entier *relationnel*, que l'amour est un produit éphémère et illusoire du besoin vital d'être reconnu par autrui et non plus un élan authentique de la personne. Engagé en permanence dans une tactique de conquête, l'être de la séduction n'est qu'artifice. Il est donc la négation du *naturel :* point de fonds originel et inaltérable en lui qui le définisse et qui résiste infailliblement à tout effort de manipulation. L'exposé théâtral du monde de la séduction impliquait la mise en question du *naturel*. Nous la trouvons dans plusieurs pièces (*Arlequin poli par l'Amour, la Double Inconstance, l'Epreuve, les Acteurs de bonne Foi*) où le problème posé est de savoir si l'amour spontané de certains êtres est capable de résister aux entreprises dont il va être l'objet, à une quelconque comédie inventée pour le détruire ou s'il va, au contraire, se laisser prendre aux pièges, altérer et dévier.

Cet élément antithétique est aussi représenté par les valets, dont il n'a pas été question jusqu'ici. Pour les Lubin et les Lisette, l'amour ne fait pas problème : tu me plais, je te plais,

je le sais et te le dis, nos intérêts s'accordent, marions-nous. Ni passion, ni séduction, c'est une attirance spontanée assortie d'un franc réalisme. S'ils paraissent compliquer leurs relations, à l'imitation de leurs maîtres, ce n'est qu'une aliénation momentanée. Leur présence et leurs propos constituent ainsi l'affirmation constante de la réalité simple, naturelle et indubitable de l'amour. Pour eux le sentiment est une manifestation irréductible à tout autre mobile, un fait universel et inéluctable. S'y soustraire, c'est refuser la vie, prêcher la fin du monde comme le dit Colombine dans la première *Surprise de l'Amour* où cette idée est reprise par un autre personnage, le Baron qui harangue ainsi les deux récalcitrants que sont la Comtesse et Lélio : « Songez-vous à tous les millions de femmes qu'il y a dans le monde, au couchant, au levant, au septentrion, au midi, Européennes, Asiatiques, Africaines, Américaines, blanches, noires, basanées, de toutes les couleurs ? Nos propres expériences, et les relations de nos voyageurs, nous apprennent que partout la femme est l'amie de l'homme, que l'amour l'a pourvue de bonne volonté pour lui; la nature n'a manqué que Madame. Le soleil n'éclaire qu'elle chez qui notre espèce n'ait point rencontré grâce, et cette seule exception de la loi générale se rencontre avec un personnage unique : je te le dis en ami, avec un homme qui nous a donné l'exemple d'un fanatisme tout neuf; qui seul de tous les hommes n'a pu s'accoutumer aux coquettes qui fourmillent sur la terre, et qui sont aussi anciennes que le monde; enfin qui s'est condamné à venir ici languir de chagrin de ne plus voir de femmes, en expiation du crime qu'il a fait quand il en a vu. Oh ! je ne sache point d'aventure qui aille de pair avec la vôtre. » (56)

Cette attitude « naturaliste » s'oppose tant à l'idéalisme noble qu'aux lois du monde de la séduction. Considéré comme un simple fait, un instinct universel, l'amour est, d'une part, détaché de l'héroïsme, de la *qualité,* pur de toute élaboration proprement aristocratique, de toute sublimation et, d'autre part, distinct de tout besoin de justification, de tout esprit de conquête, rebelle à toute manipulation. Aucune inquiétude existentielle ne l'affecte.

Le rôle des valets doit être examiné attentivement. Bien qu'elle suive une voie parallèle, leur relation est d'une nature tout à fait différente de celle des maîtres. Elle ne doit rien à la séduction. Mais fréquemment, à l'intérieur de la pièce, ils proposent une interprétation de celle-ci. Par l'apparente ressemblance de leur histoire avec celle de leurs maîtres, par leurs

(56) I, sc. 8.

propos qui suggèrent constamment que le « marivaudage » est un lent cheminement vers la découverte et l'expression d'une vérité profonde et naturelle, celle du cœur, la conséquence d'une simple difficulté à la reconnaître et à la nommer, ils tendent un piège au lecteur et contribuent dans une large mesure à voiler les relations de séduction en les interprétant dans leurs termes à eux et à accréditer le compromis salvateur.

Le *naturel* est encore présent sous d'autres espèces dans le théâtre de Marivaux : c'est, par exemple les paysans dans *l'Héritier de Village*, le rustre Blaise dans *l'Ile de la Raison*. Mais il importe de remarquer que si l'opposition entre le naturel et l'artificiel est fréquente dans ce théâtre et si le second est nettement l'apanage du monde courtisan, Marivaux n'a pas donné à la victoire du premier le sens d'une dénonciation nette de ce monde. Cette victoire témoigne d'une réticence à admettre l'efficacité des comédies et des « stratagèmes », mais il faut surtout remarquer que le naturel des valets cautionne le bon aloi de l'amour des maîtres bien plus qu'il n'en fait voir le factice, que celui qu'incarnent Silvia et Arlequin dans *la Double Inconstance*, n'est pas opposé jusqu'au bout à l'artifice du monde de la cour. Or, on le sait, au 18e siècle, l'idée de nature a été aux mains du Tiers un des principaux instruments de la critique de l'ordre établi, des privilèges et, en particulier chez Rousseau, de la vie artistocratique et mondaine. Ici encore, sur ce point, l'œuvre de Marivaux évite les ruptures. Non seulement le monde de la séduction n'apparaît pas comme contraire à celui que définissait l'idéalisme noble, mais encore il semble souvent réaliser simplement une des lois universelles de la nature. L'être relationnel ne fait que mettre un peu de complication dans l'observation d'une règle commune, allonger par quelques détours le chemin que tout le monde doit parcourir. Sa singularité estompée, ramenée très près de la norme, il échappe ainsi à la critique. L'œuvre de Marivaux pose donc les problèmes, mais les traite ou les résout de manière à ne pas porter atteinte à la classe dominante, à ne pas faire apparaître nettement la séduction comme la loi *d'un monde particulier*, mais comme un *fait de nature*. La foi au naturel joue bien le rôle d'un écran ou d'un voile.

L'obstacle du moralisme.

Ce tableau ne serait pas complet s'il ne faisait état du moralisme de Marivaux. Les deux structures mentales décrites plus

haut ignorent, chacune à sa façon, toute répression du sentiment amoureux ou de ce qui en tient lieu. Or, quatre pièces présentent sur ce point une position tout à fait différente. L'amour y apparaît comme une menace insidieuse pour la vertu et la réputation des jeunes filles, l'ordre familial et social. Il n'est acceptable qu'à la condition de s'accomplir dans un mariage en bonne et due forme consenti par l'autorité des parents. La spontanéité du sentiment doit donc s'incliner devant des exigences supérieures, être contenue par la *vertu*.

La Réunion des Amours (1732), à savoir la réunion de l'Amour héroïque et de *Cupidon* le libertin dans un compromis exemplaire exprime déjà ce souci de morale. Il est significatif qu'à ces deux formes du sentiment Marivaux enlève ce qu'elles ont d'aristocratique : l'héroïsme, la sublimation au premier, le refus de la contrainte au second, pour les associer en une solution moyenne qui les dénature complètement tout en paraissant les conserver toutes deux. Cupidon, moins la libre recherche du plaisir, l'insouciance morale, n'est rien d'autre que l'attirance naturelle des sexes. L'Amour romanesque, moins l'héroïsme, n'est plus que la chasteté, le refus du désir charnel. Le moralisme, comme dans *Pharsamon*, prend l'apparence d'une défense du vieil Amour de la Calprenède. *La Mère confidente* (1735) et *Félicie* (1757) sont de pures leçons de vertu.

Il semble assez évident que ce moralisme faisait partie de l'attitude bourgeoise devant la vie, qui alliait volontiers une conception purement instinctuelle de l'amour à une morale répressive. Rendu à sa réalité brute, l'amour est un besoin sexuel, une impulsion à se satisfaire au mépris de toutes les règles. Par sa spontanéité, sa violence, son anarchisme, c'est une source de trouble qu'il importe absolument de contenir. La morale répressive, la méfiance à l'égard du sentiment répondent au souci de rationalisation et d'économisation complète de la vie qui, selon W. Sombart, caractérisent la mentalité bourgeoise (57). Alors que traditionnellement le noble se distingue et s'impose comme supérieur par le libre épanouissement de tous les élans de sa personne, refuse la privation affective comme il refuse le calcul et l'épargne; le bourgeois, lui, tire précisément sa force de son aptitude à compter, à maîtriser sa consommation pour accumuler, à dominer et à strictement canaliser ses besoins. A une morale de la largesse s'oppose une morale du refus. Face à l'aristocratie dominante, la bourgeoisie s'est constamment mise en valeur par son sérieux, sa rigidité morale, sa méfiance à l'égard des femmes en particulier, menace par excel-

(57) *Le Bourgeois*. Payot, 1926.

lence, à l'intérieur de la cellule familiale bourgeoise, contre l'esprit d'ordre et d'épargne, contenues pour cette raison dans une stricte discipline. Arnolphe, dans *L'Ecole des Femmes*, illustre cette attitude de façon caricaturale quand il prétend empêcher Agnès de seulement penser à l'amour. C'était d'ailleurs une tradition que de considérer comme incompatibles le caractère bourgeois et la galanterie (58).

Ce moralisme s'affirme avec insistance, au 18e siècle, dans la comédie larmoyante et le drame bourgeois, en particulier dans les pièces d'un contemporain de Marivaux, Nivelle de La Chaussée (1691-1754), dont un des plus grands succès, *Le Préjugé à la Mode* (1735) est, tout comme *Le Petit-Maître corrigé*, joué l'année précédente, une réhabilitation de l'amour conjugal dirigée contre le préjugé aristocratique qui excluait ce sentiment du mariage.

> « S'il est un sort heureux, c'est celui d'un époux
> Qui rencontre à la fois dans l'objet qui l'enchante
> Une épouse chérie, une amie, une amante.
> Quel moyen de n'y pas fixer tous ses désirs !
> Il trouve son devoir dans le sein des plaisirs. » (59)
> (Acte II, sc. 2.)

Un petit ouvrage contemporain résume ainsi la leçon de Nivelle :

« *L'amour conjugal* : il doit triompher de tout autre, qu'il faut sacrifier à l'amour légitime.

« *L'amour passion* : quoique avec un but honnête, ses dangers pour le sexe. » (60)

L'apologie du mariage, qui est aussi celle de la famille (*Mélanide*, 1741) (61), implique bien, en effet, que l'amour n'est tolérable qu'à condition d'être sanctionné par une union légitime. Tout autre penchant est criminel :

> « Etouffez un amour qui n'est plus légitime,
> Le penchant doit finir où commence le crime. »
> (Acte III, sc. 6.)

dit-on dans cette pièce où le conflit a pour origine une infraction à la loi morale — Mélanide a fauté ! — et pour solution la réparation de cette infraction.

(58) Cf. Bénichou, ouvrage cité, p. 176 et 177.

(59) *Œuvres de Monsieur de La Chaussée*, Amsterdam, 1754, tome I, p. 58.

(60) Alletz, *Leçons de Thalie, ou le tableau des divers ridicules que la comédie présente, portraits, caractères, critiques de mœurs, maximes de conduite propres à la société*, Paris, tome I, p. 25 et 28.

(61) *Œuvres...*, tome II, p. 53.

Lanson a raison de relever une parenté de La Chaussée avec Rousseau (62). Le plus fameux traité d'éducation du 18e siècle offre une codification complète de la morale bourgeoise en ce qui concerne la femme et l'amour. On oublie en général, quand on définit la pédagogie d'*Emile*, que le principe du respect de la liberté de l'enfant n'est valable que pour les garçons. L'éducation de Sophie repose sur une conception de la femme et de son rôle qui, bien au contraire, privilégie le recours à la contrainte. « Les filles doivent être vigilantes et laborieuses; ce n'est pas tout : elles doivent être gênées de bonne heure. Ce malheur, si c'en est un pour elles, est inséparable de leur sexe; et jamais elles ne s'en délivrent que pour en souffrir de bien plus cruels. Elles seront toute leur vie asservies à la gêne la plus cruelle et la plus sévère, qui est celle des bienséances. Il faut les exercer d'abord à la contrainte, afin qu'elle ne leur coûte jamais rien; à dompter toutes leurs fantaisies, pour les soumettre aux volontés d'autrui. » (63) La destination propre de la femme, c'est d'être mère, plus précisément de reproduire l'espèce. Ce fonctionnalisme se combine fort bien avec un moralisme souple dans son application, mais néanmoins fort répressif. Le code moral de Rousseau, constamment opposé à celui qui est à la mode dans le monde aristocratique exige des femmes un strict respect de la fidélité, un souci constant et scrupuleux non seulement de la vertu, mais encore de l'apparence vertueuse, de la réputation. (« L'opinion est le tombeau de la vertu parmi les hommes et son trône parmi les femmes. » (64)), une soumission constante à l'autorité des parents, puis du mari, une attention quasi exclusive aux soins de la maison et du ménage. Sophie n'a lu que Barrême et Télémaque. Les sens sont un dangereux « piège », le mariage un remède à leur impétuosité. Comme chez Marivaux, le héros romanesque est donné en exemple pour sa chasteté. « Nous nous moquons des paladins ? C'est qu'ils connaissaient l'amour, et que nous ne connaissons plus que la débauche. Quand ces maximes romanesques commencèrent à devenir ridicules, ce changement fut moins l'ouvrage de la raison que celui des mauvaises mœurs. » (65) On le voit, le moralisme bourgeois est sur ce point, mais celui-là seul, d'accord avec l'idéalisme aristocratique.

(62) *Nivelle de La Chaussée et la Comédie larmoyante*, Hachette, 1903.
(63) *Emile*, Garnier, 1957, livre 5, p. 461.
(64) *Ibid.*, p. 455.
(65) *Ibid.*, p. 495.

On l'a vu, dans *Pharsamon* déjà, Marivaux cessait d'ironiser sur son héros pour donner sa vertu, c'est-à-dire sa chasteté en exemple et exalter l'amour respectueux contre le libertinage. Ce thème revient dans *Le Spectateur français* qui est rempli de mises en garde contre le danger de l'amour pour les jeunes filles et de louanges de la vertu (66). Dans la 16e feuille, il est question d'un homme qui prend congé d'une femme en lui tenant le langage d'un libertin : nous nous sommes plu, nous nous sommes aimés, une autre me plaît, je vous quitte; jamais il n'a été question d'amour durable entre nous. Marivaux proteste contre ces mœurs : « Autrefois, quand un amant cessait d'aimer une maîtresse, c'était un infidèle, mais un infidèle qui la respectait : aujourd'hui lorsque un homme quitte une femme, ce n'est qu'un vicieux qui la méprise, c'est-à-dire que l'amour tel qu'il est à présent, fait plus de honte et moins de plaisir. A quoi donc songent les femmes de l'avoir mis dans cet état-là ? Car c'est leur faute et non pas la nôtre : c'est d'elles que l'amour reçoit ses mœurs; il devient ce qu'elles le font. » (67) Dans la feuille suivante, il fait longuement l'éloge de l'amour vertueux « qui vise bien respectueusement à surprendre une belle main qu'on baise avec un goût si ravissant » pour l'opposer à l'amour à la mode où il n'entre en réalité que du désir, « où ce n'étaient plus que des libertins qui tâchaient de faire des libertines ». « Car le vice a beau faire avec ses douceurs brutales et rassasiantes, outre qu'il tue l'amour quand il s'y en trouve, c'est qu'il ne lui appartient pas de piquer l'âme, autant que peut la piquer un amour tendre et innocent de part et d'autre (...) la vertu dédommage de la peine qu'elle coûte et de cette vertu on en devient alors tout aussi amoureux que de la personne qu'on aime; on les confond toutes deux, ce n'est plus qu'un; cela ne fait-il pas un objet bien aimable ? n'a-t-on pas bien du plaisir à l'aimer, et par-dessus le marché, n'est-ce rien que l'honneur d'avoir une passion si distinguée et d'en inspirer une pareille ? » (68) Citons encore ces pages dans les 18e et 19e feuilles. C'est une coquette repentie qui parle. « La vertu est belle à la vérité; mais le vice par de certains côtés, a encore plus de laideur qu'elle n'a de charmes. Oui, il ferait plus d'horreur qu'elle ne ferait de plaisir, quoiqu'elle en fasse infiniment; je dis le vice, car la simple galanterie en est un, c'est un désordre dans l'esprit dont le cœur a bientôt sa part; et si ce désordre a des douceurs, il n'y a point de femmes qu'elles ten-

(66) Cf. les 2e, 9e, 10e et 11e feuilles.
(67) *Journaux et Œuvres diverses*, p. 203.
(68) *Ibid.*, p. 206 et 207.

tassent, si elles en connaissaient bien l'amertume. » (69) « Que cet état leur inspire donc une frayeur salutaire : rien n'est plus rapide que le mouvement qui nous y entraîne, et quand nous y sommes, rien de plus misérable, de plus abandonné que notre esprit alors, rien de plus inaccessible à tout secours que sa misère. Et pour comble de malheur, que devient-on quand on cesse d'aimer ? Car on n'aime pas toujours; hélas ! le repentir nous prend où l'amour nous laisse. » (70).

De l'éloge de l'amour vertueux, on passe aisément pour une mise en garde à la démonstration de la difficulté de cette vertu, menacée par mille pièges et, pour finir, à la révélation de la misère de l'amour, de son inéluctable échec. Plaider pour la vertu mène à plaider contre l'amour. « De toutes les façons de faire cesser l'amour, la plus sûre, c'est de le satisfaire. » (71) « Un amant est une espèce de créancier qui a donné son cœur à une femme et qui vient lui demander d'en être payé en même valeur. » La femme, qui a d'abord refusé, verse des acomptes. D'acompte en acompte, elle en vient à dire qu'elle aime, puis à devoir le prouver. Si elle se donne, « serviteur à la débitrice, la chance tourne; et c'est elle qui devient la créancière et le tout finit par une banqueroute qui la déshonore » (72). L'infléchissement de la pensée de Marivaux est fort significatif. La fragilité de l'amour était pleinement et allégrement assumée dans les *Lettres* de 1719 et 1720. Elle était la source d'une véritable ivresse. Bien loin d'engendrer l'amertume ou de mener à la catastrophe, elle justifiait l'inconstance comme le jeu légitime et joyeux de l'être.

Ce moralisme tient assez peu de place dans le théâtre de Marivaux et ne s'érige pas ouvertement en critique du monde de la séduction. Ici encore la rupture ne se produit pas, mais on peut estimer qu'il a constitué un des obstacles au plein et clair exposé de ce monde, conjuguant son effet avec celui de l'idéalisme aristocratique et du conformisme social. Sauver l'authenticité de la relation amoureuse, c'était au moins la mettre à l'abri de l'inconstance et du désordre. Comme le montre *La Réunion des Amours*, le moralisme a constitué comme un écran qui a empêché le développement des éléments anarchistes et hédonistes contenus en germes, comme des possibles, dans la vision du monde de la séduction. Il a contribué à donner à l'œuvre de Marivaux l'innocence qu'on lui reconnaît en général.

(69) 18e feuille. *Ibid.*, p. 217.
(70) 19e feuille. *Ibid.*, p. 219.
(71) *Le Cabinet du Philosophe*, 1re feuille. *Ibid.*, p. 338.
(72) 5e feuille. *Ibid.*, p. 379.

Le lieu d'un compromis.

Cette œuvre est comme un carrefour, un lieu où les tensions et les contradictions se résolvent en compromis plutôt qu'ils n'éclatent en antagonismes. Elle exprime à sa façon, c'est-à-dire *par la création d'un univers concret de personnages,* le déclin du monde aristocratique qui, bien qu'il figure encore au sommet de la hiérarchie sociale (il s'agit bien sûr de la partie privilégiée de l'ordre, la plus visible, celle qui gravite dans l'entourage du souverain) n'en est pas moins vidé de ses justifications, privé des fonctions et activités qui fondaient son idéologie et réduit au paraître, au seul jeu de la vie mondaine. Mais cette expression reste confinée dans certaines limites sous la pression de forces contradictoires. Elle est orientée, filtrée et censurée par des structures mentales ou des éléments de pensée qui jouent à son égard le rôle d'écrans déformants. Ce long effort de conservation et de réflection témoigne d'une conscience, ou plutôt d'une semi-conscience, respectueuse d'un ordre et de valeurs qui lui en imposent encore, bien qu'elle perçoive la maladie insidieuse qui les ronge.

La présente étude ne ramène pas l'œuvre de Marivaux à une formule simple et unique, à *une* explication du « marivaudage ». Une telle tentative ne peut d'ailleurs jamais rendre compte que d'une minorité de pièces, laissant les autres au hasard de commentaires partiels. Si une méthode d'interprétations se justifie par la masse de textes qu'elle arrive à expliquer, il semble bien que le structuralisme génétique révèle ici sa valeur et son efficacité. A partir des deux grandes structures mentales et des éléments de pensée définis plus haut, on parvient à éclairer et à intégrer dans un même ensemble des œuvres aussi disparates en apparence que *Pharsamon, Arlequin poli par l'Amour, Annibal, Le Triomphe de Plutus, Les Sincères, La Dispute, Le Triomphe de l'Amour, Les Acteurs de bonne Foi.* La compréhension et l'explication globale de l'œuvre respecte à la fois son unité et sa diversité.

Afin de guider le lecteur dans ce théâtre et lui permettre de confronter d'emblée, s'il le désire, les thèses qui précèdent avec les textes les plus démonstratifs, on peut désigner, parmi les nombreuses pièces de Marivaux un certain nombre de points de repère. Tout d'abord, *La double Inconstance,* qui contient une critique explicite et radicale de la noblesse et montre la cour comme un lieu où il n'est point d'autre justificatioo que paraître et séduire. Ensuite *La Dispute,* qui définit l'amour comme pure vanité. Comment interpréter le théâtre de Marivaux sans tenir compte de cette pièce ? Comment, en effet, ne pas

voir dans celle-ci la schématisation et l'explication cohérentes de ce que nous voyons si souvent ailleurs, mais dans un contexte qui en brouille la signification ? *Le Prince travesti*, enfin, est l'expression antithétique la plus évidente de l'idéalisme artistocratique.

Le « marivaudage ».

Une étude sur l'auteur des *Surprises de l'Amour* ne peut éluder le problème du fameux « marivaudage ». Presque toujours, en effet, la critique a perçu comme le propre de son théâtre un certain type de relation et de dialogue et s'est attachée à en donner la formule. Il est vrai que l'originalité de cette œuvre scénique réside dans un certain usage dramatique de la parole. Dans la perspective de ce qui précède, et ceci ne valant que pour les pièces qui ressortissent au monde de la séduction, la parole fait constamment office d'instrument de maîtrise d'autrui. L'arme décisive de la séduction est verbale. On prend l'autre, mais fatalement on se prend soi-même au piège des mots. Ceux-ci doivent remplir, à la limite, deux missions contradictoires : obliger l'interlocuteur à s'engager, à se découvrir et dégager celui qui parle. La parole est un moyen d'affirmation de soi et de fascination d'autrui bien plus que d'expression. Ce qui compte, ce n'est pas ce que les mots expriment, mais le pouvoir qu'ils confèrent. Comme le montre un apologue de Marivaux intitulé *Le Voyageur dans le nouveau Monde*, la vérité de la parole n'est pas dans ce qu'elle dit (73).

Après avoir remarqué que chez Marivaux, le mode obligatoire du progrès de l'action est le passage d'un mot à un mot et que ceux-ci sont ainsi la trame même de l'action dramatique, M. F. Deloffre s'interroge sur la valeur du langage dans le marivaudage. On assiste au 18e siècle, dit-il, à une dégradation du parler amoureux qui devient un pur jargon de galanterie où les mots forts et simples sont galvaudés. Marivaux se livrerait à une satire répétée de ce langage à la mode pour tenter de rendre à ces mots leur valeur réelle. Toutefois, toujours selon M. Deloffre, un problème se pose, car on constate qu'il s'est lui-même servi du langage galant. Le critique le résout en disant qu'on marivaude au début des pièces, qu'à ce moment-là seulement le domaine des mots constitue un monde à part, sans commune mesure avec le domaine du cœur et que la pièce

(73) *Le Cabinet du Philosophe*, feuilles 6 à 11.

consiste précisément à rapprocher ces deux domaines, à *faire passer les personnages du plan des mots au plan du cœur*, qu'elle constitue ainsi une progression vers la clarté. Le marivaudage représenterait un effort de sincérité, une tentative pour passer d'un langage de convention à celui que parle l'âme. Par le langage, on se dégagerait miraculeusement du langage. On s'y arracherait soudain pour passer à l'expression immédiate et claire du sentiment authentique. On quitterait une convention aliénante pour accéder à la vérité du cœur. Se référant à l'apologue mentionné ci-dessus, M. Deloffre fait du marivaudage un « voyage au monde vrai ». D'après Marivaux le « nouveau monde » est en réalité le nôtre, mais décrypté, en ce sens que les apparences et les paroles n'y font plus illusion. Ce démasquage est aisé, dit-il, car « si les hommes sont faux... ce qu'ils pensent dans le fond de l'âme perce toujours à travers ce qu'ils disent et ce qu'ils font » (74), dans la tournure de leurs discours, dans leur air, dans leur ton, leurs gestes et leurs regards. Or, et c'est là l'essentiel, cette langue de l'âme, qui n'est pas celle des mots, ne cesse de révéler la vanité comme réalité profonde de l'être. C'est là la vérité que les voyageurs découvrent. Le langage des mots, la conversation, est l'instrument de la vanité et non pas du tout l'écran qui empêche la communication spontanée des cœurs. Ce voyage, qui n'est qu'une longue désillusion, enseigne la même leçon que *La Dispute*. Ce n'est que par un contresens qu'on peut y voir l'explication du marivaudage comme la progressive découverte de la vérité du cœur.

Accorder un intérêt privilégié au marivaudage est légitime, encore importe-t-il de ne pas le défigurer en en donnant une formule trop étroite qui masque son caractère dramatique. Avec le mérite de mettre l'accent sur le rôle de la parole, l'interprétation de M. Deloffre rejoint le schéma courant d'explication qui fait du théâtre de Marivaux un pur problème d'expression : on s'aime d'amour dès l'origine ou on se désire (selon M. P. Gazagne) (75), mais on ne le *dit* qu'au dénouement. Une réalité : le cœur ou le désir, des obstacles surmontés, l'aveu. Voilà la structure ternaire qu'on retrouverait sous diverses variations.

Ainsi on trouve les définitions suivantes du marivaudage chez M. Arland : « Le jeu naturel du cœur à travers la vaine sagesse et les obstacles de la fortune. » (76) Formule précisée ainsi dans les lignes suivantes : « Avec *la Surprise*, Marivaux découvre le

(74) 7e feuille. *Ibid.*, p. 397.
(75) *Marivaux par lui-même*, Edition du Seuil, 1954, p. 37 et ss.
(76) Préface au *Théâtre complet*, dans l'édition de la Pléiade, p. XXVIII.

mouvement de presque toutes ses grandes comédies. Il suffit de trois citations pour illustrer les trois phases de ce mouvement. « Ah ! le beau duo ! Vous ne savez pas encore combien il est tendre » : voilà le premier acte. Le second : « Oh ! notre amour se fait grand; il parlera bientôt bon français. » Et le troisième : « Enfin ! » Si l'on veut une conclusion, empruntons-la aux *Sincères* : « Ah ! ah ! ah ! Nous avons pris un plaisant détour pour en arriver là. » (77) Voici l'obstacle : « On dirait un jeu (il s'agit de *L'Epreuve*); c'est son jeu essentiel; il choisit et isole dans ses anciens personnages un caractère constant : cette sensibilité pudique et ombrageuse dont ils souffrent dans la mesure où ils aiment. » (78)

L'interprétation de Claude Roy est semblable. La pièce se situe, dit-il, dans l'espace qui sépare la découverte du coup de foudre par la raison, la notion intellectuelle de l'amour, et son acceptation par le sentiment. Dès le lever du rideau, les personnages savent qu'ils aiment, mais ils ne l'avouent qu'au dénouement. Entre la conscience et l'aveu, la pièce nous montre la maturation et la confirmation du sentiment. « La vérité que Marivaux nous révèle, c'est qu'il n'est de sentiment qui ne doive lentement mûrir en nous si nous voulons en être assurés. » (79)

La critique plus récente n'a pas remis ce schéma en question. On le trouve dans l'analyse de Bernard Dort, intégré dans une interprétation sociologique intéressante qui a le mérite de rendre un contenu dramatique réel et précis au deuxième temps du marivaudage, c'est-à-dire à l'espace qui séparerait le coup de foudre de l'aveu (80). Les maîtres, chez Marivaux, se trouvent devant le problème d'accorder leur amour avec leur personnage, leur langage et leur « surmoi social ». Ce qui a lieu c'est une véritable « éducation sociale ». Leur « épreuve » consiste à accorder le respect des « valeurs transcendantes » (amour, vérité) et l'ordre social hors duquel ils ne sauraient s'accomplir. Elle les transforme et les enrichit car elle fait de leur amour qui était un « sentiment absolu, né d'un échange de regards... un accord profond entre deux êtres enracinés dans une société concrète ». Bernard Dort rejoint ainsi explicitement Giraudoux (cité par lui) qui affirme que ce que Marivaux nous montre, « c'est la parade avant les noces, et qui a tout son temps. Avant les vraies noces. L'élégance du style, la fantaisie des personnages ne

(77) *Ibid.*, p. XLVII.
(78) *Ibid.*, p. LI.
(79) *Lire Marivaux*, La Baconnière et le Seuil, Neuchâtel et Paris, 1947, p. 64.
(80) *Sur Marivaux*, dans *Les Temps modernes*, n° 189, février 1962.

doit pas nous tromper. Le débat du héros ou de l'héroïne n'est pas le jeu d'une coquetterie ou d'une crise, mais la recherche d'un assentiment puissant qui les liera pour une vie commune de levers, de repas et de repos. » Cet accord des deux critiques est significatif. Tout le présent travail vise précisément à montrer combien cette interprétation du marivaudage comme naissance d'un amour authentique et durable, comme prélude à la vie commune est illusoire.

M. Jean Rousset met en évidence une constante dans l'œuvre et, en particulier, dans le théâtre de Marivaux (81). Deux sortes de personnages se partagent la scène : les témoins (les valets, Flaminia, Hortense dans *Le Petit-Maître corrigé*, etc.) et les « héros regardés ». Les premiers comprennent les mobiles secrets des seconds, les aident à progresser vers l'aveu, c'est-à-dire à reconnaître leur amour et éclairent leur relation en la figurant à l'avance. Les seconds, eux, sont des « amoureux », des « tendres de souche romanesque » dont le cœur, trompé par une série d'écrans, se dupe lui-même, mais progresse lentement vers la clarté : le cœur qui s'ignore, l'obstacle, l'aveu.

Ce schéma dont *certaines* pièces (celles définies plus haut comme ambiguës) et *certains* commentaires de Marivaux sont responsables, explique un des reproches fréquemment adressés au dramaturge, selon Larroumet, à savoir que « la plupart de ses pièces reposent sur un malentendu trop facile à dissiper » (82). Il suffirait de prononcer un mot pour tout terminer, au lieu de quoi on fait « cent lieues sur une feuille de parquet », selon une expression rapportée par d'Alembert (83). Il implique, en effet, un affadissement de l'œuvre. Une mise en scène qui s'en inspire montrera les personnages pleins d'amour ou de désir *dès l'origine* et réduira par conséquent toute la pièce au long refus d'une évidence. Tout ou presque est joué dès les premières scènes. Le drame est escamoté, le marivaudage devient un pur contretemps. Les personnages ne se prennent pas l'un à l'autre, ils sont déjà pris et ne font que livrer un baroud d'honneur. Le spectacle perd ainsi toute tension. Il conviendrait au contraire, simplement pour rendre à Marivaux son ambiguïté, de faire voir la capture progressive et réciproque des protagonistes. Le dialogue n'est plus alors un pur bavardage dilatoire, mais le lieu d'une partie décisive et pourtant équivoque dont le caractère fallacieux est presque toujours suggéré. Pour qu'il se joue véritablement

(81) *Forme et Signification. Essais sur les Structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, 1962. Voir le chapitre III.
(82) *Marivaux, sa Vie et ses Œuvres*, Hachette, 1910, p. 179.
(83) *Ibid.*, p. 180.

quelque chose sur la scène, il faut montrer les mécanismes de cette mainmise réciproque. L'amour se produit comme un objet illusoire ou dont l'authenticité est au moins douteuse. Ainsi l'auteur des *Surprises* peut trouver sa valeur dramatique qui réside dans l'organisation du spectacle des mécanismes de la séduction. Regardez, dit-il, comment ces deux êtres vont inéluctablement se prendre à leur jeu ! S'y refusent-ils ? Se déclarent-ils indépendants ? C'est justement la logique de ces refus combinés qui va les piéger.

Deux analyses de la conversation mondaine, l'une par Crébillon *fils*, l'autre par Marmontel, éclairent le sens du marivaudage. Dans *Les Egarements du Cœur et de l'Esprit*, un naïf et un roué dialoguent ainsi : « Une chose m'embarrasse, interrompis-je. Comment des personnes qui n'ont rien appris, ou se sont cru dans l'obligation de tout oublier, peuvent-elles se parler sans cesse ? Il faut nécessairement avoir l'esprit bien fécond pour soutenir, sans les ressources que fournissent les diverses connaissances, une conversation perpétuelle. Car enfin, je vois que dans le monde on ne tarit pas.

— C'est qu'on n'y a pas de fonds à épuiser, répliqua-t-il. Vous avez remarqué qu'on ne tarissait point dans le monde : ne vous seriez-vous pas aperçu aussi qu'on s'y parle toujours sans se rien dire ? Que quelques mots favoris, quelques tours précieux, quelques exclamations, de fades sourires, de petits airs fins, y tiennent lieu de tout ? » (84) Ainsi, comme dans l'apologue analysé plus haut, on ne parle pas pour *dire*. On ne parle que pour être, explique Marmontel : « Dans le commerce d'un monde poli jusqu'au raffinement, où il ne s'agit pas d'instruire, d'étonner, d'émouvoir, mais de flatter, de plaire et de séduire, où la persuasion doit être insinuante, et la raison modeste, la passion retenue et déguisée; où toutes les rivalités de l'amour-propre s'observent réciproquement et sont toujours sur le qui-vive; où les combats d'opinions et d'affections personnelles se passent en légères atteintes à la pointe de l'esprit; où l'arme de la raillerie et de la médisance est, comme les flèches des sauvages, souvent trempée dans du poison, mais si subtilement aiguisée que la piqûre en est imperceptible; dans ce monde, dis-je, le langage usuel doit être rempli de finesses, d'allusions, d'expressions à double face, de tours adroits, de traits délicats et subtils; et plus il y a de société et de communication entre les esprits, plus la galanterie et le point d'honneur ont rendu la

(84) *Les Egarements du Cœur et de l'Esprit*, Armand Colin, 1961, p. 181.

politesse recommandable et plus aussi la langue sociale doit être maniée et façonnée par l'usage. » (85).

Les personnages de Marivaux ne se disent rien, n'ont pas de « fond » à révéler et pourtant ils ne tarissent pas, mais ils se séduisent. Plutôt que de déplorer leur vide et par conséquent leur ressemblance, il conviendrait de les manifester clairement pour faire apparaître la signification existentielle du marivaudage et du même coup rendre dramatiques et émouvants les Marquises et les Lélio.

Deux voisins : Crébillon fils et Duclos.

Si une œuvre littéraire est l'expression élaborée de la vision du monde d'un groupe social, il y a de fortes chances qu'on trouve cette même vision dans une autre œuvre contemporaine. Une telle découverte met en évidence le caractère collectif, pour une large part, du sujet créateur. Elle constitue donc un des moyens de preuve dont le chercheur dispose pour valider son hypothèse. Il faut insister sur le fait qu'une telle confrontation de deux œuvres se distingue tout à fait de la recherche des sources, puisqu'elle ne suppose aucune imitation ou appropriation, aucune influence d'un écrivain sur l'autre. Elle compare les lois fondamentales qui régissent les relations des êtres dans le monde décrit par chacun d'eux. Ce faisant, en même temps que les homologies essentielles, elle met en évidence les divergences, les orientations et les accents différents, la variété possible des déterminations concrètes, des versions dont une structure mentale est capable. Dans une certain mesure, ces différences relèvent elles-mêmes d'une explication sociologique, en ce sens qu'on peut rendre compte de leur *possibilité*. Si Marivaux est ambigu, c'est parce que la situation même de la noblesse dans la société française de la première moitié du 18e siècle se prêtait à une telle ambiguïté, comme nous le verrons, ce qui ne signifie pas qu'elle l'imposait. Ce que le structuralisme génétique peut faire, c'est de définir les termes de cette ambiguïté, de montrer leur nature sociale et d'expliquer la possibilité de leur combinaison. D'autres choix s'offraient aux auteurs comme le montre l'œuvre de Crébillon fils. Jusqu'à démonstration probante d'une causalité totale, cela laisse subsister la liberté de l'écrivain. Peut-on dans le domaine des sciences

(85) *Eléments de Littérature*, t. IV, p. 539. Passage cité par M. F. Deloffre, dans *Marivaux et le Marivaudage*, p. 207 et 208.

humaines aller plus loin ? Si oui, cela ne peut, me semble-t-il, être qu'un postulat théorique.

L'œuvre de Crébillon fils est très proche de celle de Marivaux. Ici aussi, être c'est séduire, capter des suffrages. La passion, qui existe chez Crébillon, ne peut être vécue car le monde ne connaît que la vanité et le désir, ou plutôt le désir comme besoin d'être. La marquise des *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** (1732) (86) et surtout la duchesse des *Lettres de la Duchesse de *** au Duc de **** (1768) (87) sont condamnées à l'éprouver sans pouvoir la partager car ceux qui en font l'objet ne connaissent que le « goût ».

La duchesse se défend avec constance d'aimer le duc qui, avec tout autant de constance l'attaque en lui disant son amour. Parfaitement lucide, elle déjoue tous ses pièges, profondément persuadée que cet amour n'est pas authentique, les hommes, pense-t-elle, n'étant que « vanité », « caprice » et « ennui du désœuvrement » (88). Quand elle en vient, après avoir exigé de lui une longue patience, à lui avouer qu'elle l'aime, qu'elle consent à le voir, elle apprend qu'il a une liaison secrète avec une autre femme. Tout au long de ses lettres elle révèle la vérité profonde du monde.

> « Si nées avec moins de vérité, ou en cas que cela vous plaise davantage, moins entraînées par notre sentiment, au lieu de croire, comme nous avons communément la sottise de le faire, que nous ne pouvons témoigner trop d'amour à l'objet qui nous engage, nous pouvions lui faire craindre de ne nous avoir pas aussi soumises que son amour-propre le désire, il y aurait, je vous le jure, bien moins de volages qu'on en voit. J'aurais, si je le voulais, de belles réflexions à faire sur la vanité des hommes et sur toutes les surprises qu'elle leur fait. » (89).

L'observation lui a appris combien peu il fallait croire aux sentiments. Elle en a tiré l'avantage de

> « pouvoir juger de la parfaite perfidie des uns et de la duperie des autres, de voir combien souvent on prend pour les effets de l'amour, les effets de la vanité; combien il y a d'hommes qui attaquent une femme sans l'aimer, et combien à leur tour il y a de femmes qui se rendent sans avoir dans le cœur l'excuse de la faiblesse et qui ne l'y trouvent qu'après. » (90).

(86). *Collection des Œuvres complètes de M. Crébillon le fils*, 7 volumes, Londres, 1799. vol. 2, p. 331 et ss.
(87) *Ibid.*, vol. 7.
(88) *Ibid.*, p. 39, lettre III.
(89) *Ibid.*, p. 70, lettre VII.
(90) *Ibid.*, p. 98, lettre XII.

Toute la tactique « amoureuse » repose sur le postulat de la vanité fondamentale des êtres. Voici un « stratagème » — remarquons le terme — pour se débarrasser d'une femme qui vous aime trop : il suffit de jouer auprès d'elle le rôle de l'amant passionné car, sa vanité satisfaite, elle se lassera (91). En voici un autre pour « soumettre la plus rebelle » :

> « ... il ne faut que lui démontrer la nécessité de venger la gloire de ses charmes, et... cette démonstration est toujours d'autant moins contestée, que c'est à l'amour-propre qu'on la fait et qu'elle a plus de quoi lui plaire. » (92).

Dans *L'Ecumoire ou Tanzaï et Néadarné* (1732) un conte dont la morale est parfaitement libertine puisqu'elle traite fort légèrement le mariage en recommandant aux époux un apprentissage extra-conjugal du plaisir, une taupe nommée Moustache explique ce que c'est qu'une « surprise de l'amour ». Cette taupe, qui parle le langage de l'Ile Babiole, un « jargon » sévèrement critiqué par Tanzaï, parce qu'il ne fait que revêtir d'un aspect bizarre des « choses dites cent fois », représente — sous cet aspect-là au moins — Marivaux dans l'esprit de Crébillon, qui ne fait ici que répéter la critique la plus fréquemment adressée au dramaturge par ses contemporains, à savoir qu'il manque de clarté et de simplicité. L'Ile Babiole, le grand monde, est défini comme le lieu de la séduction et de la frivolité.

> « C'est sans contredit le pays du monde le moins nébuleux. Les hommes ne s'y occupent que de pompons et de madrigaux. Les femmes n'y ont d'autre soin que celui de plaire et s'il arrivait qu'une d'elles, poursuivie par un amant, fût assez distraite sur les bienséances du pays pour prononcer seulement le mot de vertu, elle serait bannie pour un an de toute société. » (93).

L'explication de la taupe donne aux surprises de l'amour leur véritable signification. C'est dans Crébillon fils qu'on trouve le meilleur commentaire de Marivaux. Il vaut la peine de le citer.

> « ... souvent les hommes dont les femmes se sont fait une idée rebutante sont ceux qui parviennent le plus tôt à leur plaire. Etre haï d'abord est une voie qui conduit à être violemment aimé. Souvent le caprice agit là-dedans

(91) *Ibid.*, p. 25, lettre I.
(92) *Ibid.*, p. 136, lettre XVII.
(93) Volume 2, livre troisième, chap. IV, p. 157.

beaucoup moins que l'amour-propre.. Un homme paraît, et semble ne voir les traits d'une femme qu'avec indifférence; nulle louange n'échappe de sa bouche; ses yeux pleins d'une insolence mortifiante ne disent point à son silence qu'il en a menti; il la regarde sans mettre de la politesse pour elle dans sa façon de l'examiner; il vaudrait autant pour elle qu'elle ne fût pas là; son âme ne fait pas semblant de l'apercevoir peut-être même paraît-elle s'épuiser d'attention pour une autre femme qui sera là : voilà la haine déterminée; et si par hasard, cet homme si inattentif a du mérite, ce n'est qu'à sa perte, il n'en est que plus insoutenable. S'il était stupide, s'il portait de ces cœurs sur lesquels tout glisse, son suffrage ne serait presque rien, on n'en serait flatté que parce qu'il faut faire impression sur tout le monde. Mais quelqu'un d'aimable ne point trouver que vous l'êtes aussi ! Cela ne se pardonne point : dans l'instant tout ce qu'il a d'agréments est défaut. Parle-t-il bien, il parle mal, attendu que dans ce qu'il dit ce que vous désirez ne s'y trouve point. S'il est sérieux, qu'il est morne ! S'il est sensé, qu'il est pesant ! S'il est badin, qu'il plaisante mal ! Voilà votre imagination montée, vous sentez une aversion qui vous fait mal tant elle est forte. Que cet homme si détesté sorte enfin de sa léthargie, qu'il vous rende des soins je dis simplement de ces soins d'usage dans la société, et qui n'affichent rien; le voilà changé, ce n'est plus lui; votre vanité satisfaite déchire le bandeau qui couvrait vos yeux; l'attention qu'il a faite à votre mérite, fait pour ainsi dire éclore le sien. Que dans cette situation, il dise qu'il aime, à peine a-t-il prononcé ce mot dangereux, qu'un regard lui rend sa déclaration, et plus tendre encore qu'il ne l'a faite. Le cœur passe dans une extrémité à l'autre; on croyait n'avoir jamais assez de haine, on craint de ne se trouver jamais assez de tendresse : c'est ce qu'on appelle une surprise de l'amour.» (94).

Pour le libertin Versac, dans *Les Egarements du Cœur et de l'Esprit* (95) (1736-1738), la seule loi du monde, c'est de « séduire », de se « faire valoir ». On y parvient en conquérant constamment les suffrages des femmes.

« ... l'on peut réduire l'art de plaire aujourd'hui, à quelques préceptes assez peu étendus, et dont la pratique ne souffre aucune difficulté. Je suppose d'abord, et avec assez de raison, ce me semble, qu'un homme de notre rang, et de votre âge, ne doit avoir pour objet que de rendre son nom célèbre. Le moyen le plus simple et en même temps le plus agréable pour y parvenir, est de

(94) Tome II, livre troisième, chap. IX, p. 211 et 212.
(95) Bibliothèque de Cluny, Librairie Armand Colin, Paris, 1961.

paraître n'avoir dans tout ce qu'on fait que les femmes en vue, de croire qu'il n'y a d'agrément que ce qui les séduit et que le genre d'esprit qui leur plaît, quel qu'il soit, est en effet le seul qui doive plaire. Ce n'est qu'en paraissant soumis à tout ce qu'elles veulent, qu'on parvient à les dominer. Je puis aisément vous faire convenir de cette vérité, mais avant que de vous parler des femmes, j'ai quelques conseils à vous donner sur le chemin que vous devez prendre pour plaire dans le monde : conseils fondés au reste sur ma propre expérience. (...)

« Une chose encore extrêmement nécessaire, c'est de ne s'occuper jamais que du soin de se faire valoir. On vous aura dit, peut-être même aurez-vous lu, que celui de faire valoir les autres est plus convenable; mais il me semble qu'on peut s'en reposer sur eux, et, pour moi, je n'ai encore vu personne, quelque modestie qu'il affectât, qui ne trouvât toujours en fort peu de temps le secret de m'apprendre à quel point il s'estimait, et combien je devais l'estimer moi-même. » (96).

Par ces propos, Versac ne fait qu'éclaircir et codifier ce qui apparaît tout au long de l'ouvrage comme l'être même des différents personnages. Tous, à l'exception de Mlle de Théville, sont ce que nous avons appelé des êtres de la séduction purement relationnels. Ici encore, comme dans les deux ouvrages mentionnés plus haut, la passion n'est pas partagée, mais solitairement vécue par le héros, Meilcour, que le désir et l'amour-propre engagent dans un long duel avec Mme de Lursay. Les analyses réductrices que nous connaissons bien abondent.

« Une femme, quand elle est jeune, est plus sensible au plaisir d'inspirer des passions qu'à celui d'en prendre. Ce qu'elle appelle tendresse n'est le plus souvent qu'un goût vif, qui la détermine plus promptement que l'amour même, l'amuse pendant quelque temps, et s'éteint sans qu'elle le sente ou le regrette. Le mérite de s'attacher un amant pour toujours ne vaut pas à ses yeux celui d'en enchaîner plusieurs. Plutôt suspendue que fixée, toujours livrée au caprice, elle songe moins à l'objet qui la possède qu'à celui qu'elle voudrait qui la possédât. Elle attend toujours le plaisir et n'en jouit jamais : elle se donne un amant moins parce qu'elle le trouve aimable, que pour prouver qu'elle l'est. Souvent elle ne connaît pas mieux celui qu'elle quitte que celui qui lui succède. Peut-être si elle avait pu le garder plus longtemps, l'aurait-elle aimé; mais est-ce sa faute si elle est infidèle ? Une jolie femme dépend bien moins d'elle-même que des circonstances; et

(96) *Ibid.*, p. 171 et 173.

par malheur il s'en trouve tant, de si peu prévues, de si pressantes qu'il n'y a point à s'étonner si, après plusieurs aventures, elle n'a connu ni l'amour ni son cœur. » (97).

Dans *La Nuit et le Moment* (1755), Clitandre, un autre libertin, explique ainsi ses nombreuses conquêtes :

« On est dans le monde, on s'y ennuie, on voit des femmes qui, de leur côté, ne s'y amusent guère : on est jeune; la vanité se joint au désœuvrement. Si avoir une femme n'est pas toujours un plaisir, du moins c'est toujours une sorte d'occupation. L'amour, ou ce qu'on appelle ainsi, étant malheureusement pour toutes les femmes ce qui leur plaît le plus, nous ne les trouvons pas toujours insensibles à nos soins. D'ailleurs les transports d'un amant sont la preuve la plus réelle qu'elles aient de ce qu'elles valent. J'ai quelquefois été désœuvré; j'ai trouvé des femmes qui n'étaient peut-être pas encore bien sûres du pouvoir de leurs charmes, et voilà ce qui fait que, comme vous dites, j'en ai eu quelques-unes. » (98).

Séduire, c'est donc se justifier. Le « mouvement des sens » se confond avec le besoin d'être. Le but de la séduction pour le libertin, c'est un plaisir et une preuve, mais rien au-delà, la seconde n'étant obtenue qu'avec le premier. La quête du suffrage n'est achevée et assurée qu'avec la conquête charnelle. L'amour et la vertu ne sont guère que mensonges, seul le « goût » est vrai.

« On se plaît, on se prend. S'ennuie-t-on l'un avec l'autre ? on se quitte avec tout aussi peu de cérémonie que l'on s'est pris. Revient-on à se plaire ? On se reprend avec autant de vivacité que si c'était la première fois qu'on s'engageât ensemble (...) Il est vrai que l'amour n'est entré pour rien dans tout cela; mais l'amour qu'était-il, qu'un désir que l'on se plaisait à s'exagérer, un mouvement des sens dont il avait plu à la vanité des hommes de faire une vertu ? On sait aujourd'hui que le goût seul existe; et si l'on se dit encore qu'on s'aime, c'est bien moins parce qu'on le croit que parce que c'est une façon plus polie de se demander réciproquement ce dont on sent qu'on a besoin. » (99).

Le libertin joue un jeu dont il connaît exactement la nature et la limite. Bien loin de tirer une quelconque amertume de sa lucidité, il s'accomplit pleinement dans ce jeu. On trouve chez

(97) *Ibid.*, p. 27.
(98) *Œuvres*, t. I, p. 103.
(99) Tome I, p. 19 et 20.

Crébillon la même analyse réductrice du monde — jusqu'à la critique ouverte dans *Les Egarements du Cœur et de l'Esprit* — que chez Marivaux, mais aussi, et ceci lui est propre, l'expression achevée, la défense et l'illustration du libertinage aristocratique. L'être de la séduction, s'il s'accepte, n'est plus une dupe, mais un conquérant heureux et libre, un artiste du plaisir. *La Nuit et le Moment* (1755) tout comme *Le Hasard du Coin du Feu* (1763) (100) s'achèvent sans la moindre trace d'inquiétude dans un accord transparent et joyeux des deux partenaires. La mondanité, mensonge et facticité toujours récupérés et déguisés chez Marivaux est, dans les œuvres libertines de Crébillon, pleinement assumée et heureusement vécue. Etiemble a raison de dire que les libertins de ces deux dialogues trouvent le bonheur (101). A l'idéalisme et au moralisme latents du premier, s'oppose chez le second l'apologie du plaisir et de la séduction. C'est ici que divergent deux œuvres faites d'une substance commune : l'expression du monde aristocratique, qu'elles apparaissent comme deux *versions* d'une même structure mentale. L'une et l'autre disent, à leur manière, la fin prochaine de ce monde. L'hédonisme libertin, expression achevée de cette « philosophie du plaisir » (102), encouragée au 17e siècle par la monarchie contre l'esprit féodal, loin de justifier la noblesse, témoigne de sa métamorphose profonde et permet son inculpation tant au nom de l'idéalisme aristocratique traditionnel qu'au nom des valeurs bourgeoises qui s'affirment alors avec éclat. La confrontation d'*Emile* et du *Hasard du Coin du Feu,* contemporains, si saugrenue qu'elle paraisse, est fort éclairante.

On s'en aperçoit encore mieux en examinant l'œuvre de Crébillon fils : déployer clairement toutes les implications de l'analyse du monde aristocratique comme lieu de la séduction, c'était fatalement, directement ou indirectement, requérir contre lui. L'hédonisme libertin tout comme le cynisme de Versac prononcent la condamnation à mort de la noblesse. Le sens profond de l'ambiguïté de Marivaux apparaît du même coup.

Mais d'autres œuvres encore nous présentent un monde où les êtres se justifient par le pouvoir de séduire, où l'essence de la vie consiste en la conquête toujours recommencée d'hommages interchangeables. Il vaut la peine d'en citer quelques passages car, même si elles ne révèlent pas toutes les caractéristiques de l'être relationnel qui ont été définies, elles prouvent que l'instrument d'interprétation utilisé ici n'est pas une pure construc-

(100) Tome III, p. 512 et ss.
(101) *Introduction* à l'édition des *Egarements...*, citée ci-dessus, p. XVIII.
(102) Cf. Bénichou, ouvrage cité, p. 182.

tion intellectuelle élaborée par le critique, mais qu'il repose sur un nombre relativement important d'indices.

Les Confessions du Comte de *** (103) (1741) et *Les Mémoires sur les Mœurs de ce Siècle* (104) (1751) de Charles Pinot Duclos (1705-1772) se présentent tous deux comme le témoignage d'un libertin repenti qui, lassé des plaisirs et de la vie mondaine, fait l'éloge de la vertu, de la constance et d'une existence calme et retirée. Mais ce ne sont ni ces intentions moralisatrices ni le détail des aventures du héros qui nous intéressent ici, mais la description et l'analyse des relations mondaines. Plaisir et vanité associés sont, ici encore, la clé du comportement des êtres. Sans les commenter, afin d'éviter de me répéter, je citerai quelques passages qui, d'une manière ou d'une autre, disent la nature relationnelle et séductrice des êtres, au sens où ces termes ont été définis.

Le héros des *Confessions du Comte de* *** vient de terminer une « affaire » avec une femme. « Un jeune homme à la mode, car j'en avais déjà la réputation, se croirait déshonoré s'il demeurait quinze jours sans intrigue, et sans voir le public occupé de lui. Pour ne pas rester oisif, et conserver ma réputation, j'attaquai dix femmes à la fois; j'écrivis à toutes celles dont les noms me revinrent à la mémoire. » (105). Ce procédé lui assure un rapide succès auprès de l'une des destinataires, Mme de Vignolles, mais cette liaison étant « désapprouvée par le public », il décide d'y mettre un terme et de la remplacer dignement pour se réconcilier avec l'opinion. Son choix tombe sur Mme de Léry qui passe pour sage. Celle-ci accepte son « hommage » mais sans lui concéder aucun avantage. « Mme de Léry avait trente amants qui l'assiégeaient; elle les amusait tous également, et n'en favorisait aucun. J'allais tous les jours chez elle; chaque jour elle me plaisait davantage; et mes affaires n'en avançaient pas plus. Comme je m'aperçus bientôt du manège et de la coquetterie de Mme de Léry, je ne voulus pas perdre mon temps avec elle, et je songeais à l'employer plus utilement ailleurs; mais elle savait conserver ses amants avec autant d'art qu'elle avait de facilité à les engager. Elle ne vit pas plutôt que j'étais près de lui échapper, qu'elle employa toutes les marques de préférence pour me retenir. Je crus toucher au moment d'être heureux, et je me rengageai de nouveau. » (106). La jeune femme le brouille avec un autre de ses prétendants, le

(103) *Œuvres complètes de Duclos*, chez Colnet et Fain, 1836, t. VIII.
(104) *Ibid.*, t. VII.
(105) Tome VIII, p. 72.
(106) *Ibid.*, p. 78.

comte de Longchamp. Duel. Le héros qui a tué le comte doit fuir en Angleterre. Malheureusement les femmes n'y sont pas, « comme en France, le principal objet de l'attention des hommes, et l'âme de la société » (107). Néanmoins il suscite la passion exclusive de Milady B. qui est prête à rompre tous les liens pour l'emmener « au bout de l'univers ». De tels projets et la crainte de complications diplomatiques l'engagent à rompre et à retourner en France. Sitôt rendu à « la société », il se préoccupe de nouvelles conquêtes. « Après un an d'absence, c'était une espèce de début; on était attentif au choix que j'allais faire : de ce choix seul pouvaient dépendre tous mes succès à venir. Mme de Limeuil me parut d'abord la seule femme digne de mes soins; mais la réflexion sut réprimer ce premier transport. Elle était jeune, elle passait pour sage, et il fallait qu'elle le fût, car on n'avait point encore parlé d'elle. L'attaquer et ne pas réussir, c'était me perdre; un homme à la mode ne doit jamais entreprendre que des conquêtes sûres. Tandis que je combattais par ces réflexions judicieuses le goût que je me sentais pour Mme de Limeuil, j'entendis parler dans plusieurs maisons de l'esprit, des agréments, et surtout du mérite de Mme de Tonins. On citait sa maison comme la société des gens les plus aimables de Paris : c'était une faveur que d'y être admis. » (108). La maîtresse de maison règne sur une cour qui ne cesse d'applaudir à tout ce qu'elle dit. Pour entrer en grâce, le héros décide de faire de même. « Ce qui me rendait encore plus complaisant pour les sentiments de Mme de Tonins, ce furent ceux qu'elle m'inspira. Sans être absolument jeune, elle était encore aimable; d'ailleurs, la considération où elle vivait, quoiqu'assez peu méritée, était ce qui piquait mon goût. L'opinion nous détermine presque aussi souvent que l'amour. Mme de Tonins était à la mode, et dès lors elle me paraissait charmante. Le respect que l'on avait pour elle, ne laissait pas de m'imposer, et je fus un peu embarrassé sur ma démarche : je pris enfin mon parti. J'arrivai un jour chez elle de si bonne heure, que je la trouvai seule, et je lui déclarai mes sentiments. » (109). L'hommage est bien reçu mais le héros est assez vite las de la tyrannie qu'exerce sa maîtresse et découvre le néant de la petite société et des valeurs qu'elle se crée, fondées sur le seul crédit de Mme de Tonins. Comme « contrepoison au bel-esprit », le voilà qui se lie à la femme d'un financier qui s'est mis en tête d'imiter les femmes du monde et par conséquent de prendre un amant.

(107) *Ibid.*, p. 81.
(108) *Ibid.*, p. 90 et 91.
(109) *Ibid.*, p. 95.

« Elle regardait un amant comme un meuble; et, mon hommage flattant sa vanité, elle voulait que je fusse partout avec elle. Je ne fus pas de ce sentiment-là... » (110).

Portrait d'une femme du monde et de son séducteur : inconstance, permutabilité des hommes, vanité. « Il était aussi nécessaire à son existence d'aimer que de respirer. Chez elle l'amour avait sa source dans le caractère, et ne dépendait point d'un objet déterminé. Il lui fallait un amant quel qu'il fût; son cœur n'aurait pas pu en supporter la privation; mais elle en aurait eu dix de suite, pourvu qu'ils se fussent succédé sans intervalle, qu'à peine se serait-elle aperçue du changement. Elle aimait de très bonne foi celui qu'elle avait, et conservait les mêmes sentiments à son successeur. La figure de Mme Derval, qui était charmante, lui assurait toujours un amant; l'inconstance naturelle aux amants heureux le lui faisait bientôt perdre; mais il ne la quittait que pour faire place à un autre, dont le bonheur était aussi sûr et la constance aussi faible.

« D'ailleurs le bon air était de l'avoir eue, et je voulus en passer ma fantaisie. » (111). Mais un rival lui reproche de soustraire Mme Derval à la société, à qui elle appartient et le comte de *** de la lui rendre comme « un effet qui devait être dans le commerce » (112).

Avant de se dégoûter du personnage qu'il joue, le héros analyse les mécanismes du succès mondain : « On n'est point impunément un homme à la mode. Il suffit d'être entré dans le monde sur ce ton-là, pour continuer d'y être, lors même qu'on ne le mérite plus. Aussitôt qu'un homme parvient à ce précieux titre, il est couru de toutes les femmes, qui sont plus jalouses d'être connues qu'estimées. Ce n'est sûrement pas l'estime, ce n'est pas même l'amour qui les détermine; c'est par air qu'elles courent après un homme qu'elles méprisent souvent, quoiqu'elles le préfèrent à un amant qui n'a d'autres torts que d'être un honnête homme ignoré.

« On croirait qu'elles en sont assez punies par l'indiserétion, la perfidie et tous les mauvais procédés qu'elles essuient : point du tout; elles sont déshonorées; ne désirent que d'être sur la scène du monde; l'éclat qui ferait périr de désespoir une femme raisonnable, les console de tout. » (113).

Des *Mémoires sur les Mœurs de ce Siècle,* on pourrait aussi multiplier les citations. Je m'en tiendrai aux plus démonstratives.

(110) *Ibid.*, p. 105.
(111) *Ibid.*, p. 127.
(112) *Ibid.*, p. 128.
(113) *Ibid.*, p. 129.

Le narrateur, d'une naissance illustre et d'une fortune considérable, se présente *ainsi* après avoir relevé que l'amour n'est plus ce qu'il était autrefois : « Les principes de la fatuité, en France, sont aussi anciens que la monarchie; mais jusqu'à nos jours elle n'avait jamais été une science perfectionnée, comme nous le voyons; et j'arrivai avec des dispositions si heureuses, j'ai ouvert des routes si nouvelles que je pourrais compter parmi les inventeurs. » (114).

Après avoir raconté son premier attachement pour une jeune femme mariée un peu plus âgée que lui, Mme de Canaples, qui l'écarte inexorablement bien qu'elle lui ait avoué qu'elle l'aime, il confesse que l'impression qu'il a faite sur elle lui a appris à s'estimer. « Depuis que l'ivresse des passions est dissipée, j'ai quelquefois réfléchi sur l'espèce de conquêtes qui nourrit la vanité des hommes, et j'ai remarqué que la plupart des femmes qui font le sujet de leur triomphe, ont le cœur froid, les sens assez tranquilles et la tête déréglée. Ce n'est pas la raison qui détermine leur choix, ce n'est pas l'amour, ce n'est pas même le plaisir; c'est la folie qui leur échauffe l'imagination pour un homme qui devient successivement l'objet, le complice et la victime d'un caprice. Un amant leur plaît sans autre raison que de s'être présenté le premier, et il est bientôt quitté pour un second qui n'a d'autre mérite que d'être venu le dernier. » (115).

La marquise de Rétel, qui « professe une espèce d'athéisme en amour » (116) lui enseigne le caractère illusoire de la passion : « les autres passions vivent de leur propre substance; l'amour a besoin d'un peu de contradiction, qui lui associe l'amour-propre pour le soutenir » (117). Selon elle, la jalousie n'est pas l'attribut de l'amour mais celui de l'orgueil : « Par exemple, combien de fois a-t-on vu un amant dégoûté, cherchant un prétexte pour rompre, et tâchant de le faire naître à force de mauvais procédés ? Dans cette situation, il devrait être charmé que quelqu'un vînt le dégager honnêtement; mais point du tout : il s'aperçoit qu'on peut se consoler de sa perte avec un autre, sa vanité est blessée de ne pas laisser une femme dans les regrets; la jalousie, ou plutôt l'envie, le ramène pour être tyran, sans être heureux. Voilà les hommes : leur amour ne vit que d'amour-propre; il n'y a que des jaloux d'orgueil. » (118).

(114) Tome VII, p. 223.
(115) Tome VII, p. 238 et 239.
(116) *Ibid.*, p. 250.
(117) *Ibid.*, p. 247.
(118) *Ibid.*, p. 258.

Voici l'analyse d'une des nombreuses conquêtes du narrateur : « J'avais éprouvé plus d'une fois que la beauté ne fait pas toujours naître l'amour, et peut n'exciter qu'une admiration froide; Mme de Saintré me fit connaître que l'esprit joint à une figure piquante est toujours sûr de son effet. Je m'y trouvai si fortement attaché, que j'en étais encore à croire simplement qu'elle m'amusait un peu plus qu'une autre. Mon erreur ne dura pas, et ce qui fortifia mon goût et me piqua, fut d'apercevoir que le brillant de ma réputation, loin d'être un mérite auprès d'elle, était un titre contre moi. Elle était de ces femmes assez modestes ou assez fières pour ne vouloir pas que leur nom serve à orner une liste; plus elle est étendue, plus elles la trouvent déshonorante, à moins qu'elles ne soient sûres d'en faire le dernier article; et les femmes qui s'estiment le plus sont celles qui s'en flattent le moins : c'est une de ces occasions où l'amour-propre ne donne pas de confiance. » Dans un tel cas, on ne saurait réussir qu'en inspirant une vraie passion. « Je le sentis, et sans oser encore me flatter du succès, je suivis la seule route que l'esprit m'indiquait. Je m'attachai à plaire à Mme de Saintré, et surtout à lui paraître estimable : on commence à le devenir par le seul désir de le paraître. Je n'oubliai rien pour lui persuader que mes travers n'avaient été que ceux de mes liaisons, et que mon attachement pour elle avait suffi pour m'en corriger. J'étais d'autant plus persuasif, que j'étais persuadé moi-même; j'intéressai son cœur en intéressant son amour-propre. C'est l'appât le plus sûr pour les gens d'esprit qui sont sensibles, sans quoi ils ne seraient jamais dupes. » (119).

Pour effacer ensuite sa disgrâce auprès de Mme de Saintré et « pour sauver son honneur » le narrateur décide de séduire Mme de Vergi, choisie parce qu'elle est alors « l'objet de l'attention par la figure et les grâces et par les avantages de la naissance et du rang... je la trouvais fort jolie, et la conquête en était flatteuse par le nombre d'hommes brillants qui s'empressaient auprès d'elle et parce qu'elle en avait dédaigné de très aimables : on ne peut pas être partout. Enfin, le goût que je pris pour la comtesse m'empêcha d'entendre ce qui s'en disait, ou ne me permit pas d'y faire attention; et, si l'on est étonné de mon aveuglement, on le sera encore plus de la manière dont il cessa. Sans m'arrêter ici sur les préludes de notre liaison il suffit de dire qu'elle fut flattée de mon hommage, et qu'elle me donna une préférence si marquée, que mes rivaux les plus présomptueux furent obligés de renoncer à leurs prétentions, ou du moins de les suspendre.

(119) *Ibid.*, p. 284 à 286.

Mon triomphe était si public, que l'indiscrétion de ma part eût été une sottise, et la discrétion un ridicule; un extérieur indifférent sur ma gloire était le seul maintien convenable, et je le gardais avec beaucoup de dignité. Heureuse situation d'un homme à la mode, de n'être obligé ni au manège, ni aux ménagements !

Si je trouvais Mme de Vergi à la promenade, je ne l'abordais que lorsqu'il y aurait eu de l'affectation à m'en dispenser. Au spectacle, on ne me voyait jamais dans sa loge; ce ne pouvait être une distinction que pour d'autres que moi. Je prenais une place au hasard, et j'avais le plaisir de voir les yeux se porter alternativement sur elle et sur moi. Que cette curiosité publique dit de choses à celui qui en est l'objet ! Que je goûtais de plaisir en considérant que j'occupais toutes les têtes, et que j'étais la matière de tous les discours ! L'ivresse de l'amour n'est pas comparable à celle des airs. Si j'avais pu me voir de sang-froid, je me serais trouvé bien fou, bien fat et bien sot. » (120).

(120) *Ibid.*, p. 308 à 310.

TROISIEME PARTIE

Analyses concrètes

Deux possibilités s'offrent ici au commentateur : présenter les pièces dans l'ordre chronologique ou dans une disposition systématique, c'est-à-dire en les distribuant dans les différentes catégories définies plus haut. Pour la clarté de l'exposé et afin qu'apparaisse bien le lien qui unit cette troisième partie à celles qui la précèdent et la suivent, c'est la seconde qui a été choisie, car la diversité du théâtre de Marivaux, le nombre assez élevé des pièces étudiées risquaient, si l'on suivait la chronologie, de masquer au lecteur les lignes directrices de l'analyse. Toutefois il faut préciser que l'ordre mis ainsi en évidence dans cette œuvre théâtrale ne correspond pas du tout à l'ordre de sa genèse. Les catégories de ce classement ne doivent en aucune façon être confondues avec les étapes d'une évolution. On ne peut distinguer dans l'œuvre de Marivaux une tendance significative. Ce qui paraît la caractériser, c'est une oscillation ou une hésitation et une tentative constante de conciliation. Ces mouvements, il me paraît vain de chercher à les expliquer de cas en cas. Comment rendre compte du passage du *Prince travesti* à *la Fausse Suivante*, ou du *Triomphe de l'Amour* aux *Serments indiscrets*, pièces qui relèvent de visions du monde radicalement opposées ? En chercher la cause dans des fluctuations historiques reviendrait à postuler une corrélation immédiate et mécanique entre la création littéraire et les phénomènes qui affectent la société. Or une structure mentale est un ensemble doué d'une large autonomie et qui n'est pas automatiquement et instantanément affecté par les événements. Comme tous les systèmes de pensée, consciemment élaborés ou non, elle jouit d'une certaine immunité à leur égard. Une telle corrélation doit donc être plutôt l'exception que la règle.

Les analyses des pièces ont été groupées sous les rubriques suivantes :

1° L'idéalisme aristocratique;
2° La séduction;
3° Les pièces ambiguës;
4° Le naturel et l'artificiel;
5° Le moralisme;
6° Les pièces à références sociales.

Ces dernières ont pour caractéristique commune de se référer *explicitement* à des phénomènes sociaux contemporains. Ce sont souvent des pièces qui répondent à une évidente intention de démonstration. Dans le cadre de l'interprétation proposée ici, elles sont importantes pour plusieurs raisons. Elles montrent que les problèmes relatifs à la noblesse et à une hiérarchie sociale dominée par cette classe ont constamment préoccupé Marivaux. Elles nous présentent une aristocratie privée de justification et la plupart d'entre elles insistent sur sa pure mondanité, sur sa frivolité et son souci dominant du paraître. Enfin elles témoignent de l'ambiguïté de l'attitude du dramaturge qui associe la critique radicale de la noblesse et la sauvegarde de son prestige et de ses prérogatives. Ainsi, elles constituent donc une des principales justifications de l'explication sociologique, l'un de ses principaux moyens de preuve puisqu'elles fournissent un lien entre les réalités historico-sociales et les œuvres les plus dégagées de toutes références aux circonstances.

Comme toute classification, celle-ci comporte une certaine part d'arbitraire. *La Double Inconstance*, par exemple, pourrait aussi être rangée dans la catégorie des pièces à références sociales puisqu'elle est une des plus riches et des plus explicites sur le monde courtisan et la noblesse. Les distinctions faites risquent de masquer les parentés : *Arlequin poli par l'Amour* peut être considéré comme un premier état de *La Double Inconstance* qui en reprend les éléments fondamentaux (la *nature* et le *palais*) pour les confronter derechef et établir entre eux une relation nouvelle. De même, *L'Epreuve* peut être légitimement rapprochée de la pièce de 1723. *Les Sincères* pourraient figurer également dans le quatrième groupe, en compagnie des pièces qui posent le problème du naturel et de l'artificiel.

D'autres modifications pourraient encore être faites, mais aucune, me semble-t-il, ne serait de nature à mettre en question les catégories du classement et l'interprétation qui le fonde.

⁂

Les numéros des pages indiqués dans les références sont ceux de l'édition de la Pléiade du *Théâtre complet*. Les dates données entre parenthèses sont celles de la première représentation de chaque pièce.

I. L'IDÉALISME ARISTOCRATIQUE

Annibal (1720).

Renonçant d'emblée à trouver un intérêt et une signification propres à cette unique tragédie de Marivaux qui paraissait une erreur de jeunesse, on s'est borné à y chercher ce qui y préfigurait le « marivaudage » et l'on a trouvé quelques vers de Laodice (III, sc. 1) (1). Un examen de toute la pièce permet d'en dégager un sens qui l'intègre dans l'ensemble de l'œuvre.

Rome, sous la menace d'une intervention armée, vient réclamer Annibal, toujours redouté, au roi Prusias qui lui a accordé son hospitalité et sa protection et lui a promis sa fille Laodice dont le guerrier est devenu amoureux. Prusias livrera-t-il le glorieux Carthaginois ? La situation est encore compliquée par l'amour qu'éprouvent l'un pour l'autre la princesse et l'ambassadeur du Sénat, Flaminius.

La structure de la pièce peut s'établir ainsi : il y a Rome et son représentant qui ne se confondent d'ailleurs pas entièrement, on le verra. Il y a Annibal et Laodice qui partagent les mêmes valeurs et communient en elles à défaut de communier dans l'amour. Il y a enfin Prusias.

Rome, telle qu'elle apparaît à travers les discours de son ambassadeur (II, sc. 3, p. 102 et IV, sc. 3, p. 122), c'est la grande puissance impérialiste, « maîtresse du monde », qui, comme telle, impose ses volontés par tous les moyens, la force y compris, sans se soucier du droit ou de la justice. Seuls comp-

(1) Cf. Larroumet, ouvrage cité, p. 38 et 39.

tent ses intérêts. Sa puissance repose sur « l'austère vertu », le sens du « devoir » de ceux qui la servent, c'est-à-dire sur leur respect absolu et incorruptible de la raison d'Etat, leur dévouement sans réserve à sa cause, ce qui exclut, bien sûr, toute faiblesse amoureuse.

Annibal, l'objet du litige entre Rome et Prusias, c'est le pur « guerrier » qui ignore la peur. Ce qui seul lui importe, c'est la « gloire ». Et cette gloire, il la tire de ses conquêtes et de ses victoires sur les Romains. Il a rempli l'Italie « d'épouvante », d' « horreur » et de « sang » (II, sc. 2, p. 99). Courageux, on peut même dire que c'est le courage pur, refusant d'accepter un joug, il est absolument incapable de dissimuler ses opinions et ses intentions. Ouvertement, il provoque Rome (II, sc. 2, p. 99). Il est insensible à toute considération politique où il ne voit que peur, à tout calcul, à toute diplomatie. Peu lui importent les rapports de force : les légions menacent, les armées de Prusias sont décimées par la guerre qu'elles ont menée contre un roi voisin, mais Annibal n'en a cure car jamais les Romains ne sauraient être redoutables à ses yeux. L'Etat n'est rien d'autre que la gloire et l'honneur du *souverain*. C'est donc ces valeurs seules qu'il importe de sauver, explique-t-il à Prusias (III, sc. 4, p. 113).

> Et que pourriez-vous craindre en gardant votre foi ?
> Est-ce d'être vaincu, de cesser d'être roi ?
> Si vous n'exercez pas le droit du rang suprême,
> Si vous portez des fers avec un diadème,
> Et si de vos enfants vous ne disposez pas,
> Vous ne pouvez rien perdre en perdant vos Etats.

Même si Prusias était trahi par le « sort », c'est-à-dire s'il était vaincu par les Romains, il se serait assuré l'honneur de tomber avec Annibal. Cela doit lui suffire.

Devant renoncer à affronter ses ennemis, il ne reste à Annibal qu'à faire une belle et noble fin qui témoigne de sa « grandeur ». C'est ce que Flaminius, qui a compris le personnage et l'estime, lui propose, montrant par là qu'il est plus que la simple voix de la politique de Rome. Il reconnaît que « l'audace guerrière » ou héroïsme a ses valeurs propres.

> Tombez, mais d'un héros ménagez-vous la chute.
> Vous l'êtes, Annibal, et l'aveu m'en est doux.
> Pratiquez les vertus que ce nom veut de vous.
> Voudriez-vous attendre ici la violence ?
> Non, non, qu'une superbe et pleine confiance,
> Digne de l'ennemi que vous vous êtes fait,
> Que vous honorerez par ce généreux trait,

Vous invitant à fuir des retraites peu sûres,
Où vous deviez, Seigneur, présager vos injures,
Vous guide jusqu'à Rome, et vous jette en des bras
Plus fidèles pour vous que ceux de Prusias.
Voilà, Seigneur, voilà la chute la plus fière
Que puisse se choisir votre audace guerrière.
A votre place enfin, voilà le seul écueil
Où, même en se brisant, se maintient votre orgueil.
N'hésitez point, venez; achevez de connaître
Ces vainqueurs que déjà vous estimez peut-être.
Puisque autrefois, Seigneur, vous les avez vaincus,
C'est pour vous honorer une raison de plus.
Montrez leur Annibal; qu'il vienne les convaincre
Qu'un si noble vaincu mérita de les vaincre.
Partons sans différer; venez les rendre tous
D'une action si noble admirateurs jaloux.

(V, sc. 9, p. 134.)

Et Annibal, cet implacable ennemi des Romains, comprend ce langage et accepte cette solution parce qu'elle sauve son personnage, c'est-à-dire sa « gloire », et fait appel au « cœur ».

Oui, le parti sans doute est glorieux à prendre,
Et c'est avec plaisir que je viens de l'entendre.
Il m'oblige. Annibal porte en effet un cœur
Capable de donner ces marques de grandeur,
Et je crois vos Romains, même après ma défaite,
Dignes que de leurs murs je fisse ma retraite.

Malheureusement, il s'est déjà empoisonné. Il lui reste cependant assez de souffle pour faire la leçon à Prusias : en renonçant à l'héroïsme pour la politique, vous avez perdu l'honneur, vous êtes déchu de votre rang, pour ne même pas gagner l'efficacité.

Prusias (car enfin je ne crois pas qu'un homme
Lâche assez pour n'oser désobéir à Rome,
Infidèle à son rang, à sa parole, à moi,
Espère qu'Annibal daigne en lui voir un roi),
Prusias, pensez-vous que ma mort vous délivre
Des hasards qu'avec moi vous avez craint de suivre ?
Quand même vous m'eussiez remis entre ses mains,
Quel fruit en pouviez-vous attendre des Romains ?
La paix ? Vous vous trompiez. Rome va vous apprendre
Qu'il faut la mériter pour oser y prétendre.
Non, non; de l'épouvante esclave déclaré,
A des malheurs sans fin vous vous êtes livré.
Que je vous plains ! Je meurs et ne perds que la vie
(*à la princesse*)
Du plus grand des malheurs vous l'avez garantie,
Et j'expire honoré des soins de la vertu.

Il n'existe point de milieu entre l'héroïsme et l'esclavage. La politique est une tricherie sans excuse. Cette tirade est le mot de la fin. Il s'est établi un évident accord des personnages pour reconnaître les valeurs d'Annibal contre l'attitude politique de Prusias. Laodice, en effet, les partage pleinement et leur sacrifie sans hésiter son amour pour Flaminius.

> Vivez, Seigneur, vivez; j'estime trop moi-même
> Et la gloire et le cœur de ce héros qui m'aime
> Pour ne l'instruire pas, si jamais dans ces lieux
> Quelqu'un lui réservait un sort injurieux.
> Oui, puisque c'est à moi que ce héros se livre,
> Et qu'enfin c'est pour lui que j'ai juré de vivre,
> Vous devez être sûr qu'un cœur tel que le mien
> Prendra les sentiments qui conviennent au sien;
> Et que, me conformant à votre grand courage,
> Si vous deviez, Seigneur, essuyer un outrage,
> Et que la mort seule pût vous en garantir,
> Mes larmes couleraient pour vous en avertir.
>
> (IV, sc. 2, p. 118.)

Seuls comptent pour elle le salut d'Annibal, « le plus grand des humains » bien qu'elle ne l'aime pas d'amour, et le respect de la foi qu'elle lui a jurée. Pas un instant elle ne tente de comprendre l'attitude de son père.

Celui-ci, nous l'avons dit, est un *politique*. Coincé entre la puissance de Rome qui réclame Annibal et la foi jurée à son hôte, il essaye de s'en tirer par un compromis, de temporiser : « Fuyez pour quelque temps... » dit-il au héros, espérant que cela « ralentira la rage » des Romains. C'est qu'il a une vision nette de la disproportion des forces en présence et qu'il songe, lui, au sort de son peuple (cf. III, sc. 6, p. 115 et V, sc. 2, p. 128). Ce qui pour Annibal et Laodice est un absolu se révèle à lui une « chimère » ridicule.

> O ciel ! j'aurais peut-être au gré d'une chimère,
> Sacrifié mon peuple et conclu sa misère.
> Non ridicule honneur, tu m'as en vain pressé :
> ...

Mais pas un mot ne fait équilibre au verdict prononcé contre lui par le héros mourant, *rien ne vient compenser l'exaltation ou au moins la reconnaissance (dans le cas de Flaminius) des valeurs du guerrier héroïque, contester leur exemplarité.* C'est bien là le sens de cette pièce, très éloignée de tout marivaudage, mais non pas aberrante car l'héroïsme, nous le savons, hante l'œuvre de Marivaux dès l'origine.

Cette tragédie présente donc bien un monde conforme à l'idéalisme aristocratique en justifiant un héros défini par une recherche individualiste, passionnée et exclusive de l'honneur, au mépris des contingences. On remarque cependant que l'amour ne joue ici qu'un rôle secondaire : il n'est qu'un accident, un « hasard » (I, sc. 4, p. 93) dans la vie d'Annibal et n'influence pas son comportement. Ce sentiment n'est pas donné comme une composante essentielle de l'héroïsme.

Ceci n'infirme pas le rattachement de cette pièce à la première structure mentale définie plus haut. Les éléments d'une vision du monde ne sont pas nécessairement *tous* présents dans chaque pièce. Ce qui est significatif, c'est le caractère unique, dans l'œuvre de Marivaux, d'une définition purement guerrière du héros, d'une version non érotique de l'idéalisme aristocratique : la condition d'une noblesse privée de son activité militaire et plus mondaine que combattante devait en faire sentir l'illusion ou l'anachronisme.

Le Prince Travesti (1724).

Une princesse aime un jeune étranger à l'identité mystérieuse. Elle charge Hortense, son amie et sa parente, de connaître ses sentiments à son égard. Or il se trouve qu'Hortense et le jeune homme, Lelio, en réalité fils du roi de Léon, se sont déjà rencontrés et épris l'un de l'autre. Ils méditent de quitter la cour pour s'épouser, mais redoutent la colère de la princesse. Celle-ci de son côté, soupçonnant leur amour, veut mettre Lelio au pied du mur : c'est lui qui décidera de la suite à donner à l'offre du roi de Castille qui, par l'entremise de son ambassadeur, lui propose sa main. Un vieux ministre, Frédéric, s'efforce de perdre le prince de Leon en fournissant à la princesse la preuve de son amour pour Hortense. Tout s'arrange par la décision que prend la souveraine de renoncer au jeune étranger et d'accepter l'offre de l'ambassadeur. Celui-ci révèle alors qu'il est le roi de Castille et Lelio, bien sûr, épouse Hortense.

On le voit, nous sommes en plein romanesque : princes qui voyagent incognito, héros qui délivre une jeune femme des mains des brigands, coup de foudre qui en résulte, retrouvailles miraculeuses des mêmes personnages, amour né à la vue d'un portrait. Cette pièce n'a rien, ou à peu près, de commun avec la première *Surprise* et *La Double Inconstance* qu'elle suit chronologiquement. C'est bien plutôt d'*Annibal* qu'il faut la rapprocher par son exaltation des vertus aristocratiques et du

monde des Grands. « Quand nous faisons parler les princes, Monsieur, que ce soit toujours d'une manière noble et digne d'eux; c'est un respect que nous leur devons, ... » Ces propos que Lelio adresse à l'ambassadeur de Castille pourraient servir d'exergue à la pièce. Ces deux personnages, la princesse et Hortense se distinguent nettement de Frédéric, d'Arlequin et de Lisette. Ils aiment, ils sont généreux, ignorent le calcul, l'intérêt, la politique, la ruse, l'amour du pouvoir. Gouverner est un devoir qui exige de la vertu, explique Lelio (I, sc. 10, p. 280). A l'opposé, Frédéric, lui, combine l'intérêt personnel et la raison d'Etat. Il est méfiant, recourt à la corruption et cherche à perdre son adversaire par tous les moyens. On aurait pu en faire le ministre roturier, dévoué totalement au souverain, serviteur inconditionnel et efficace de l'Etat, mais il est au contraire discrédité par la « générosité » triomphante. Arlequin est un pauvre hère qui trahit tout le monde pour de l'argent. L'exaltation des personnages du premier groupe et de leurs vertus est évidente : celles-ci coïncident merveilleusement avec leurs intérêts. N'obéissant qu'à l'amour d'abord, puis à la générosité, sans méfiance, sans aucun souci de politique, la princesse se trouve servir les intérêts de son Etat et faire l'acquisition d'un époux « généreux » qu'elle estime, « amant » par surcroît. En libérant un inconnu, elle s'attire la « reconnaissance éternelle » du prince de Leon (III, sc. 11, p. 326). En plaidant pour un rival, le roi de Castille, lui aussi, a servi ce prince. Les deux scènes finales marquent le rétablissement de l'harmonie préétablie entre les Grands, fruit et consécration de leurs vertus. A travers les apparences, ces trois princes se sont reconnus et pressentis par leur *qualité*. Temporairement et par accident, ils ont pu se trouver opposés, mais leur essence commune, leur supériorité commune devait nécessairement rétablir l'harmonie entre eux (1). L'exclusion préalable de Frédéric qui n'appartient

(1) Dégageant les traits caractéristiques des romans historiques, M. Magendie note combien ils présentent une image aristocratique du monde. Ceci se marque, en particulier, par l'éminente distinction des princes, si sensible qu'elle leur permet, toujours et partout, d'être reconnus comme tels. « Si d'abord, un héros, errant loin de son pays, n'est pas reconnu pour ce qu'il est, sa mine est pour les honnêtes gens qui l'observent l'indice certain d'une noble origine. » (Ouvrage cité, p. 236.) Les personnes de qualité jouissent de ce privilège de pouvoir d'emblée reconnaître leurs semblables et en être reconnues. Le fait que l'amour ne puisse se tromper, c'est-à-dire que seule une personne parée de toutes les vertus puisse faire l'objet de la passion du héros, que la réalité se trouve toujours confirmer l'élan spontané du cœur n'est qu'un corollaire de cette idée. Nous la retrouverons dans *le Jeu de l'Amour et du Hasard*.

pas à ce monde est fort significative (III, sc. 9, p. 325). On se retrouve entre généreux.

A la différence de son homonyme de la *Surprise*, Lelio a des qualités, militaires d'abord : la princesse lui doit le gain de la dernière bataille; disons qu'il a toutes les qualités : « jeune, aimable, vaillant, généreux et sage. » (I, sc. 2, p. 265.) C'est après une démonstration de sa valeur qu'il a enflammé le cœur d'Hortense (1, sc. 2, p. 268). A ce jeune homme, la princesse est disposée à confier les plus grandes responsabilités bien qu'elle ignore tout de son origine. L'ambassadeur-roi de Castille, lui aussi, a reconnu l'éminente qualité de son adversaire. A Frédéric qui lui suggère de l'aider à le renverser, il répond :

> L'AMBASSADEUR. — J'y consens à condition que nous ne tenterons rien qui soit indigne de nous; je veux le combattre généreusement comme il le mérite.
>
> FRÉDÉRIC. — Toutes actions sont généreuses quand elles tendent au bien général.
>
> L'AMBASSADEUR. — Ne vous en fiez pas à vous : vous haïssez Lelio, et la haine entend mal à faire des maximes d'honneur.
>
> (II, sc. 9, p. 306.)

Plus tard, à la demande d'Hortense, il intervient encore auprès de la princesse en faveur de Lelio, par pure générosité.

> L'AMBASSADEUR. — Madame, puis-je espérer que vous voudrez bien obliger le roi de Castille ? Ce prince, en me chargeant des intérêts de son cœur auprès de vous, m'a encore recommandé d'être secourable à tout le monde; c'est donc en son nom que je vous prie de pardonner à Lelio les sujets de colère que vous pouvez avoir contre lui. Quoiqu'il ait mis quelque obstacle aux désirs de mon maître, il faut que je lui rende justice; il m'a paru très estimable, et je saisis avec plaisir l'occasion qui s'offre de lui être utile.
>
> FRÉDÉRIC. — Rien de plus beau que ce que fait Monsieur l'Ambassadeur pour Lelio, Madame; mais je m'expose encore à vous dire qu'il y a du risque à le rendre libre.
>
> L'AMBASSADEUR. — Je le crois incapable de rien de criminel.
>
> LA PRINCESSE. — Laissez-nous, Frédéric.
>
> FRÉDÉRIC. — Souhaitez-vous que je revienne, Madame ?
>
> LA PRINCESSE. — Il n'est pas nécessaire.
>
> (*Frédéric sort.*)
>
> (III, sc. 9, p. 325.)

A plusieurs reprises il est affirmé que la qualité de l'homme est proportionnelle au rang, à la naissance. Les « généreux »

sont convaincus d'appartenir à une espèce particulière. A Lelio qui lui demande sur quoi il se fonde pour le croire prince, Arlequin répond « personne n'a si bon cœur que vous, et il m'est avis que c'est là la marque d'un prince. » (I, sc. 4, p. 272.) L'héritier du royaume de Leon a beau répondre qu'on peut « avoir le cœur bon sans être prince », il confirme l'opinion de son valet en disant au roi de Castille qui vient de se faire connaître : « Prince, votre rang ne me surprend point, il répond aux sentiments que vous m'avez montrés. » (III, sc. 11, p. 326.) A Frédéric il marque toute la distance qui le sépare de lui : « Non, en homme d'honneur, je ne suis pas fait pour me venger de vous. » (I, sc. 11, p. 280). Même sentiment chez Hortense : « ... à l'égard de Lelio, sa destinée non plus que la mienne, ne relèvera jamais de la lâcheté de vos pareils. » (III, sc. 7, p. 324.)

Si le visage du noble s'est modifié, s'il n'est plus celui, archaïque, d'Annibal, le héros guerrier avant tout, peu sensible à l'amour, soucieux de la gloire et de l'honneur seuls, mais celui du prince généreux, valeureux et passionné, conscient de ses responsabilités (ce qui ne signifie pas qu'il n'agisse qu'en fonction d'elles), l'exaltation de la noblesse, de la *qualité* subsiste. Ses valeurs résolvent les conflits et, loin de se heurter aux réalités comme dans le burlesque, s'y révèlent parfaitement adéquates. Corrélativement l'amour authentique apparaît, qui ne doit rien à la séduction comme dans la *Surprise* ou *la Double Inconstance;* le héros retrouve des qualités. L'expérience de la fragilité de la passion et la blessure d'amour-propre qui en résulte est sans conséquence chez Hortense et sans aucune incidence sur la pièce (cf. I, sc. 2, p. 266 et 267). Elle introduit même une incohérence assez sensible dans le personnage. Comment la concilier, en effet, avec l'engouement du plus pur type romanesque et passionnel pour un homme qu'elle ne connaît point ?

Le Jeu de l'Amour et du Hasard (1730).

Si étrange que cela paraisse, c'est pour l'essentiel, du *Prince travesti* qu'il faut rapprocher cette pièce.

Silvia attend son « futur » dont on dit le plus grand bien, mais elle n'est pas encline au mariage, car elle se méfie des hommes : « Ne se contrefont-ils pas, surtout quand ils ont de l'esprit ? »

N'ont-ils pas deux visages, un « masque » avec le monde, une « grimace » avec leur femme, selon le résumé de Lisette (I, sc. 1 et 2, p. 677 et 678) ? Nous avons affaire à un être qui appréhende le monde comme une comédie, paré de belles apparences et de qualités trompeuses, tout séduction et amabilité, mais en réalité mépris et indifférence. Pour ne pas être dupe, Silvia invente un stratagème, une contre-comédie pourrait-on dire, qui lui permettra de voir clair, de mettre son « futur » à l'épreuve sans qu'il s'en doute. Elle échangera rôle et vêtements avec ceux de sa soubrette Lisette. Or, il se trouve que le candidat, Dorante, a eu la même idée. Lui aussi veut « saisir quelques traits du caractère de (sa) future et la mieux connaître. » (I, sc. 4, p. 681.)

Les voilà donc dans une situation truquée au départ. Vont-ils être dupes de la comédie, victimes des apparences ? Le costume va-t-il abuser « le cœur » ou bien, au contraire, celui-ci va-t-il les avertir « de ce qu'ils valent », comme le dit Mario (I, sc. 4, p. 682) ? C'est la seconde hypothèse qui est vérifiée. La pièce apporte la démonstration que les cœurs se parlent malgré l'artifice de la situation, à travers les apparences qui constituaient cependant un écran opaque, que l'amour ne doit rien à l'amour-propre, bien au contraire, qu'il n'est pas une comédie, mais plutôt qu'il se joue de la comédie. Les scènes qui nous font assister à la rencontre de Silvia et de Dorante sont dépourvues d'équivoque. Ce n'est pas à la fabrication d'un sentiment que nous assistons, mais à son expression immédiate et spontanée. D'emblée c'est le « cœur » qui parle. D'emblée les deux jeunes gens se reconnaissent et cette reconnaissance des cœurs, il faut le souligner, est en même temps une reconnaissance de *la qualité*. Comme dans *le Prince travesti*, celle-ci perce inéluctablement le rideau des apparences. Tous deux perçoivent qu'ils sont d'une essence identique, supérieure à celle qu'indique leur habit. Le langage des cœurs est aussi celui de la « condition », comme Mario le laissait entendre, il les avertit de ce qu'ils valent. Il faut peu de temps à Dorante pour se déclarer (I, sc. 6, p. 684).

> 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 », belle Lisette; tu n'as pas besoin d'ordonner pour être servie.

un peu plus loin :

> 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 assurément joli; mais, je te le répète encore, je ne suis pas 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 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 de condition sans le savoir.

(I, sc. 7, p. 685 et 686.)

Le langage de Silvia, les nombreux apartés surtout, nous dit sans équivoque ce qu'elle éprouve. Elle ne dissimule guère. Aveux à peine voilés des sentiments, conscience de la supériorité essentielle de la « condition » (la qualité humaine ne saurait être qu'un don de la naissance), mépris de l'esprit domestique, voilà ce qu'exprime ce dialogue. Rappelons que Silvia a affirmé à plusieurs reprises la conscience de ce qu'elle vaut :

« 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 faquin-là. »

(I, sc. 5, p. 682.)

« Avec quelle impudence les domestiques ne nous traitent-ils pas dans leur esprit ! Comme ces gens-là vous dégradent. »

(II, sc. 8, p. 699.)

L'amour des deux jeunes gens va bon train. Leur deuxième entrevue se termine par un aveu de Silvia en bonne et due forme.

> 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 cœur n'aurait point de répugnance pour moi ?
> SILVIA. — Assurément.
> DORANTE. — Tu ne me haïrais pas ? Tu me souffrirais ?
> SILVIA. — Volontiers. Mais lève-toi.
>
> (II, sc. 10, p. 702 et 703.)

Faisant taire l'amour-propre, écartant le piège de l'apparence, le cœur a parlé sans équivoque. La condition n'a pas fait obstacle à l'amour. En apparence au moins le préjugé a été vaincu. Reste à franchir la dernière étape vers le mariage.

Dans cette seconde phase, l'amour-propre de Silvia joue un rôle important, dès le moment où Dorante a avoué son identité (II, sc. 12, p. 708). Remarquons, en passant, la réaction de la jeune fille.

> DORANTE. — C'est moi qui suis Dorante.
> SILVIA. — Ah ! je vois clair dans mon cœur.

Ce qui signifie que le cœur ne saurait se tromper, qu'il reconnaît d'emblée celui qui lui est destiné, que seule la raison retarde, abusée par les convenances sociales. Dès cet instant la pièce ne continue que par la volonté de Silvia de cacher son identité pour amener Dorante à « trahir sa fortune et sa naissance », en offrant sa main à une soubrette. Le langage de la jeune fille est celui du conquérant : il s'agit de triompher, d'arracher la victoire, de faire un captif (III, sc. 4, p. 715), de se prouver le pouvoir qu'on a sur un être (III, sc. 8, p. 722). « Insatiable vanité d'amour-propre », remarque le père. Celle-ci ne joue cependant pas du tout le rôle d'un piège. Nous avons vu que l'amour de Silvia et de Dorante ne lui doit rien. Dans *le Jeu de l'Amour et du Hasard*, il n'est pas l'élément constituant de l'amour, mais seulement son complément, son serviteur, il sert à en accroître l'intensité, à lui conférer « le sérieux », à le tremper pour l'éternité. Il n'est qu'un instrument aux mains de Silvia.

> M. ORGON. — Quoi ! ma fille tu espères qu'il ira jusqu'à t'offrir sa main dans le déguisement où te voilà ?
> SILVIA. — Ah ! Monsieur, si vous saviez combien je vous aurai d'obligation ! Dorante et moi, nous sommes destinés l'un à l'autre; il doit m'épouser; si vous saviez combien je 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. Vous avez fondé notre bonheur pour la vie, en me laissant faire; c'est un mariage unique; c'est une aventure dont le seul récit est attendrissant; c'est le coup de hasard le plus singulier, le plus heureux, le plus...

...

Ce qui lui en coûte à se déterminer ne me le rend que plus estimable : il pense qu'il chagrinera son père en m'épousant; il croit trahir sa fortune et sa naissance; voilà de grands sujets de réflexion : 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, sc. 4, p. 714 et 715.)

Nous trouvons ici la thèse de la résistance féconde (1). Une fois éclairé, Dorante la ratifie :

Je ne saurais vous exprimer mon bonheur, Madame; mais ce qui m'enchante le plus, ce sont les preuves que je vous ai données de ma tendresse.

(III, sc. 9, p. 725.)

L'inauthentique, la comédie ne constituent donc pas les rapports de Silvia et de Dorante, bien au contraire, ils en révèlent et en fondent l'authenticité.

Le sens de la pièce est donc clair. A la question implicite que pose toute l'œuvre de Marivaux : le monde n'est-il pas une comédie, les rapports avec autrui, l'amour ne sont-ils pas truqués, une illusion éphémère ? A cette question, *le Jeu de l'Amour et du Hasard* répond non. L'amour authentique existe, c'est une réalité sui generis et durable qui déjoue tous les pièges des apparences et de l'amour-propre, qui se moque — apparemment — de la condition et de l'argent. Et, fait remarquable, ce sont des gens de qualité qui en apportent la démonstration. La valorisation de la noblesse est ici évidente. L'amour de Silvia et de Dorante est reconnaissance réciproque de la « valeur ». Une fois encore, « bon sang ne ment pas ». A eux la générosité, la délicatesse, la distinction, l'amour authentique; aux valets la trivialité, l'ambition, le souci de faire fortune. Marivaux a pris soin de qualifier nettement ses personnages

(1) D'une manière très comparable, elle a été formulée dans *l'Ile de la Raison*. Cf. ci-dessous, p. 186 et ss.

dès leur apparition. Il suffit de comparer l'entrée de Dorante (I, sc. 6, p. 683) à celle d'Arlequin (I, sc. 8, p. 688). Où le premier se montre respectueux, modeste, spirituel et galant, le second est fat, grossier et indifférent au sentiment, un vrai « butor » comme le relève son maître, un « vilain homme », un « animal », pour Silvia. Au sérieux du dialogue amoureux des maîtres s'oppose le ridicule de celui des valets. Alors que les premiers se reconnaissent, les seconds sont totalement dupes des apparences. Alors que l'amour fait d'emblée oublier aux premiers naissance et intérêts, les seconds songent à faire fortune et à courir la dot. Qu'en fin de compte leur amour survive à la désillusion n'enlève pas grand chose à la différence des attitudes que Marivaux a bien marquée.

L'opinion de Dorante selon laquelle « le mérite vaut bien la naissance » (III, sc. 8, p. 724) ne constitue pas du tout une critique du préjugé de classe, au contraire, puisqu'elle revient à faire de la naissance un mérite. Le sens de cette formule est d'autant plus évident que, dans la pièce, le second n'appartient en fait qu'à la première. Marivaux n'a pas tant brouillé les cartes qu'il paraît à première vue. Arlequin et Silvia ne couraient pas le risque de se plaire. L'anoblissement du mérite ne porte pas ombrage à la noblesse puisqu'il en consacre la valeur. Il a d'ailleurs toujours existé tout au long de l'histoire. Ce qui choque, parce que contraire à l'essence même de l'ordre aristocratique, c'est l'achat pur et simple de la qualité ou l'anoblissement de l'argent.

Nous trouvons dans le *Jeu* l'idéalisme aristocratique que nous connaissons bien chez Marivaux. La valorisation de la condition accompagne celle de l'amour et la négation de la mondanité. On remarquera cependant que « la qualité » se résume ici à un langage, à un air, à une physionomie. C'est par là que Dorante et Silvia se reconnaissent (cf. I, sc. 6 et 7). C'est peu comparé aux vertus d'Annibal et même à celles du Prince de Leon. Le héros a perdu ses caractères les plus marquants et les plus glorieux.

La confrontation du texte avec sa source est instructive. Lors de leur premier tête à tête, dans *les Amants déguisés*, d'Aunillon (2), la comtesse et le marquis, équivalents de Silvia et Dorante, également déguisés en domestiques, n'expriment que brièvement et secondairement leur étonnement devant le désaccord entre leur condition et leur distinction respective. « Il est rare, parmi les gens de votre sorte, de s'exprimer avec tant

(2) Voir la notice de F. Deloffre dans l'édition citée du *Théâtre de Marivaux*, t. I, p. 783 et ss.

de galanterie et de délicatesse », dit la comtesse. A quoi le marquis répond : « Ah ! ma chère Finette, c'est ce que je vois, c'est ce que j'entends qui est un prodige de la nature, et ce n'est pas, dans la situation où je vous vois, une chose extraordinaire que de penser comme vous faites. » Au cours de la scène correspondante du *Jeu* (I, sc. 7), Dorante et Silvia expriment, au contraire, avec insistance le sentiment de ce désaccord. Celui-ci les frappe tant qu'ils vont jusqu'à douter des apparences. Rappelons simplement que le jeune homme dit : « ... tu as l'air bien distingué et l'on est quelquefois de condition sans le savoir », et que la jeune fille, à son tour, un peu plus loin, s'étonne et demande : « Mais, en vérité, voilà un garçon qui me surprend, malgré que j'en aie... (*Haut*) Dis-moi qui tu es, toi qui me parles ainsi ? »

Marivaux a donc très nettement insisté sur la perception réciproque de la condition.

Le Triomphe de l'Amour (1732).

Il est difficile d'imaginer triomphe plus total, exaltation plus enflammée de l'Amour. Celui-ci n'est en aucune façon une relation problématique et médiatisée, mais la voix de la « nature », de la « raison » et du « ciel », tout à la fois, comme le reconnaît Hermocrate, le philosophe, converti par l'expérience des charmes de Phocion (III, sc. 6, p. 806). C'est un élan naturel qui se manifeste sans équivoque. Léonide a découvert l'amour à la seule vue d'Agis (I, sc. 1, p. 754). A son tour celui-ci se déclare d'emblée sensible dès qu'il rencontre la jeune princesse et bien qu'elle soit travestie en homme :

> « ... quoiqu'il n'y ait qu'un instant que nous nous connaissions, je vous assure qu'on ne saurait être aussi prévenu pour quelqu'un que je le suis pour vous. »
>
> (I, sc. 4, p. 760.)

La déroute d'Hermocrate et de Léontine qui eux aussi succombent instantanément à l'appel de l'amour ridiculise leur philosophie ascétique. Elle les fait apparaître comme des aberrations. Le stratagème de Léonide-Phocion, s'il en fait certes des dupes, les libère par ailleurs en les délivrant de l'emprise d'une fausse sagesse et en les rendant à la vérité. L'artifice

auquel la princesse de Sparte recourt n'a rien d'une corruption ou d'une entreprise de séduction au sens où nous avons utilisé ce terme. Il lui suffit d'apparaître et de parler d'amour pour que celui-ci enflamme le cœur des trois solitaires. La conquête de cet être vierge et neuf qu'est Agis ne ressemble en rien à celle de Silvia dans *la Double Inconstance*. Point de « machines » ici. Chez ce jeune prince aussi l'amour l'emporte d'emblée sur la haine qu'il nourrissait pour lui et pour le sexe qui l'inspire (II, sc. 3, p. 777). C'est l'amour qui le fait entrer dans le monde, lui rend son identité et son pouvoir.

Il n'est donc pas seulement la loi naturelle qui régit tous les êtres, mais également la clé de tous les conflits, la force réparatrice qui rétablit l'harmonie du monde. *Son triomphe n'est pas celui de l'instinct, c'est-à-dire d'un fait, c'est celui d'une valeur.* Le conflit dynastique que pouvait faire naître la survie d'Agis et qui est prêt à éclater (cf. III, sc. 3, p. 801) est miraculeusement réglé par l'amour. C'est à lui que Léonide a songé à recourir. Il se trouve ainsi étroitement associé en sa personne à l'équité et à la générosité que Marivaux a bien pris garde d'attribuer à la princesse de Sparte. Le dramaturge s'est en effet écarté du récit de Plutarque, une de ses sources, en faisant de Léonidas, l'usurpateur, un souverain bienfaisant, « regretté du peuple qu'il avait bien gouverné » (I, sc. 1, p. 754). Après lui, son frère hérite « tranquillement » du pouvoir. Comme le remarque L. Desvignes (1), cette infidélité de Marivaux tend à mettre en lumière la générosité des motifs de Léonide lorsqu'elle entreprend de retrouver Agis. Elle pourrait en effet, se contenter de régner paisiblement. Son désir de retrouver l'héritier de l'autre dynastie ne doit rien à la crainte ou au remords, mais tout à la « générosité » et au désir « d'équité ». L'amour apparaît ainsi comme l'expression normale de ces grands sentiments, leur instrument privilégié. La mystification des deux « philosophes » n'entache pas la perfection de Léonide. Elle n'est que la juste punition, libératrice d'ailleurs, de deux âmes médiocres qui n'ont su qu'inspirer à Agis de l'aversion pour la princesse de Sparte.

> PHOCION. — Il me répugnerait sans doute (il s'agit du piège tendu à Hermocrate et à Léontine), malgré l'action louable qu'il a pour motif; mais il me vengera d'Hermocrate et de sa sœur qui méritent que je les punisse; qui, depuis qu'Agis est avec eux, n'ont travaillé qu'à lui inspirer de l'aversion pour moi, qu'à me peindre sous les traits les

(1) *Plutarque et Marivaux, ou de l'histoire au romanesque, Revue des Sciences humaines*, fasc. 124, oct.-déc. 1966.

plus odieux et le tout sans me connaître, sans savoir le fond de mon âme, ni tout ce que le ciel a pu y verser de vertueux. Ce sont eux qui ont soulevé tous les ennemis qu'il m'a fallu combattre, qui m'en soulèvent encore de nouveaux. Voilà ce que le domestique m'a rapporté d'après l'entretien qu'il surprit. Eh ! d'où vient tout le mal qu'ils me font ? Est-ce parce que j'occupe un trône usurpé ? Mais ce n'est pas moi qui en suis l'usurpatrice. D'ailleurs, à qui l'aurais-je rendu ? Je n'en connaissais pas l'héritier légitime; il n'a jamais paru; on le croit mort. Quels torts n'ont-ils donc pas ? Non Corine, je n'ai point de scrupules.

(I, sc. 1, p. 756.)

Mais Marivaux s'est encore écarté d'une façon significative de son autre source, la plus immédiate celle-ci, à savoir le recueil d'histoires pseudo-historiques de Madame de Villedieu intitulé *les Amours des Grands Hommes* (2).

Dans le récit qui l'a inspiré, les équivalents d'Agis et de Léonide ne sont que des êtres ordinaires. En les transformant en princes, Marivaux donne au triomphe de l'amour une portée bien plus générale puisqu'il fait de ce sentiment l'instrument de la solution de grands problèmes politiques et l'expression naturelle de la qualité. Cette double infidélité aux sources marque bien et sa volonté de faire de l'amour la valeur suprême et la nature aristocratique de sa vision du monde.

En reconnaissant d'emblée la *qualité* de Phocion, Agis prouve la sienne. Il prouve que l'amour est la voix de la justice. D'emblée il a su, malgré les apparences, reconnaître celle qui le rendrait à son trône. Quel beau dénouement que celui qui réunit dans le mariage les deux branches ennemies de la monarchie, la bienfaisante et la légitime ! C'est l'amour qui, par-dessus les obstacles de la haine mène Agis de l'obscurité à la royauté.

On le voit, *le Triomphe de l'Amour* nous plonge à nouveau en plein romanesque. L'idéalisme aristocratique confine ici à la féerie en nous offrant l'image d'un monde totalement libéré des entraves d'une embarrassante réalité, où la seule grâce de l'amour, de la générosité et du verbe suffit à résoudre élégamment tous les problèmes. Ce monde, à la fois féerique et ludique, affranchi du poids des responsabilités et des contraintes, si aristocratiquement partagé entre les Grands et les autres, qui tient à la fois d'une brillante conversation mondaine et des grâces aériennes du ballet, où une princesse douée de tous les charmes se meut et subjugue librement est bien *l'image sublimée par*

(2) Voir la notice de F. Deloffre dans son édition du *Théâtre Complet*, t. I, p. 882 et ss.

l'idéalisme romanesque d'une noblesse courtisane et irresponsable, qui en est réduite à parler et à séduire. En d'autres termes, Marivaux a combiné dans *le Triomphe de l'Amour,* les apparences scéniquement efficaces de la séduction (apparences seulement puisque Léonide-Phocion, tout en nous donnant le spectacle d'une manipulation habile d'Hermocrate et de Léontine, ne se prend pas à son propre jeu et que ses victimes sont touchées par un coup de foudre) avec l'idéalisme aristocratique le plus pur et le plus exalté.

II. LA SÉDUCTION

La Fausse Suivante (1724).

Cette pièce offre un contraste fort tranché avec *le Prince travesti* qui la précède. Totalement dépourvue d'ambiguïté, c'est une des plus critiques que Marivaux ait écrites. On n'y trouve aucune trace de l'idéalisme aristocratique. Le monde qu'elle révèle se définit par deux caractères : il est le lieu de la cupidité et de la séduction. Il ignore toute autre valeur que le besoin de plaire et l'argent. C'est la première fois dans l'œuvre de Marivaux que celui-ci est révélé comme un des principaux agents de la corrosion du monde aristocratique. Lélio est un libertin avide et cynique, dépourvu du moindre scrupule :

> « En fait d'amour, j'en fais assez ce que je veux (il s'agit de son cœur). J'aimais la Comtesse, parce qu'elle est aimable; je devais l'épouser parce qu'elle est riche, et que je n'avais rien de mieux à faire; mais dernièrement, pendant que j'étais à ma terre, on m'a proposé en mariage une demoiselle de Paris, que je ne connais point, et qui me donne douze mille livres de rente; la Comtesse n'en a que six. J'ai donc calculé que six valaient moins que douze. Oh ! l'amour que j'avais pour elle pouvait-il tenir bon contre un calcul si raisonnable ? cela aurait été ridicule. Six doivent reculer devant douze; n'est-il pas vrai ? Tu ne réponds rien ! »
>
> (I, sc. 7, p. 344.)

La Comtesse, elle, est un mélange de cupidité et de vanité où la seconde l'emporte de peu sur la première. Etre de la

séduction, elle est prête à tomber dans tous ses pièges. Ainsi le chevalier recommande à Lélio :

> « ... feins toujours de l'aimer. Si tu te montrais inconstant, cela intéressait sa vanité; elle courrait après toi, et me laisserait là. »
>
> (I, sc. 7, p. 347.)

C'est à sa vanité que tous deux s'adressent avec un succès immédiat.

> LÉLIO, *à la comtesse, en rentrant.* — J'attendais nos musiciens, Madame, et je cours les presser moi-même. Je vous laisse le Chevalier; il veut nous quitter; son séjour ici l'embarrasse; je crois qu'il vous craint; cela est de bon sens, et je ne m'en inquiète point : je vous connais; mais il est mon ami; notre amitié doit durer plus d'un jour, et il faut bien qu'il se fasse au danger de vous voir; je vous prie de le rendre plus raisonnable. Je reviens dans l'instant.
>
> LA COMTESSE *riant.* — En vérité, Chevalier, vous êtes bien à plaindre, et je ne savais pas que j'étais si dangereuse.
>
> LE CHEVALIER. — Oh ! que si; je ne vous dis rien là dont tous les jours votre miroir ne vous accuse d'être capable; il doit vous avoir dit que vous aviez des yeux qui violeraient l'hospitalité avec moi, si vous m'ameniez ici.
>
> LA COMTESSE. — Mon miroir ne me flatte pas, Chevalier.
>
> LE CHEVALIER. — Parbleu ! je l'en défie; il ne vous prêtera jamais rien. La nature y a mis bon ordre, et c'est elle qui vous a flattée.
>
> (I, sc. 10, p. 348.)

Le miroir est le symbole de l'être de la séduction. La conquête d'autrui n'est qu'une forme supérieure et dramatique de la réflexion.

La dérision de l'amour est complète. Le travesti — le Chevalier est en réalité une jeune et jolie femme — est certes la source d'une équivoque érotique scéniquement efficace, mais il fait aussi percevoir nettement l'inconsistance, l'aveuglement et la frivolité de la comtesse, plus précisément le caractère illusoire des sentiments qu'elle exprime à son « amant ». Elle est constamment mystifiée par une apparence, mystifiée par un besoin de plaire qui l'aveugle totalement. Si l'on veut faire du désir le départ du marivaudage, il faut constater qu'il est ici obnubilé par la séduction. L'aveuglement de Lélio, montré ironiquement dans la scène du duel (III, sc. 3, p. 378), n'est pas moins significatif. « Je vous ai fait peur avec mon minois de coquette, c'est le plus plaisant », dit le Chevalier (III, sc 5, p. 383).

Le monde est ainsi dénoncé comme le lieu où l'apparence est reine. Chacun y dupe chacun. Le langage amoureux n'est

qu'un bavardage. Le Chevalier démontre son inanité d'une façon particulièrement théâtrale : découvrant d'emblée ses lois profondes, acceptant avec une allégresse vengeresse de jouer le jeu qu'elles définissent, il assume le rôle d'un révélateur. *La Fausse Suivante* est donc à ranger parmi les textes parfaitement incompatibles avec l'interprétation traditionnelle du marivaudage. La comparer avec *le Prince travesti* est fort éclairant. Dans cette dernière pièce, en effet, l'apparence ne fait pas illusion, nous l'avons vu. Bien au contraire, les êtres se reconnaissent à travers elle : la *qualité* parle toujours. Chacun y est d'une essence bien définie qu'il ne saurait dissimuler. La vie peut un instant la recouvrir d'un voile, mais elle ne saurait l'empêcher de se manifester. Bon sang ne ment pas. *La Fausse Suivante* est à l'antipode de cette vision aristocratique et idéaliste du monde.

Le personnage de Trivelin, cette préfiguration du *Neveu de Rameau,* témoigne, lui aussi, de la déliquescence du monde aristocratique et de la hiérarchie sociale traditionnelle. Etre sans « état », d'une souplesse parfaite, sans illusion, il est prêt à toutes les comédies et à toutes les fourberies. Son expérience lui a révélé, comme à son illustre avatar, un monde dépourvu de valeurs authentiques, où toute « condition » n'est qu'un rôle. Il ne lui reste aucun scrupule mais de solides appétits et beaucoup de verve :

> Depuis quinze ans que je roule dans le monde, tu sais combien je me suis tourmenté, combien j'ai fait d'efforts pour arriver à un état fixe. J'avais entendu dire que les scrupules nuisaient à la fortune; je fis trêve avec les miens, pour n'avoir rien à me reprocher. Etait-il question d'avoir de l'honneur ? j'en avais. Fallait-il être fourbe ? j'en soupirais, mais j'allais mon train. Je me suis vu quelquefois à mon aise; mais le moyen d'y rester avec le jeu, le vin et les femmes ? Comment se mettre à l'abri de ces fléaux-là ?
>
> FRONTIN. — Cela est vrai.
>
> TRIVELIN. — Que te dirai-je enfin ? Tantôt maître, tantôt valet; toujours prudent, toujours industrieux; ami des fripons par intérêt, ami des honnêtes gens par goût; traité poliment sous une figure, menacé d'étrivières sous une autre; changeant à propos de métier, d'habit, de caractère, de mœurs; risquant beaucoup, résistant peu; libertin dans le fond, réglé dans la forme; démasqué par les uns, soupçonné par les autres, à la fin équivoque à tout le monde, j'ai tâté de tout; ...
>
> (I, sc. 1, p. 332 et 333.)

Certes, le monde de la pièce n'est pas régi par les seules lois de la séduction. Le rôle du Chevalier, personnage ambigu, doit

être précisé : d'une part, elle est soucieuse d'amour authentique, elle se pose en justicier, mais d'autre part, elle se révèle d'emblée experte à manœuvrer les mécanismes de la séduction et s'y emploie avec une ardeur joyeuse. Elle en maîtrise et en dévoile le fonctionnement, mais sans s'y laisser prendre elle-même et pour des fins altruistes.

La cupidité joue aussi un rôle décisif : la Comtesse ne perd pas son dédit de vue et Lélio ne se soucie que d'argent. *La Fausse Suivante* présente l'intérêt d'associer, sans voiler leur pouvoir corrupteur, les deux facteurs de dissolution du monde aristocratique. Le besoin de séduire est ici aussi aliénant que l'appétit d'argent. Par cet aspect, la pièce est proche de celles qui présentent une critique explicite de la noblesse.

La Méprise (1734).

On l'a vu, l'être de la séduction est un être sans qualités qui ne se définit que par son mouvement vers autrui, victime et piège à la fois, rien d'autre qu'une apparence. Il n'a point d'identité. L'amour, pour lui, n'est pas la découverte et l'affirmation du caractère unique d'un être, rencontre de deux personnes faites l'une pour l'autre, révélation réciproque d'une incomparable essence au-delà de l'apparence, il est, au contraire, totalement dupe de celle-ci. C'est là ce qui explique le jugement si fréquemment formulé selon lequel les pièces et les personnages de Marivaux se ressemblent tous si étroitement que la mémoire les confond. C'est cela justement que *la Méprise*, cette petite pièce en un acte, nous démontre.

Le marquis Ergaste n'a vu une jeune femme qu'une fois, le temps de ramasser son gant; il ne la connaît point (« la conversation fut courte », sc. 1, p. 974), mais, persuadé qu'il a vu « ce qu'il y a de plus beau dans le monde » (*ibid.*), un visage un instant démasqué, il est devenu éperdument amoureux. Malheureusement, trompé par les apparences, c'est à la sœur de cette dame, vêtue comme elle et masquée, qu'il tient les discours les plus enflammés, à elle qu'il s'engage par les promesses les plus passionnées. C'est au double que s'adresse tout le langage qui exalte l'unicité et la toute-puissance de la personne aimée.

ERGASTE. — J'explique ce que je sens, Madame; je me donnai hier à vous; je vous consacrai mon cœur, je conçus

le dessein d'obtenir grâce du vôtre, et je mourrai s'il me la refuse. Jugez si un manque de respect est compatible avec de pareils sentiments. »

(Sc. 4, p. 980.)

plus loin :

« ... je vins me promener dans les allées de ce petit bois, où j'aperçus du monde; je vous y vis, vous vous y démasquâtes un instant; et dans cet instant vous devîntes l'arbitre de mon sort. J'oubliai que je retournais à Paris; j'oubliai jusqu'à un mariage avantageux qu'on m'y ménageait, auquel je renonce, etc...

« (...)

« ... je ne vivrai que pour vous, ou je ne vivrai pour personne. »

(Sc. 4, p. 981.)

Cette méprise fait de la passion et de ses serments une dérision, elle montre combien l'amour est fragile et proie des illusions. Elle se prolonge cruellement jusqu'à la dernière scène où l'ironie atteint son comble. Mis devant l'évidence qu'il existe bien deux personnes semblables, Ergaste ne conçoit pas le moindre doute, il sait à laquelle va sa passion... mais il se trompe (sc. 22, p. 1000).

Apparemment, cependant, l'amour est sauvé *in extremis*, puisqu'au moment où Clarice se démasque, Ergaste la reconnaît (« C'est vous que j'adore ») et que « tout est éclairci ». Marivaux avait d'ailleurs pris soin de ménager la possibilité d'un tel dénouement : Ergaste, en effet, a un bref instant entrevu le visage de Clarice (sc. 1, p. 974) alors qu'Hortense ne lui est jamais apparue que masquée. Ainsi la reconnaissance finale peut sembler l'expression de l'authentique amour un instant dévié par l'apparence, la preuve que ce sentiment vise un être qui a une identité déterminée, en d'autres termes qu'Hortense et Clarice ne sont pas interchangeables.

Ce dénouement introduit certes une ambiguïté dans la pièce. Toutefois, il est légitime de la classer parmi celles qui ressortissent au monde de la séduction, car le rétablissement final de la lucidité de l'amour ne saurait compenser la démonstration de sa constante méprise. Celle-ci fait l'objet d'un exposé dramatique substantiel alors que quatre brèves répliques suffisent à régler rapidement le malentendu et à l'effacer. Le contraste est très sensible et significatif. Chaque élément d'un univers dramatique doit être apprécié en fonction du poids et de l'intensité que le dramaturge lui a conférés. Ici, le brusque revirement de Clarice, son laconisme marquent un soudain effacement

du *personnage,* qui perd son existence scénique, échappe aux exigences et aux implications de sa vie dramatique pour se réduire à une ou deux *phrases* qui jouent simplement le rôle d'instrument de liquidation d'une intrigue. Le dénouement, dans ce cas, a l'aspect d'une pièce rapportée : la jointure est visible.

L'hétérogénéité de la pièce apparaît encore d'un autre point de vue : si *la Méprise* sauve la passion romanesque, le coup de foudre, l'identité de l'être aimé, alors qu'est-ce que cette passion qu'un habit abuse, qu'est-ce que cette identité qu'un masque suffit à voiler (Ergaste : « c'est l'habit qui m'a jeté dans l'erreur ») ? Un *mot.* C'est l'œuvre elle-même qui suscite ces questions et nulle critique ne peut y échapper.

Il est toutefois une objection qu'il convient de prévenir. La méprise, dira-t-on, est normale dans les circonstances de la pièce, elle n'a donc point de signification quant à la nature de la passion, car elle n'est que la conséquence inévitable d'une donnée : mêmes habits, presque le même son de voix, même blondeur des deux jeunes femmes (sc. 2, p. 977). On peut répondre en rappelant les exemples du *Prince travesti* et du *Jeu.* Dans ces deux pièces, expression d'une vision du monde idéaliste dans laquelle les êtres qui sont destinés l'un à l'autre par une commune *qualité* se reconnaissent infailliblement, les apparences ne font pas illusion. L'amour est alors découverte de l'essence d'autrui et non un bref mirage. C'est dans un autre monde, celui de la séduction, qu'il n'est qu'une mystification (cf. *la Fausse Suivante*). Il y avait mille moyens de montrer l'amour déjouant le piège du masque et de l'habit. Il est donc significatif que Marivaux ait choisi de montrer *une passion qui se méprend.* Ceci est parfaitement dans la logique de la séduction où les êtres sont, à la limite, dépourvus de substance propre et donc interchangeables.

A cette interprétation, on pourrait certainement opposer que la pièce ne fait, somme toute, que reprendre un très vieux thème dramatique exploité depuis l'Antiquité et qu'elle ne saurait donc avoir la signification *historique* particulière qui vient d'être exposée. C'est ici encore l'occasion de remarquer combien la recherche des « sources » risque de masquer l'originalité d'une œuvre.

Une étude de Mme Lucette Desvignes (1) veut montrer que Marivaux s'est inspiré de *l'Amphitryon,* de Molière et, au-delà, des *Ménechmes,* de Plaute. Presque tous les « emprunts » signalés auraient deux créanciers, mais c'est Molière

(1) *Marivaux et la Méprise. Exploitation d'un thème antique.* Revue de Littérature comparée, 1967, p. 166-179.

qui serait la source immédiate du schéma de la pièce, Ergaste correspondant à Alcmène et les deux sœurs de Marivaux aux deux Amphitryons. Mon intention n'est pas de discuter ici cette thèse. Remarquons simplement qu'elle s'appuie sur des ressemblances peu convaincantes portant sur des détails ou alors sur certains traits généraux qu'implique presque, ou en tout cas que peut impliquer, le schéma général commun aux trois pièces. Mais, peu importe ce que Marivaux peut avoir emprunté à ces deux auteurs ou à d'autres éventuellement, car les utilisations dramatiques de la ressemblance de deux personnages ne manquent pas. Ce qui compte, c'est la manière particulière dont il a traité ce thème vieux comme la mythologie grecque. Le schéma est très ancien, en effet, mais il y a mille manières possibles de le mettre en œuvre. Il n'est pas question de faire ici l'histoire comparée de ces traitements, mais seulement de voir sur quels points essentiels et significatifs Marivaux s'écarte des *Ménechmes* et d'*Amphitryon*, ce qui justifie l'interprétation que j'ai donnée de la *Méprise* et la rendrait inadéquate tant à la pièce de Plaute qu'à celle de Molière.

Dans la première, la méprise ne porte pas sur la relation amoureuse: Il n'y a point d'amoureux qui se trompe sur la destinataire de sa passion, mais une courtisane qui se trompe de client, une femme qui se trompe d'époux, un parasite qui se trompe d'ami, un esclave qui se trompe de maître. Il est significatif que Marivaux ait fait porter cette méprise sur la relation la plus personnelle qui soit, la seule où les êtres ne soient pas interchangeables. C'est par là que sa pièce s'intègre dans le monde de la séduction.

Mais, dans le cas d'*Amphitryon*, la méprise porte aussi sur la relation amoureuse. C'est à Jupiter qu'elle prend pour son mari qu'Alcmène prodigue son amour. Ici aussi cet amour commet une *error in persona*. Où est la différence ? Relevons tout d'abord que les deux pièces expriment deux structures mentales assez proches, aristocratiques toutes deux, nées dans un monde où la relation mondaine et l'oisiveté ont tué la passion romanesque exclusive. La ressemblance est donc significative, cependant les deux pièces diffèrent. Jupiter est le maître des dieux et comme tel, tout-puissant, capable de se donner parfaitement l'apparence de n'importe quel être humain et par conséquent de duper n'importe lequel d'entre eux. L'erreur d'Alcmène est donc normale, fatale même, et n'a pas la même signification que celle d'Ergaste dans *la Méprise*. Elle prend le sens non pas d'une illusion sur l'identité, conséquence de l'absence générale d'identité, mais bien d'un envoûtement par un être dont la qualité spécifique est tout particulièrement écla-

tante et efficace. Le fait qu'un des deux personnages identiques soit ici un dieu a son importance. Cette déification revêt, dans la pièce de Molière, une signification particulière : elle est l'expression de la supériorité, de la liberté, de l'aptitude et du droit naturels au plaisir, du charme irrésistible dont jouit le grand seigneur (dont le roi Louis XIV, certainement représenté par Jupiter, n'est que la figure suprême) Ce sont ces qualités, ces privilèges que la pièce met en évidence et non pas, comme chez Marivaux, le caractère dérisoire de la passion et l'équivalence des êtres. Les accents sont placés différemment.

Les Sincères (1739).

Pour Ergaste et la Marquise le monde n'est qu'une comédie car l'amour-propre qui mène chacun fait obstacle à la vérité. L'amour n'échappe pas à leur critique : son langage n'est en effet qu'une « imposture galante ». La passion et son arsenal rhétorique ne sont que « fictions ».

> La Marquise. — Ah ! vous voici, Ergaste ? je n'en puis plus ! j'ai le cœur affadi des douceurs de Dorante que je quitte; je me mourais déjà des sots discours de cinq ou six personnes d'avec qui je sortais, et qui me sont venues voir; vous êtes bien heureux de ne vous y être pas trouvé. La sotte chose que l'humanité ! qu'elle est ridicule ! que de vanité ! que de duperies ! que de petitesse ! et tout cela, faute de sincérité de part et d'autre. Si les hommes voulaient se parler franchement, si l'on n'était point applaudi quand on s'en fait accroire, insensiblement l'amour-propre se rebuterait d'être impertinent, et chacun n'oserait plus s'évaluer que ce qu'il vaut. Mais depuis que je vis, je n'ai encore vu qu'un homme vrai; et en fait de femmes je n'en connais point de cette espèce. »
>
> (Sc. 4, p. 1279 et 1280.)

Plus loin, elle rétorque à Dorante qui se plaint qu'elle méprise la « passion » qu'il éprouve pour elle :

> « Passion ! j'ai vu ce mot-là dans *Cyrus* ou dans *Cléopâtre*. Eh ! Dorante, vous n'êtes pas indigne qu'on vous aime; vous avez de tout, de l'honneur, de la naissance, de la fortune, et même des agréments; je dirai même que vous m'auriez peut-être plu; mais je n'ai jamais pu me

fier à votre amour; je n'y ai point de foi, vous l'exagérez trop; il révolte la simplicité de caractère que vous me connaissez. M'aimez-vous beaucoup ? ne m'aimez-vous guère ? faites-vous semblant de m'aimer ? c'est ce que je ne saurais décider. Eh ! le moyen d'en juger mieux, à travers toutes les emphases et toutes les impostures galantes dont vous l'enveloppez ? " Je ne sais plus que soupirer ", dites-vous. Y a-t-il rien de si plat ? Un homme qui aime une femme raisonnable ne dit point : " Je soupire "; ce mot n'est pas assez sérieux pour lui, pas assez vrai; il dit : " Je vous aime; je voudrais bien que vous m'aimassiez; je suis bien mortifié que vous ne m'aimiez pas "; voilà tout; et il n'y a que cela dans votre cœur non plus : vous n'y verrez, ni que vous m'adorez, car c'est parler en poète; ni que vous êtes désespéré, car il faudrait vous enfermer; ni que je suis cruelle, car je vis doucement avec tout le monde; ni peut-être que je suis belle, quoique à tout prendre il se pourrait que je le fusse; et je demanderai à Ergaste ce qui en est; je compterai sur ce qu'il me dira : il est sincère; c'est par là que je l'estime et vous me rebutez par le contraire. »

(Sc. 11, p. 1288.)

C'est la même méfiance qui a écarté Ergaste d'Araminte (cf. sc. 3, p. 1279 et sc. 12, p. 1292). Contre ce monde mensonger, tous deux se veulent sincères et exigent d'autrui la sincérité. C'est ce besoin commun qui les rapproche. Mais, en réalité, nous voyons qu'ils n'échappent pas à la loi générale car leur sincérité n'est encore qu'une forme de l'amour-propre. Ils jouent la comédie de la sincérité parce que c'est là une manière de s'attirer la considération d'autrui, mais sans y paraître. C'est cette imposture que d'entrée de jeu les valets révèlent.

LISETTE. — ... vos louanges la chagrinent, dit-elle; mais c'est comme si elle vous disait : Louez-moi encore du chagrin qu'elles me font.

FRONTIN. — Ah ! l'espiègle.

LISETTE. — Quant à moi, j'ai là-dessus une petite manière qui l'enchante; c'est que je la loue brusquement, du ton dont on querelle; je boude en la louant, comme si je la grondais d'être louable : et voilà surtout l'espèce d'éloges qu'elle aime, parce qu'ils n'ont pas l'air flatteur et que sa vanité hypocrite peut les savourer sans indécence. »

(Sc. 1, p. 1275.)

Quant à Ergaste, selon Frontin,

« ... il dit ce qu'il pense de tout le monde, mais il n'en veut à personne : ce n'est pas par malice qu'il est sincère, c'est qu'il a mis son affection à se distinguer par là. Si,

pour paraître franc, il fallait mentir, il mentirait : c'est un homme qui vous demanderait volontiers, non pas : " M'estimez-vous ? " mais : " Etes-vous étonné de moi ? " Son but n'est pas de persuader qu'il vaut mieux que les autres, mais qu'il est autrement fait qu'eux, qu'il ne ressemble qu'à lui. Ordinairement, vous fâchez les autres en leur disant leurs défauts; vous le chatouillez, lui; vous le comblez d'aise en lui disant les siens, parce que vous lui procurez le rare bonheur d'en convenir; aussi personne ne dit-il tant de mal de lui que lui-même; il en dit plus qu'il n'en sait. »

(Sc. 1, p. 1276.)

Leurs sincérités, si elles les rapprochent dans un premier temps, puisqu'ils peuvent en attendre la suprême satisfaction de l'amour-propre : un éloge vrai, doivent nécessairement les séparer, puisqu'elles ne sauraient se concilier avec leur insatiable besoin de valoir. L'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre n'étant qu'amour-propre s'évanouit donc quand celui-ci est blessé à mort. La Marquise ne peut s'accommoder des jugements nuancés qu'Ergaste porte sur elle et le sentiment qu'elle lui inspire. Sa vanité exige qu'elle règne sur lui sans partage et surtout, malgré qu'elle en ait, que son apparence soit louée sans réserve. Quant à Ergaste, les sentiments qu'il avait pour la Marquise ne survivent pas à la contre-attaque que lui vaut sa franchise (sc. 13 et 14). Le retour des deux sincères vers leurs soupirants n'échappe pas plus que leur inconstance aux mécanismes de la vanité. C'est le mouvement d'un amour-propre blessé à mort, aveuglément en quête d'un hommage réparateur dont on se garde désormais de mettre en doute la valeur. La Marquise absorbe la flatterie comme une plante altérée l'eau (sc. 15, p. 1296). Elle est prête à croire « le plus hardi de ses flatteurs », elle se « gonfle » sous les douceurs de Dorante (sc. 16, p. 1299). Chose curieuse, ce soupirant est parfaitement conscient du rôle décisif de la vanité :

« Ma foi, je l'excuse (dit-il d'Araminte); il n'y a point de femme, en pareil cas, qui ne se redressât aussi bien qu'elle. »

(Sc. 16, p. 1299.)

Ce « passionné » ne se contente pas d'adorer, il sait aussi manœuvrer. Fort habilement, sous couleur de lui dire ses « défauts », il lui glisse un compliment.

« Oh ! voyons. Est-il permis, par exemple, avec une figure aussi distinguée que la vôtre, et faite au tour, est-il permis de vous négliger quelquefois autant que vous le faites ?

« LA MARQUISE. — Que voulez-vous ? c'est distraction, c'est souvent par oubli de moi-même. »

(Sc. 16, p. 1300.)

Le succès du procédé confirme exactement l'analyse de Lisette. Avec un parallélisme parfait, Ergaste, lui aussi, « se redresse » sous l'éloge déguisé d'Araminte qui lui procure « le rare honneur » de convenir de ses défauts. Lui aussi vérifie donc l'analyse de son valet.

ARAMINTE. — J'avoue que vous avez bien des défauts.
ERGASTE. — Auriez-vous le courage de me les passer ?
ARAMINTE. — Vous êtes un homme si particulier !
ERGASTE. — D'accord.

(Sc. 18, p. 1302.)

Le cercle est bien refermé. Nul n'échappe à la comédie. La sincérité elle-même en est une. La franchise même est une forme du mensonge, parce que dans ce monde-là nul n'existe que par l'hommage d'autrui. Il n'y a point d'issue, point d'authenticité possible. La relation aux autres est irrémédiablement pervertie. Un « bouclage » si parfait donne à la pièce une valeur démonstrative évidente : étant donné deux êtres qui se veulent sincères, montrer qu'ils ne sont que des tricheurs eux-mêmes dupés.

Après cela, comment croire encore au bon aloi des déclarations finales des personnages ?

ERGASTE. — Oui; c'est Madame que j'aime, que j'aimais et que j'ai toujours aimée, qui plus est.
LA MARQUISE. — Ah ! la comique aventure ! je ne vous aimais pas non plus Ergaste, je ne vous aimais pas; je me trompais, tout mon penchant était pour Dorante.
DORANTE, *lui prenant la main*. — Et tout mon cœur ne sera jamais qu'à vous.
ERGASTE, *reprenant la main d'Araminte*. — Et jamais vous ne sortirez du mien.
LA MARQUISE. — Ah ! ah ! ah ! nous avons pris un plaisant détour pour en arriver là...

(Sc. 21, p. 1304 et 1305.)

Faut-il admettre, comme ces propos le suggèrent, qu'après un bref intermède les voilà revenus dans les voies du sentiment authentique, du « cœur » ? Non; il est tout à fait impossible de voir ici le triomphe de l'amour, le « jeu naturel du cœur à travers la vaine sagesse » (1). Le peu d'ambiguïté de la pièce prend valeur d'ironie car le voile jeté sur la démonstration est

(1) M. Arland, préface au *Théâtre Complet* de Marivaux. Ed. de la Pléiade, p. XXVIII.

trop mince. Les réalités de la séduction ne sont plus effacées par l'amour prétendu, mais au contraire, elles le montrent dérisoire : un besoin effrené de plaire. Le voyage au *Monde vrai* est sans retour.

La Dispute (1744).

L'objet de cette dispute est de savoir qui de l'homme ou de la femme a donné l'exemple de l'infidélité. En réalité, la portée et la signification de cette pièce excèdent très largement ce que la donnée en suggère. Elle nous donne l'image la plus dépouillée, ramenée à la clarté de l'épure, de l'être de la séduction. Cette petite pièce en un acte frappe par sa simplicité et sa netteté. Elle constitue l'un des pôles de l'œuvre de Marivaux, une des clés indispensables à son explication. Elle se présente d'ailleurs elle-même comme didactique, puisqu'elle prétend donner une réponse universelle à un problème général, sonder la nature humaine. Ce n'est plus Dorante, Araminte ou Silvia, c'est l'homme et la femme que nous allons voir, « la nature elle-même que nous allons interroger ».

> « ... le monde et ses premières amours vont reparaître à nos yeux tels qu'ils étaient, ou du moins tels qu'ils ont dû être; ce ne seront peut-être pas les mêmes aventures, mais ce seront les mêmes caractères; vous allez voir le même état de cœur, des âmes tout aussi neuves que les premières, encore plus neuves s'il est possible. »
>
> (Sc. 1, p. 1348.)

C'est donc l'auteur lui-même qui confère à sa pièce un caractère privilégié et nous la propose comme une clé. Comme, par ailleurs, presque tout le théâtre de Marivaux est analyse du rapport amoureux et que c'est exactement de cela qu'il s'agit ici, il est particulièrement légitime que le critique en quête du sens de l'œuvre y attache une attention toute particulière.

L'épreuve imposée à ces êtres neufs révèle que :

> « Les deux sexes n'ont rien à se reprocher... vices et vertus, tout est égal en eux. »
>
> (Sc. 20, p. 1374.)

Hommes et femmes sont également inconstants. Il faut relever que c'est la seule pièce de Marivaux dont la conclusion

soit dépourvue d'optimisme (1). L'homme est « perfide », la femme « hypocrite ». La formation finale des couples n'est pas donnée comme essentiellement juste et définitive, comme le triomphe de l'amour, ce qui s'est déroulé pendant la pièce comme une erreur de parcours, la conséquence d'un aveuglement passager. Le dénouement ne tente point de nous faire prendre pour éternel ce qui n'est qu'une pause dans le cours du ballet. Ceci est fort significatif, étant donné, encore une fois, la valeur assignée d'emblée à l'expérience. Le petit dialogue édifiant de Dina et de Meslis (sc. 20, p. 1373) ne change rien au sens de la conclusion car ce n'est pas eux qui ont fait l'objet de l'épreuve.

Hommes et femmes sont parfaitement interchangeables parce que sans substance ni qualités. Ils ne sont que le mouvement qui les porte vers autrui, des « yeux », des « visages », des apparences réfléchissantes, des miroirs. Les scènes 3 et 4 sont fort significatives : l'amour (sc. 4) n'est qu'une forme de l'amour-propre (sc. 3). Azor n'est qu'une sorte de miroir pour Eglé, une preuve de plus de son existence qu'elle a commencé par découvrir dans l'image que lui renvoyait le ruisseau. Son être, c'est son visage.

> CARISE. — Il est vrai que vous êtes belle.
>
> EGLÉ. — Comment « belle » ? admirable ! cette découverte-là m'enchante. (*Elle se regarde encore.*) Le ruisseau fait toutes mes mines et toutes me plaisent. Vous devez avoir eu bien du plaisir à me regarder, Mesrou et vous. Je passerais ma vie à me contempler; que je vais m'aimer à présent !
>
> (Sc. 3, p. 1350.)

L'être de la séduction n'est rien d'autre que cette quête perpétuelle de sa propre image. Qu'est-ce qu'autrui pour lui ? une « admiration », des « regards bien doux » (sc. 4, p. 1351). Mais d'emblée cet usage d'autrui révèle sa limite : tout est donné dans le premier regard, il n'y a point de découverte de l'être, rien derrière l'image du miroir.

> AZOR. — J'ai beau être auprès de vous, je ne vous vois pas encore assez.

(1) Pour être tout à fait exact, précisons qu'un couple fidèle surgit à la dernière scène, mais absolument *ex machina*. Rien, en effet, n'annonce la venue de Dina et de Meslis; on ne sait qui ils sont ni d'où ils viennent. Ils ne font pas partie des êtres naturels préservés par le père du Prince pour faire l'objet de l'épreuve, puisqu'il est bien dit que ceux-ci sont au nombre de quatre (sc. 2, p. 1349). Cette brève apparition, étrangère à la logique de la pièce, ne pèse guère en face de la démonstration qui vient d'être donnée. On ne peut imaginer signe plus fragile ni plus timide d'optimisme.

EGLÉ. — C'est ma pensée; mais on ne peut pas se voir davantage, car nous sommes là.

Le germe de mort est là. L'amour est une sorte d'éclair que la parole tente ensuite de perpétuer, mais vainement car il n'y a point de prolongement possible. Il ne se vit pas, comme le dit Carise (sc. 6, p. 1354). Pour conjurer l'ennui qui naît, une seule solution : se priver du plaisir de se voir. Il n'y a donc pas de communion possible pour ces êtres qui n'existent précisément que de se voir. Point d'échange mais une brève étincelle.

Qu'est-ce que Mesrin pour Eglé ? Quel est son mérite, que vaut-il ? Simplement il est « nouveau venu », il est un « autre ».

EGLÉ. — Mais cet avantage-là est considérable; n'est-ce rien que d'être nouveau venu ? N'est-ce rien que d'être un autre ? Cela est fort joli, au moins; ce sont des perfections qu'Azor n'a pas.

(Sc. 15, p. 1369.)

Quoi encore ? il est l'ami d'Adine, la rivale qui a mis ses charmes au défi.

« ... il a encore ce mérite-là; ah ! ah ! Carise, voilà trop de qualités, il n'y a pas moyen de résister; Mesrin, venez que je vous aime. »

(Sc. 16, p. 1371.)

On ne saurait mieux marquer le vide de l'être de la séduction. Auparavant (sc. 10, p. 1361), Adine pensant à Eglé, s'est définie ainsi :

« Mon mérite est son aversion. »

Cette formule résume de manière lapidaire sa totale dépendance à l'égard d'autrui. Etre c'est plaire.

EGLÉ. — Eh bien ! il (*Azor*) n'a qu'à me plaire davantage; car s'il est question d'être aimée, je suis bien aise de l'être, je le déclare, et au lieu d'un camarade, en eût-il cent, je voudrais qu'ils m'aimassent tous; c'est mon plaisir; il veut que ma beauté soit pour lui tout seul, et moi je prétends qu'elle soit pour tout le monde.

(Sc. 15, p. 1368.)

Rien ne saurait donc empêcher le « changement ».

La passion et son langage ne sont qu'illusion. La dérision, ici, en est totale.

AZOR. — Mon amitié, c'est ma vie.

EGLÉ. — Entendez-vous ce qu'il dit, sa vie ? comment me quitterait-il ? Il faut bien qu'il vive et moi aussi.

(Sc. 6, p. 1355.)

Mais il suffit qu'apparaisse un autre visage pour que tout cela soit bafoué. Dérision aussi de la prétendue prédestination des amants l'un pour l'autre, souvent suggérée dans le théâtre de Marivaux.

> CARISE. — Je ne m'étonne point qu'il vous aime et que vous l'aimiez, vous êtes faits l'un pour l'autre.
>
> (Sc. 5, p. 1353.)

...

> EGLÉ (*gaiement*). — Ils me l'on dit, vous êtes fait exprès pour moi, moi faite exprès pour vous, ils me l'apprennent; voilà pourquoi nous nous aimons tant; je suis votre Eglé, vous, mon Azor.
>
> (Sc. 6, p. 1353.)

Tel est le langage des êtres les plus spontanément infidèles. Voilà une ambiguïté nettement dissipée. Conformément à la logique de la pure séduction, selon laquelle nul n'est unique, Azor et Mesrin n'ont pas d'identité. Ce ne sont que deux regards qui admirent.

Le dénouement traditionnel, nous le trouvons, ici... au milieu de la pièce !

> EGLÉ. — ... Quitte-t-on ce qu'on aime ? Est-ce là raisonner ? Azor et moi nous nous aimons, voilà qui est fini...
>
> (Sc. 6, p. 1355.)

D'ordinaire, en effet, on finissait là. Le spectateur était convié à un acte de foi. Dans la *Dispute*, Marivaux continue : il laisse simplement tourner le mécanisme et le miracle se révèle truqué comme les féeries de l'opéra.

Les relations « amoureuses » laissent voir ici nettement le caractère asexué qu'elles revêtent dans cette œuvre. Non pas, bien sûr, qu'on ne puisse relever un certain nombre d'expressions qui suggèrent le désir; non pas, encore, que *la Dispute* ne marque aucune différence entre les hommes et les femmes mais parce que l'amour est une forme de la contemplation de soi. S'aimer, c'est se voir. C'est ce qu'indiquent nettement les scènes 3 et 4, ce que signifie l'affirmation implicite de la quasi-équivalence du ruisseau, du miroir, du portrait et de l'amant.

> EGLÉ. — Les eaux du ruisseau, qui se moquent de vous, m'apprendront qu'il n'y a rien de si beau que moi, et elles me l'ont déjà appris; je ne sais ce que c'est qu'un Mesrin, mais il ne vous regarderait pas s'il me voyait; j'ai un Azor qui vaut mieux que lui, un Azor que j'aime, qui est presque aussi admirable que moi, et qui dit que je suis

sa vie; vous n'êtes la vie de personne, vous; et puis j'ai un miroir qui achève de me confirmer tout ce que mon Azor et le ruisseau assurent; y a-t-il rien de plus fort ?

(Sc. 9, p. 1360.)

Paroles et gestes valent comme signes de l'admiration. L'amour est un échange de ces signes rapidement dévalorisés et non pas une rencontre totale des êtres. Les exigences de la bienséance et les conventions du langage galant ne suffisent pas à expliquer cette désincarnation, cette réduction de l'amour à un jeu de miroirs. Les personnages de Racine parlent le langage du désir à travers les bienséances et à côté du langage galant. L'être relationnel n'a pas plus de qualité charnelle que d'aucune autre. A la limite, on pourrait dire que son corps n'est que ce qui supporte et arrête le regard. Dans la première « Surprise », il était fait allusion à la fonction reproductrice de l'amour qui expliquait sa nécessité. Dans *la Dispute*, où les personnages sont si désincarnés, si épurés, cette idée a disparu. La voix de la nature, ici, c'est celle de la vanité et non celle de la chair. Ceci interdit d'expliquer Marivaux en traduisant simplement amour par désir. *La Dispute* est une des pièces qui nous guident le mieux dans la compréhension du marivaudage en montrant le besoin de valoir comme l'essence même des êtres.

III. LES PIÈCES AMBIGUËS

La Surprise de l'Amour (mai 1722).

Les deux principaux personnages, la comtesse et Lélio, se définissent par le refus de l'amour et c'est la logique même de ces deux refus combinés qui les rapproche, les accroche l'un à l'autre et les mène jusqu'à l'aveu final. La clé de cette évolution paradoxale, de cette inversion d'un mouvement de fuite en mouvement d'approche, c'est l'impossibilité de tolérer le refus d'autrui, le besoin vital de sa considération, en un mot la vanité ou l'amour-propre.

Lélio aperçoit la comtesse pour la première fois (I, sc. 5, p. 150) « Retirons-nous », dit-il. D'emblée la comtesse relève ce refus : « Voilà un jeune homme bien sauvage... Pourquoi nous fuit-il ? » Arlequin informe la comtesse que son maître fuit les femmes « parce qu'elles ne valent rien », en retour celle-ci le prie de dire à Lélio qu'elle se « soucie fort peu des hommes ». Le valet transmet : « Monsieur, Madame dit qu'elle ne se soucie point de vous... » (I, sc 7, p. 151). Les relations de la comtesse et de Lélio trouvent leur origine dans ces déclarations d'indifférence qui sonnent comme des provocations. C'est ce que nous montre la scène 7 du premier acte, très importante, où nous assistons à une surenchère dans le mépris, donc, bien sûr, dans le défi. Lélio affirme qu'il a définitivement rompu avec les femmes dont il ne pense que du mal. Elles sont infidèles » et « perfides » de surcroît. Là-dessus, riposte de la comtesse, dirigée contre les hommes en général et indirectement contre Lélio :

> « Cesser d'avoir de l'amour pour un homme, c'est, à mon compte, connaître sa faute, s'en repentir, en avoir

honte, sentir la misère de l'idole qu'on adorait et rentrer dans le respect qu'une femme se doit à elle-même. J'ai bien vu que nous ne nous entendions point. Si votre maîtresse n'avait fait que renoncer à son attachement ridicule, eh ! il n'y aurait rien de plus louable; mais ne faire que changer d'objet, ne guérir d'une folie que par une extravagance ! eh fi ! je suis de votre sentiment; cette femme-là est tout à fait méprisable.

« Amant pour amant, il valait autant que vous déshonorassiez sa raison qu'un autre. »

Alors Lélio, touché : « C'est assurément mettre les hommes bien bas que de les juger indignes de la tendresse d'une femme; l'idée est neuve. »

Le ton monte : les hommes sont une « pauvre espèce... plus comique que haïssable ». Ils sont indiscrets, fats, vaniteux, impertinents. Ils se font gloire de ce qu'ils reprochent aux femmes. Trait final : la comtesse se fait fort « moyennant deux ou trois coups d'œil flatteurs » de contraindre Lélio à lui « donner la comédie », tant la tournure d'esprit des hommes (entendez leur vanité) est grotesque. Lélio relève ce défi : jamais il ne donnera la comédie. Voilà mis en mouvement le mécanisme qui va les mener à l'amour. Que trouve-t-on à l'origine de celui-ci ? de l'amour-propre, du dépit. Ces êtres ne peuvent tolérer l'indifférence qui les rejette dans le néant. Marivaux n'a absolument rien indiqué d'autre. Son art est ensuite de nous montrer la progression liée des personnages vers l'aveu final à travers une équivoque constante du langage et des attitudes. On peut en relever de nombreux exemples au cours de leur dialogue. Quand Lélio dit (II, sc. 7, p. 175) : « Et moi, Madame, je vous reconnaîtrai toute ma vie; je ne vous oublierai point : vos façons avec moi vous ont gravée pour jamais dans ma mémoire. » Qu'est-ce que cela signifie ? Amour, vanité blessée ? Cette question n'a pas de sens. Ce que Marivaux nous montre précisément, c'est que l'amour n'est pas un sentiment pur, une réalité autonome qui s'insère toute constituée dans la conscience et dont l'apparition ne laisse par conséquent aucun doute. Ces quelques mots signifient donc *à la fois* l'un et l'autre. Lélio et la comtesse ne savent pas où ils en sont. Leur conscience n'est pas plus claire que leur langage. La démonstration de cette équivoque des mots se trouve d'ailleurs dans la pièce elle-même, administrée par Colombine (III, sc. 2, p. 182).

Chacun, sur les dires de la soubrette, se figure que l'autre l'aime et désire ardemment en obtenir la preuve, seule réparation de la blessure subie, tout en ne donnant point de gage. Chacun s'engage sur une image de l'autre, mais une image trompeuse,

un mirage. Colombine informe Lélio que sa maîtresse l'aime (II, sc. 4, p. 166), mais cette affirmation est gratuite. Il en va de même de l'autre côté : « Si j'étais vaine, cependant, dit la comtesse, si j'en crois Colombine, je vaux quelque chose à vos yeux mêmes. » (II, sc. 7, p. 176.) Chacun d'eux se trouve enfermé dans une situation sans issue : il faut à la fois fuir pour prouver que l'on est insensible et s'approcher pour obtenir la preuve que l'autre est « sensible », obliger l'autre à se découvrir sans se découvrir soi-même ! Enfermés dans la logique de la vanité, il n'est plus pour eux d'attitude neutre. Tout devient preuve.

> LÉLIO, *la voyant chercher.* — Elle m'a fui tantôt, si je me retire, elle croira que je prends ma revanche, et que j'ai remarqué son procédé : comme il n'en est rien, il est bon de lui paraître tout aussi indifférent que je le suis.
>
> (II, sc. 7, p. 171.)

Mais rester n'est pas plus indifférent que partir. La fuite, c'est l'indifférence, mais aussi son contraire : la preuve que l'on est « touché ». La comtesse enferme Lélio : « Je vous plains beaucoup de m'avoir vue; vous souffrez apparemment et j'en suis fâchée; mais vous avez le champ libre, voilà de la place pour fuir; délivrez-vous de ma vue. » Acculé, il fuit pourtant, c'est alors instantanément l'autre signification qui surgit. Il faut le retenir !... mais il revient déjà de lui-même (II, sc. 7, p. 173). Aucun d'eux ne peut fuir ni tolérer que l'autre s'enfuie. Voilà ce qui les rapproche. Chacun est un « piège » pour l'autre. Selon une dialectique parfaite, en prenant ils *se* prennent. Lélio décrit lucidement ce mécanisme (II, sc. 5, p. 167 et 168) dans un passage qui est la clé de la pièce :

> « Ce qui m'arrive avec la comtesse ne suffirait-il pas pour jeter des étincelles de passion dans le cœur d'un autre ? Oh ! sans l'inimitié que j'ai vouée à l'amour, j'extravaguerais actuellement, peut-être. Je sens bien qu'il n'en faudrait pas davantage; je serais piqué; j'aimerais : cela irait tout de suite.
>
> « Un billet m'arrête en chemin, billet diabolique, empoisonné, où l'on écrit que l'on ne veut plus me voir, que ce n'est pas la peine. M'écrire cela à moi qui suis en pleine sécurité, qui n'ai rien fait à cette femme ! S'attend-on à cela ? Si je ne prends garde à moi, si je raisonne à l'ordinaire, qu'en arrivera-t-il ? Je serai étonné, déconcerté : premier degré de folie; car je vois cela tout comme si j'y étais. Après quoi l'amour-propre s'en mêle; je me crois méprisé, parce qu'on s'estime un peu, je m'aviserai d'être choqué; me voilà fou complet. Deux jours après, c'est de

l'amour qui se déclare; d'où vient-il ? Pourquoi vient-il ? D'une petite fantaisie magique qui prend à une femme; et qui plus est, ce n'est pas sa faute à elle. La nature a mis du poison pour nous dans toutes ses idées. Son esprit ne peut se retourner qu'à notre dommage... »

C'est exactement sa propre histoire.

L'amour n'est qu'un développement de l'amour-propre qui lui-même se froisse d'un rien. Voilà la passion réduite à une fragile et fallacieuse combinaison, analysée l'extrême vanité en même temps que l'extrême frivolité de l'être de la séduction tout entier piégé par autrui. Voilà expliquée la comédie pressentie par la comtesse. L'amour se déclare certes au terme de la pièce : la comtesse le reconnaît, Lélio aussi et il s'agenouille devant la jeune femme, mais est-il autre chose que le produit illusoire de l'interaction de deux vanités ? L'exposé détaillé de ses mécanismes jette le doute sur l'authenticité et la plénitude de cette métamorphose. Dans cette révélation, les réflexions de Lélio et l'ensemble de la pièce nous incitent à voir un spécieux jeu de miroirs. Il ne s'agit pas de nier la sincérité des aveux finals; cela n'aurait pas de sens, mais il s'agit de voir de quel processus ils sont issus. La surprise des personnages lors de cet aveu, c'est la surprise de celui qui ne reconnaît pas dans le produit de la synthèse ses composantes. Ce qu'ils trouvent soudain ou plutôt ce qui leur est suggéré, ce n'est pas ce qu'ils ont vécu. Alors, c'est ça l'amour ? La comtesse : « Après tout, aurais-tu raison ? Est-ce que que j'aimerais ? » (III, sc. 2, p. 183.) Lélio : « Eh ! Colombine, le savais-je ?... Je ne sais où je suis. » Le mot et le vécu ne coïncident pas. Et si les valets ne disaient pas ce mot et ne catalysaient pas ainsi la réaction, la « comédie » aurait pu se poursuivre longtemps.

Il reste d'ailleurs quelque chose de cette comédie, de cette duperie dans l'aveu final. Rien, dans la dernière scène, n'exprime une authentique communion. Pas un mot de tendresse, pas un élan, rien qui dise le bonheur, l'accession à une conscience neuve des rapports à autrui. Il est significatif que les deux aveux aient été faits à Colombine. Le premier, celui de la comtesse, dubitatif d'ailleurs, à la scène 2 de l'acte III. Elle n'en fait point d'autre, même pas à Lélio à genoux : « Levez-vous. Monsieur... Ne me demandez rien à présent, reprenez le portrait de votre parente, et laissez-moi respirer. » C'est mince et sec. Cela ressemble plus à une conclusion qu'à un commencement. Le second, celui de Lélio, deux scènes plus tard, à peine plus net (p. 187). A la comtesse, son aveu, implicite encore, fait suite à un long dialogue équivoque, à une longue tergiversation. Ils donnent l'impression de deux êtres pris au piège qui, incapables de se libérer,

ne peuvent que s'avouer vaincus. Le dénouement porte avec lui tout le processus qui le précède, il ne le transcende pas. La relation des deux « amants » ne se dégage pas vraiment de l'équivoque qui la caractérise dès l'origine. Il est significatif que ce soit encore un faux, une supercherie d'Arlequin (le portrait de la comtesse glissé dans la poche de Lélio) qui précipite le processus. Significative aussi l'angoisse de la jeune femme qui fait suite à son aveu (III, sc. 2, p. 184) :

> « Quoi ! je pourrais tomber dans ces malheureuses situations, si pleines de troubles, d'inquiétudes, de chagrins; *moi, moi ? Non, Colombine, cela n'est pas fait encore; je* serais au désespoir. Quand je suis venue ici, j'étais triste; tu me demandais ce que j'avais : ah ! Colombine, c'était un pressentiment du malheur qui devait m'arriver. »

C'est là le pendant des réflexions de Lélio sur son expérience amoureuse (I, sc. 2, p. 144). Ces êtres sont frivoles mais aussi inquiets. N'existant que dans le ballet-piège de la séduction, ils ignorent le repos et la paix. Suspendus au verdict d'autrui, son hommage n'étant jamais pleinement acquis, ils ne sauraient vivre l'amour. Lélio décrit la femme comme un être insaisissable, tout multiplicité, variété, désordre, mouvement perpétuel :

> « Quel aimable désordre d'idées dans la tête ! que de vivacité ! quelles expressions ! que de naïveté ! L'homme a le bon sens en partage; mais, ma foi, l'esprit n'appartient qu'à la femme. A l'égard de son cœur, ah ! si les plaisirs qu'ils nous donne étaient durables, ce serait un séjour délicieux que la terre...
>
> ....
>
> « Sans l'aiguillon de l'amour et du plaisir, notre cœur, à nous autres, est un vrai paralytique : nous restons là comme des eaux dormantes, qui attendent qu'on les remue pour se remuer. Le cœur d'une femme se donne sa secousse à lui-même; il part sur un mot qu'on dit, sur un mot qu'on ne dit pas, sur une contenance. Elle a beau vous avoir dit qu'elle aime; le répète-t-elle ? vous l'apprenez toujours, vous ne le saviez pas encore : ici par une impatience, par une froideur, par une imprudence, par une distraction, en baissant les yeux, en les relevant, en sortant de sa place, en y restant; enfin c'est de la jalousie, du calme, de l'inquiétude, de la joie, du babil, et du silence de toutes couleurs; et le moyen de ne pas s'enivrer du plaisir que cela donne ? le moyen de se voir adorer sans que la tête vous tourne ? Pour moi, j'étais tout aussi sot que les autres amants; je me croyais un petit prodige, mon mérite m'étonnait : ah ! qu'il est mortifiant d'en rabattre ! C'est aujourd'hui ma

bêtise qui m'étonne; l'homme prodigieux a disparu, et je n'ai trouvé qu'une dupe à sa place.

(I, sc. 2, p. 145 et 146.)

L'amour est une soudaine turbulence qui s'empare de l'homme inerte, une ivresse éphémère du mouvement qui le révèle à lui-même. Exaltation passagère de soi et non découverte d'autrui; mouvement et non repos; inquiétude et non jouissance. Incapables de se tenir seuls, ces personnages de Marivaux, même lucides, n'échappent pas à autrui. Piégés par leurs refus.

Que sont-ils d'autre que des mécaniques fascinantes et fascinées, des miroirs et des reflets ? Ils n'ont aucune substance, aucune qualité, aucune épaisseur psychologique, de sexe à peine : on pourrait presque mettre l'homme dans le rôle de la femme et l'inverse. De quoi ont-ils parlé ? de rien. Que connaissent-ils l'un de l'autre ? rien. Ces êtres ne se définissent que par la vanité. La *Surprise* nous montre par le dedans, pourrait-on dire, par l'exposé et l'analyse d'une expérience intime ce que la *Double Inconstance* nous montre par le dehors. Elle découvre le fondement des mécanismes de la séduction que la seconde met en œuvre.

Toutefois, les valets, le baron et... Marivaux lui-même fournissent des rapports des deux personnages principaux une interprétation différente. Selon eux, ils ne font que « disputer contre leur cœur », lui imposer des délais, se dissimuler leurs sentiments. Ils aiment, mais sans le savoir. D'une part le cœur, une marque dans ce cœur dès la rencontre, une réalité achevée mais cachée, d'autre part des mécanismes d'expression bloqués. Pour Colombine et Arlequin, les rapports de leurs maîtres se ramènent à un pur problème de langage. Il faut les faire parler.

COLOMBINE. — J'ai dessein de la faire parler, je veux qu'elle sache qu'elle aime; son amour ira mieux, quand elle se l'avouera. »

(III, sc. 1, p. 179.)

Les valets ne songent pas à créer l'amour, ils se bornent à le faire émerger. Ils donnent la question. Pour ce faire, ils s'autorisent de ce que nous avons appelé un naturalisme. Ils décrètent que leurs maîtres s'aiment parce que l'amour est dans la nature et par conséquent inéluctable. S'y refuser, c'est « prêcher la fin du monde » dit Colombine (I, sc. 7, p. 155). Dans l'*Avertissement* des *Serments indiscrets* (p. 816 et 817), Marivaux donne de la *Surprise* une explication qui rejoint celle des valets et du baron :

« ... il s'agit de deux personnes qui s'aiment pendant toute la pièce mais qui n'en savent rien eux-mêmes, et

qui n'ouvrent les yeux qu'à la dernière scène... (ils) ignorent l'état de leur cœur, et sont le jouet du sentiment qu'ils ne soupçonnent point en eux... »

Ces explications, source de l'interprétation courante de Marivaux, accentuent l'ambiguïté de l'œuvre en minimisant, voire en ignorant les mécanismes de la séduction. Remarquons seulement qu'il n'est point de commentaire plus libre que celui de l'auteur puisqu'il demande au spectateur un acte de foi : ce que vous voyez et entendez n'est pas ce que j'ai voulu dire. Il convient d'en prendre conscience si l'on veut fonder sur lui un jugement critique. Le critère de la fidélité au texte n'est pas suffisant. A quel texte ? On est en droit de penser que la plus juste fidélité est celle qui n'efface pas l'ambiguïté, mais en définit les termes et tente d'en rendre compte.

Il est arbitraire de penser que les relations des valets ne font que reproduire en pleine clarté et dans un autre registre, celles des maîtres. Elles en constituent bien plutôt l'antithèse, car Colombine et Arlequin ignorent la vanité et sont parfaitement spontanés. Quand il refuse l'amour, Arlequin ne peut être pris au sérieux. Dès qu'il rencontre Colombine, il la « regarde doucement » et dit : « par la jarni qu'elle est jolie » (I, sc. 6, p. 150). Celle-ci, sans aucun dépit, déclare d'emblée qu'elle veut « travailler à sa conversion » (I, sc. 7, p. 155). Point d'équivoque chez eux, mais une transparence totale. Leur fonction dramatique, c'est d'abord d'offrir un contraste amusant.

La Double Inconstance (avril 1723).

Cette pièce est une des plus riches de signification, mais elle est aussi ambiguë et c'est ce qu'il faut d'abord mettre en évidence.

Elle présente deux aspects selon l'angle de vue qu'on adopte. Le premier, pourrait-on dire en reprenant l'image de Marivaux, c'est l'opéra ou le décor féerique; le second, c'est les « machines » (1).

Le conte de fée, c'est l'heureuse issue de l'amour d'un prince vertueux et passionné, las de son monde, pour une villageoise « naïve » et simple, Silvia. L'amour que celle-ci éprouve en

(1) Dans la première feuille du *Spectateur français*. Cf. ci-dessous, p. 210 et 211.

retour pour lui peut apparaître comme d'une qualité supérieure à celui qu'elle abandonne. Elle passerait d'un amour médiocre et rustique, imposé par les circonstances à l'Amour noble et authentique. Elle-même, en s'expliquant, suggère cette interprétation :

> « Mettez-vous à ma place. C'était le garçon le plus passable de nos cantons; il demeurait dans mon village; il était mon voisin; il est assez facétieux, je suis de bonne humeur; il me faisait quelquefois rire; il me suivait partout; il m'aimait; j'avais coutume de le voir, et de coutume en coutume je l'ai aimé aussi, faute de mieux; mais j'ai toujours bien vu qu'il était enclin au vin et à la gourmandise. »
>
> (II, sc. 11, p. 238.)

Mais ces excuses font déjà partie du décor *trompeur*. Silvia, à ce moment-là, est déjà éveillée à la vanité — c'est d'ailleurs cette vanité que Flaminia a provoquée dans la réplique qui précède — elle est déjà une infidèle qui se justifie. Elle a passé dans un monde différent de celui où son amour pour Arlequin trouvait une place légitime. Elle n'est plus la « bourgeoise contente dans un petit village » qui disait son amour et refusait les prestiges par lesquels on tentait de l'éblouir (I, sc. 1, p. 198).

C'est le personnage du prince qui donne à la pièce son apparence de conte de fée. Trivelin, un de ses domestiques, croit que Silvia, à cause de sa résistance, n'est pas une « vraie femme », mais un « prodige ».

> Le Prince.— Et c'est ce prodige qui aumente encore l'amour que j'ai conçu pour elle.
>
> Flaminia. — Eh ! Seigneur, ne l'écoutez pas avec son prodige, cela est bon dans un conte de fée; je connais mon sexe : il n'a rien de prodigieux que sa coquetterie. Du côté de l'ambition, Silvia n'est point en prise; mais elle a un cœur et par conséquent de la vanité; avec cela je saurai bien la ranger à son devoir de femme.
>
> (I, sc. 2, p. 200.).

Presque toute la pièce se trouve ramassée dans cette opposition des deux personnages. Flaminia s'en prend à l'idéalisme sentimental du prince, et, ce qui est important, c'est que la pièce est la mise en œuvre couronnée de succès de ses idées. Malgré les apparences, la *Double Inconstance* c'est d'abord la déroute de l'amour, la révélation qu'il n'est pas un corps pur et inaltérable mais un composé très instable. C'est bien ce qu'implique un des stratagèmes de Flaminia :

« Pour moi, j'ai résolu qu'ils se voient librement. Sur la liste des mauvais tours que je veux jouer à leur amour, c'est ce tour-là que j'ai mis à la tête. »

(I, sc. 8, p. 213.)

Rien de plus désabusé.

Le prince idéalise Silvia, croit qu'elle est la nature, la simplicité, « le cœur tout pur qui (...) parle » (III, sc. 1, p. 243), qu'elle échappe à la facticité des femmes de sa cour; et Flaminia, elle, corrompt la jeune fille, la falsifie, l'éveille à la vanité, la fait pénétrer dans le monde de la cour pour la livrer à son maître. « On n'est pas le maître de son cœur » dit-il à Silvia, ce qui signifie que l'amour est une donnée, qu'il échappe donc à toute volonté, à toute manipulation (III, sc. 9, p. 259). Il croit ne devoir la tendresse de la jeune fille qu'à la sienne, mais la pièce démontre qu'il se fait illusion. A son idéalisme, Flaminia a d'emblée opposé des vues toutes différentes :

« Quoi ! Seigneur, Arlequin et Silvia me résisteraient ! Je ne gouvernerais pas deux cœurs de cette espèce-là ! moi qui l'ai entrepris, moi qui suis opiniâtre, moi qui suis femme ! C'est tout dire. Et moi, j'irais me cacher ! Mon sexe me renoncerait, Seigneur : vous pouvez en toute sûreté ordonner les apprêts de votre mariage, vous arranger pour cela; je vous garantis aimé, je vous garantis marié : Silvia va vous donner son cœur, ensuite sa main; je l'entends d'ici vous dire : « Je vous aime »; je vois vos noces, elles se font; Arlequin m'épouse, vous nous honorez de vos bienfaits, et voilà qui est fini. »

(I, sc. 8, p. 212.)

L'amour se produit et se détruit à volonté. Il suffit d'actionner quelques mécanismes, d'ordonner un certain nombre de stratagèmes. Et la pièce lui donne raison. Voilà le second aspect de *la Double Inconstance :* c'est le triomphe de la séduction.

Pour bien le comprendre, il faut remarquer que *deux mondes* sont en présence. D'une part celui de Silvia et d'Arlequin, socialement mal défini, et d'autre part celui de la Cour, fort précisément caractérisé. L'inconstance sentimentale de Silvia et d'Arlequin est aussi une inconstance *sociale :* ils quittent leur monde pour entrer dans celui de la Cour et ce passage a une signification très précise. Ces deux personnages représentent la nature, la spontanéité, la fidélité, la simplicité, le refus de la « gloire », du paraître, du prestige. Leur amour est « sans façon » et « modeste », un accord authentique. C'est précisément par ces traits, qui les distinguent des courtisans, qu'ils plaisent.

LE PRINCE. — ... il n'y a que l'amour de Silvia qui soit véritablement de l'amour. Les autres femmes qui aiment ont l'esprit cultivé; elles ont une certaine éducation, un certain usage; et tout cela chez elles falsifie la nature. Ici, c'est le cœur tout pur qui me parle; comme ses sentiments viennent, il me les montre; sa naïveté en fait tout l'art, et sa pudeur toute la décence.

(III, sc. 1, p. 242.)

Le monde de la Cour, lui, longuement évoqué à plusieurs reprises, est le lieu du paraître, de la vanité, de l'artifice, des faux prestiges et des fausses valeurs. Il est entièrement truqué et mensonger. Arlequin et Silvia en font une critique précise et radicale. Le premier dévalorise honneurs, richesses, belles maisons, magnificence, crédit, équipages, aimables filles (I, sc. 4). L'honneur ? « Je vois bien qu'on fait ici tout l'honneur aux gens considérables, riches, et à celui qui est honnête homme, rien. » (I, sc. 10, p. 215.) Qu'est-ce que la Cour ? Ce bref dialogue avec un courtisan le révèle :

LE SEIGNEUR. — ... Un homme comme moi ne peut demeurer qu'à la Cour. Il n'est en considération, il n'est en état de pouvoir se venger de ses envieux qu'autant qu'il se rend agréable au prince, et qu'il cultive l'amitié de ceux qui gouvernent les affaires.

ARLEQUIN. — J'aimerais mieux cultiver un bon champ, cela rapporte toujours peu ou prou, et je me doute que l'amitié de ces gens-là n'est pas aisée à avoir ni à garder.

LE SEIGNEUR. — Vous avez raison dans le fond : ils ont quelquefois des caprices fâcheux, mais on n'oserait s'en ressentir, on les ménage, on est souple avec eux, parce que c'est par leur moyen que vous vous vengez des autres.

ARLEQUIN. — Quel trafic ! C'est justement recevoir des coups de bâton d'un côté, pour avoir le privilège d'en donner d'un autre; voilà une drôle de vanité ! A vous voir si humbles, on ne croirait pas que vous êtes si glorieux.

LE SEIGNEUR. — Nous sommes élevés là-dedans...

(II, sc. 7, p. 233.)

On ne saurait mieux dire que c'est un monde dépourvu de valeurs, où l'on n'existe que par le crédit du prince et de ceux qui gouvernent, où l'on n'est que vanité (2). Mais le plus frappant, c'est la longue critique de la noblesse et de son idéologie : générosité, « honnêteté », honneur, réparation par le sang (III, sc. 4, p. 247 et ss.). Générosité et honneur sont contradictoires. La réparation par le sang, une absurdité puisqu'elle risque d'en-

(2) Cf. l'analyse du malheur de l'homme de cour dans la 22e feuille du *Spectateur français. Journaux et œuvres diverses*, p. 238 et ss.

traîner la mort de l'offensé. La noblesse est corruptrice : Arlequin sent qu'il pourrait devenir méchant si on lui donnait le pouvoir de nuire (p. 248). Elle n'est que le droit d'user de la violence. Elle donne de l'ambition et empêche les contacts humains authentiques. Ce n'est plus qu'une étiquette qui recouvre du vide.

Silvia aussi refuse les prestiges de la cour : « Une bourgeoise contente dans un petit village vaut mieux qu'une princesse qui pleure dans un bel appartement. » (I, sc. 1, p. 198.) Elle perçoit la duplicité des courtisans :

> « C'est quelque chose d'épouvantable que ce pays-ci ! Je n'ai jamais vu de femmes si civiles, d'hommes si honnêtes. Ce sont des manières si douces, tant de révérences, tant de compliments, tant de signes d'amitié ! Vous diriez que ce sont les meilleures gens du monde, qu'ils sont pleins de cœur et de conscience. Point du tout ! De tous ces gens-là, il n'y en a pas un qui ne vienne me dire d'un air prudent : « Mademoiselle, croyez-moi, je vous conseille « d'abandonner Arlequin et d'épouser le Prince »; mais ils me conseillent cela tout naturellement, sans avoir honte, non plus que s'ils m'exhortaient à quelque bonne action. « Mais, leur dis-je, j'ai promis à Arlequin; où est « la fidélité, la probité, la bonne foi ? » Ils ne m'entendent pas; ils ne savent ce que c'est que tout cela; c'est tout comme si je leur parlais grec. Ils me rient au nez, me disent que je fais l'enfant, qu'une grande fille doit avoir de la raison; eh ! cela n'est-il pas joli ? Ne valoir rien, tromper son prochain, lui manquer de parole, être fourbe et mensonger; voilà le devoir des grandes personnes de ce maudit endroit-ci. Qu'est-ce que c'est que ces gens-là ? D'où sortent-ils ? De quelle pâte sont-ils ? »
>
> (II, sc. 1, p. 215.)

Les femmes sont infidélité et séduction :

> « Bon ! moi, je ne parais rien, je suis tout d'une pièce auprès d'elles; je demeure là, je ne vais ni ne viens; au lieu qu'elles, elles sont d'une humeur joyeuse; elles ont des yeux qui caressent tout le monde; elles ont une mine hardie, une beauté libre qui ne se gêne point, qui est sans façon; cela plaît davantage que non pas une honteuse comme moi, qui n'ose regarder les gens et qui est confuse qu'on la trouve belle. »
>
> (P. 221.)

La leçon de Flaminia à Lisette (I, sc. 3, p. 202) oppose aussi la factícité de celle-ci à la simplicité et au naturel d'Arlequin. A la Cour, le naturel doit s'apprendre !

Toutefois Silvia et Arlequin se laissent bel et bien gagner par ce monde qu'ils dénoncent comme vide et vain. La séduction, ici, triomphe de la nature. Ils se laissent séduire par les faux prestiges et les fausses valeurs, prendre aux pièges qu'ils avaient démontés. C'est précisément là ce qui fait l'intérêt dramatique de la pièce. Nous voyons soumis à l'action de divers « stratagèmes » deux êtres qui s'y montraient particulièrement rebelles. Les premières scènes ont pour fonction de nous faire voir l'apparente inaltérabilité des victimes. Alors seulement vient l'explication et la disposition des pièges. C'est donc à une *corruption* que nous assistons. *Manipulés à coups de mensonges* par Flaminia et ses complices, Arlequin et Silvia entrent dans le monde du vide et de la faeticité. Le premier, qui se dit rebelle aux compliments, se laisse griser par la flatterie. Après s'être moqué de la vanité des courtisans, il est tout heureux d'être en crédit auprès d'eux (II, sc. 7, p. 234). Il prend la noblesse qu'il vient de ridiculiser (III, sc. 4, p. 250), négocie la place de « favori » du Prince (III, sc. 5, p. 254). La corruption de Silvia est tout aussi évidente. Elle consiste en un éveil à la vanité. Piquée par le jeu de Flaminia, la voilà prête à se lancer à la conquête du Prince qu'elle n'a jamais vu (croit-elle, à ce moment-là) (II, sc. 10, p. 237 et sc. 12, p. 240).

Le monde de la Cour est certes vain, mais c'est justement par la vanité qu'il l'emporte. Bien que vide, il fascine.

L'ambiguïté de la pièce apparaît maintenant clairement : d'une part elle détruit l'idéalisme sentimental, elle montre une double corruption, mais, d'autre part, par quelques coups de baguette magique, elle sauve l'amour et peint en rose la métamorphose de Silvia. Le Prince a plu sous les traits d'un officier du palais, ceci minimise le rôle des stratagèmes. Ce n'est pas la « principauté » qui séduit Silvia (II, sc. 12, p. 241), l'amour de la jeune fille ne doit donc rien à l'ambition. L'amour du Prince est authentique et vertueux : la noble fin justifie la bassesse des moyens. En dissociant les fonctions : au Prince le pur amour, à la domestique la médiocre séduction; en distinguant selon une vieille tradition le souverain de son entourage, *Marivaux sauve les apparences, mais les apparences seulement. La Double Inconstance* nous montre bien les limites qu'il impose à l'exposé de la séduction : les lois de celle-ci sont miraculeusement transcendées par l'amour du prince romanesque et de la pure et naturelle Silvia.

Cette ambiguïté est elle-même significative. Par le sauvetage dont il vient d'être question, c'est-à-dire *en voilant la corruption de Silvia et d'Arlequin*, et la destruction de l'amour, *Marivaux masque du même coup la critique qu'il a faite du monde de la Cour.* Il se censure lui-même en quelque sorte. *La Double*

Inconstance fournit une indication précieuse à une étude d'ensemble du théâtre de Marivaux parce qu'elle rattache étroitement la vanité de l'être de la séduction à l'absence de justification réelle de l'aristocratie, au vide de ses valeurs. Celle-ci ne se soutient plus que par l'apparence, c'est pourquoi elle ne saurait vivre ailleurs qu'à la Cour (cf. II, sc. 7, p. 233). Il est remarquable que parmi les fonctions qui définissent la noblesse, la guerre ne figure pas, alors que de tout temps elle a été la justification première de cette classe et le fondement de son idéologie. Ceci relie un des aspects les plus importants du théâtre de Marivaux à des circonstances historiques précises.

***

Si l'on abandonne un instant l'ordre systématique suivi dans cette partie et qu'on rapproche *la Double Inconstance* des pièces qui la précèdent, elle apparaît bien comme un carrefour, un nœud de significations.

En apparence, rien de plus disparate qu'*Arlequin poli par l'Amour*, *Annibal* et *la Surprise de l'Amour*, mais *la Double Inconstance* permet de tisser entre elles des relations. Cette pièce témoigne d'un double mouvement dans la réflexion du dramaturge, mais ce mouvement, précisons-le bien n'est ni complet ni définitif. Il est sensible que l'univers dramatique de Marivaux s'incarne et s'enracine dans la réalité, et dans la réalité contemporaine, et qu'à cette évolution correspond une contestation des valeurs affirmées dans les pièces que j'appellerai irréelles en ce sens qu'elles présentent un monde éloigné dans le temps ou surnaturel. Le palais de la fée au pouvoir merveilleux (*Arlequin poli par l'Amour*) devient une cour princière précisément décrite, le héros antique de la tragédie (*Annibal*), un courtisan du 18e siècle. Il est significatif que cette incarnation et cette actualisation du *palais* s'accompagne de son triomphe sur la *nature*. Dans *Arlequin poli par l'Amour*, Arlequin et Silvia pouvaient déjouer les sortilèges d'une fée, mais ils sont vaincus, ici, par les pièges bien réels que la Cour leur tend (3). Avec la première *Surprise* apparaît l'analyse de mécanismes psychologiques précisément décrits : c'est l'entrée en scène de l'*être relationnel*, la découverte de la vanité. *La Double Inconstance* marque un élargissement et un approfondissement de la ré-

(3) Le lecteur voudra bien se reporter à l'analyse de cette pièce ci-dessous, p. 166 et ss.

flexion : la séduction est donnée comme la loi d'un monde réel défini, celui de la noblesse courtisane. Marivaux a franchi les limites de l'analyse psychologique, mais du même coup, il a détruit l'amour comme relation authentique naturelle et inaltérable.

Dans cette dernière pièce, à la différence d'*Annibal*, la noblesse n'est plus celle, mythique, d'un héros guerrier de l'Antiquité, mais celle d'un courtisan du 18e siècle qui ne se bat plus. Elle n'est plus un ensemble de valeurs authentiques et exemplaires mais un mot vide, une étiquette qui peut être collée sur n'importe qui par des « lettres ». Comme dans la parodie du roman héroïque, l'incarnation est en même temps démythification. Il se pourrait bien que la renonciation de Marivaux à la tragédie s'explique, comme pour le roman, par le sentiment de son caractère illusoire, la conscience de l'inactualité du Héros. C'est en pratiquant certains genres littéraires traditionnels qu'il éprouve l'inanité des structures mentales qui s'y expriment et s'achemine vers d'autres formes d'expression.

Le Dénouement imprévu (décembre 1724).

Il s'agit là d'une pièce qui, faute d'un dessin précis, d'un nombre suffisant d'indications, se dérobe devant l'interprétation. Celle-ci ne peut que définir ses incertitudes et, par là même, l'ambiguïté de la pièce.

En un sens l'histoire de Mlle Argante est celle de l'éveil à la mondanité d'une jeune bourgeoise élevée à la campagne par son père, un homme de loi propriétaire terrien qui rêve pour elle d'une ascension sociale. Toute son éducation a préparé cet éveil : leçons de clavecin, de chant et de danse, lectures de romans, d'historiettes et de contes de fées (sc. 7, p. 413). Avec l'art de plaire, Lisette lui inculque l'horreur de la campagne et le goût de Paris (sc. 4, p. 406 et ss.). Consciente de son charme et de l'attrait de son corps, ayant l'expérience de la fragilité de l'amour, de l'ennui et de la satiété, elle est prête à entrer dans le monde de la séduction, du mouvement, de l'inconstance.

> « Qu'est-ce qu'un homme toujours tendre, toujours disant : Je vous adore; toujours vous regardant avec passion; toujours exigeant que vous le regardiez de même? Le moyen de soutenir cela? Peut-on sans cesse dire : Je

vous aime ? On en a quelquefois envie, et on le dit; après cela l'envie se passe, il faut attendre qu'elle revienne. »

(Sc. 4, p. 407 et 408.)

L' « amour » qu'elle éprouve d'emblée pour Eraste est conforme à ces prémisses. Ne doit-il pas tout au pur désir de plaire, à la séduction d'une belle apparence, au besoin du mouvement et du changement ? Eraste n'est rien d'autre qu'un être nouveau, qu'une belle « physionomie », rien d'autre qu'un miroir vivant à l'image des êtres de *la Dispute*. Mais l'ambiguïté réside en ceci : ce premier pas dans la mondanité revêt les apparences d'un triomphe de l'amour sur l'ambition mondaine, puisque Mlle Argante ne se soucie pas de savoir si l'homme qu'elle a devant elle la délivrera de la campagne qu'elle hait et lui ouvrira les portes de Paris. L'extrême frivolité, la plus fragile séduction, l'éblouissement fugitif de deux êtres est représenté sous les dehors de l'avènement du véritable amour. On peut croire assister à la formation du couple authentique. Nous retrouvons ici exactement la même équivoque que dans *la Double Inconstance* où l'éveil à la mondanité prenait l'apparence de la découverte de l'Amour, où le triomphe de la séduction semblait celui de la « pure nature », l'ambiguïté est ici plus difficilement déchiffrable que partout, car aucun terme n'en est clairement défini.

Relevons encore que si le préjugé noble est critiqué (« Queu guiable d'invention d'avoir fait comme ça du sang de deux façons, pendant qu'il viant du même ruisseau », sc. 1, p. 400), c'est en fait le noble qui l'emporte sur le bourgeois Dorante. C'est avec lui que l'Amour se confond. Nous trouvons ici le mouvement, constant chez Marivaux, de la critique au rachat.

Le Seconde Surprise de l'Amour (décembre 1727).

Le chevalier et la marquise s'aiment d'amour, mais sans oser le reconnaître, la pièce nous montrerait le passage de la méconnaissance du cœur à la clairvoyance. Cette interprétation ne me paraît pas plus valable pour la seconde *Surprise* que pour la première.

Lélio et la comtesse condamnaient l'amour et se « rebutaient » ouvertement l'un l'autre. Et l' « amour » justement naissait de la combinaison de ces refus. Ici c'est à une métamorphose semblable que nous assistons : c'est d'un mouvement de rappro-

chement dû à l'estime que nous partons, mais cette estime se fonde sur la constatation d'une commune fidélité à des êtres aimés et perdus. « On aime à soupirer avec ceux qui vous entendent », dit la marquise au chevalier (I, sc. 7, p. 563). C'est par l'affirmation de ces deux fidélités divergentes qui devraient les empêcher de s'aimer que débute le processus qui les conduit à l'infidélité et à l' «amour ». Voilà le piquant de l'affaire, comme on aurait dit au 18e siècle. La pièce contient dans la scène de l'aveu une dérision discrète de la fidélité (III, sc. 15, p. 607). Le chevalier, qui vient d'écrire : « Je devais, Madame, regretter Angélique toute ma vie », promet aussitôt après à la marquise : « Mon amour pour vous durera autant que ma vie. »

Dérision de la fidélité, mais plus justement démonstration de l'inéluctable attraction des êtres, de leur réciproque séduction. Il n'y a pour ces personnages de Marivaux aucune possibilité d'échapper à autrui. Ils ne peuvent être que des pièges les uns pour les autres. Examinons encore le début de la pièce. Repos, refus de voir personne, volonté de se confiner au fond de sa province, voilà les intentions qu'ils expriment (I, sc. 7, p. 561). Or c'est précisément ce désir de repos et de solitude qui, en les rapprochant, les engage dans le mouvement et vers autrui. Ce que Marivaux nous montre, c'est la lente *élaboration* de « l'amour » à partir de ce qui en constitue la négation, ou tout au moins de ce qui lui est étranger (la fidélité au souvenir d'êtres chers, l'estime, l'amitié et surtout l'amour-propre), à partir de faux-semblants dus aux machinations des tiers. C'est à une opération chimique complexe que nous assistons et non à la révélation d'un corps simple. « L'amour » est produit par un subtil jeu de miroirs grossissants et déformants. Le désarroi des personnages parvenus au bord de l'aveu peut être interprété comme la conséquence de la distance qui sépare ce qu'ils ont vécu de leur idée de l'amour. Voilà peut-être ce que recouvre « la méconnaissance du cœur », cette formule du chevalier (III, sc. 16, p. 607) qui, loin d'être claire et de fournir la clé de la pièce, demande au contraire explication.

Comme dans la première *Surprise,* l'amour-propre joue un rôle décisif. C'est à lui que Lisette fait appel dans la première scène. « Vous êtes belle, vous pouvez plaire », dit-elle à la marquise, « regardez votre visage ! » Vivre c'est séduire. Elle lui propose la toilette et le miroir qui sont chez Marivaux constamment associés à la comédie mondaine. C'est là le signe révélateur de ce qui va se passer. L'aventure « amoureuse » commence par une certaine découverte de soi, par la conscience du pouvoir de plaire. Le miroir est la première forme d'autrui. La mar-

quise, d'abord insensible, finit par s'émouvoir. C'est ici qu'elle accomplit le premier pas qui l'engage irrémédiablement dans le mouvement et qu'elle se révèle comme un être de la séduction.

> LA MARQUISE. — Mais Lisette, je suis donc bien épouvantable ?
>
> LISETTE. — Extrêmement changée.
>
> LA MARQUISE. — Voyons donc, car il faut bien que je me débarrasse de toi.
>
> LISETTE. — Ah ! je respire, vous voilà sauvée : allons courage, Madame.
>
> (*On rapporte le miroir.*)
>
> LA MARQUISE. — Donne le miroir; tu as raison, je suis bien abattue.

Le piège est tendu, « que l'ennemi vienne, il verra beau jeu », ajoute Lisette. La scène 7 de l'acte II vient préciser et confirmer ce qu'indique le début de la pièce. C'est l'annonce par Hortensius du refus opposé par le chevalier à l'offre de Lisette qui engage la marquise de façon décisive à la poursuite de l'indifférent. Les propos du « philosophe » agissent comme une véritable provocation :

> LA MARQUISE. — Oh ! je vous assure que je mettrai ordre à cela. Comment donc ! cela m'attaque directement, cela va presque au mépris. Oh ! Monsieur le Chevalier, aimez votre Angélique tant que vous voudrez; mais que je n'en souffre pas, s'il vous plaît ! Je ne veux point me marier; mais je ne veux pas qu'on me refuse.
>
> (II, sc. 4, p. 579.)

L'extrême vivacité de la réaction montre que c'est là le coup mortel qui ne saurait être toléré. En « refusant » la marquise, le chevalier n'a pas seulement montré que pour lui elle n'existait pas, il l'a encore anéantie aux yeux des tiers en la privant de leur considération :

> LA MARQUISE. — Eh ! Monsieur, mon veuvage est éternel; en vérité, il n'y a point de femme au monde plus éloignée du mariage que moi, et j'ai perdu le seul homme qui pouvait me plaire; mais, malgré tout cela, il y a de certaines aventures désagréables pour une femme. Le Chevalier m'a refusée, par exemple; mon amour-propre ne lui en veut aucun mal; il n'y a là-dedans, comme je vous l'ai déjà dit, que le ton, que la manière que je condamne : car, quand il m'aimerait, cela lui serait inutile; mais enfin il m'a refusée, cela est constant, il peut se vanter de cela, il le fera peut-être; qu'en arrive-t-il ? Cela jette un air de rebut sur une femme, les égards et l'attention qu'on a pour elle en diminuent, cela glace tous les esprits pour

elle; je ne parle point des cœurs, car je n'en ai que faire : mais on a besoin de considération dans la vie, elle dépend de l'opinion qu'on prend de vous; c'est l'opinion qui nous donne tout, qui nous ôte tout, au point qu'après tout ce qui m'arrive, si je voulais me remarier, je le suppose, à peine m'estimerait-on quelque chose, il ne serait plus flatteur de m'aimer; le Comte, s'il savait ce qui s'est passé, oui, le Comte, je suis persuadé qu'il ne voudrait plus de moi.

(II, sc. 6, p. 582 et 583.)

Voilà bien le fragile personnage de Marivaux en plein désarroi, contesté dans son être même. Lisette, alors, de présenter la planche de salut en suggérant que le chevalier aime la marquise. Dès lors, rien n'a plus d'importance pour celle-ci, rien n'est plus vital que d'en obtenir la preuve.

LA MARQUISE. — ... il n'y a que cela qui puisse me venger de l'affront presque public que m'a fait sa réponse; il n'y a que cela; j'ai besoin pour réparation, que son discours n'ait été qu'un dépit amoureux; dépendre d'un dépit amoureux ! Cela n'est-il pas comique ? Assurément, ce n'est pas que je me soucie de ce qu'on appelle la gloire d'une femme, gloire sotte, ridicule, mais reçue, mais établie, qu'il faut soutenir, et qui nous pare; les hommes pensent cela, il faut penser comme les hommes ou ne pas vivre avec eux. Où en suis-je donc si le Chevalier n'est point jaloux ? L'est-il ? Ne l'est-il point ? on n'en sait rien. C'est un peut-être, mais cette gloire en souffre, toute sotte qu'elle est, et me voilà dans la triste nécessité d'être aimée d'un homme qui me déplaît; le moyen de tenir à cela ? oh ! je n'en demeurerai pas là, je n'en demeurerai pas là. Qu'en dites-vous, Monsieur ? il faut que la chose s'éclaircisse absolument.

(II, sc. 6, p. 584.)

Elle-même s'aperçoit de la fragilité de son être tout entier dépendant d'un dépit amoureux, tout entier suspendu au jugement d'autrui. Elle ne saurait se passer de la « gloire » dont les autres seuls peuvent assurer l'éclat.

Ne voir dans ce passage que la justification d'une conquête amoureuse que la marquise n'ose avouer, dans la blessure d'amour-propre qu'un prétexte inventé pour couvrir l'expression d'un amour tout constitué, c'est en donner une interprétation schématique et gratuite qui voile l'ambiguïté de la pièce.

Voilà la marquise engagée irréversiblement dans la quête de la preuve. De là à la susciter, il n'y a qu'un pas : elle en a tant « besoin » ! Entre susciter l'amour et en éprouver soi-même, un autre, vite franchi, car on ne peut engager autrui

sans s'engager soi-même. Nos deux « amoureux » ont entamé désormais ce dialogue périlleux et subtil où chacun tente d'obliger l'autre à se découvrir sans se découvrir lui-même. Mais nous savons que la logique de ce duel est implacable. Il n'y est point de mot neutre. Avance ou recul ne font que resserrer les liens qui emprisonnent les protagonistes.

Tournons-nous vers le Chevalier. S'il n'a pas la lucidité de Lélio dans la première *Surprise* et des réactions comparables à celles de la marquise, son histoire n'en est pas moins significative. Une fois son amitié déclarée, lui aussi est entraîné dans le mouvement de la séduction par une provocation semblable à celle qui blesse la jeune veuve : l'entrée en scène inattendue d'un rival qui d'emblée se fait pressant en lui demandant de le servir auprès de leur commune amie (I, sc. 10, p. 568). Plus grave encore : le Comte est peut-être un concurrent heureux, ce qui signifie à la fois que le Chevalier n'est pas seul dans les bonnes grâces de la Marquise, que celle-ci pourrait donc bien l'avoir trompé et encore qu'elle n'est pas si insensible qu'elle le prétend et par là même invulnérable. Le dépit du Comte fait du Chevalier un « rival » comme celui-ci le constate (I, sc. 11, p. 569). Remarquons donc le rôle moteur des tiers et la part des faux-semblants dans le mécanisme subtil qui rapproche les deux protagonistes. La Marquise s'engage sur le « refus » du Chevalier, son prétendu « dépit » et l'affirmation par Lisette qu'il « l'aime peut-être » (II, sc. 6, p. 583), mais le premier terme est abusif (cf. I, sc. 11, p. 570), le « dépit » hypothétique et plus encore son interprétation comme signe d'amour. En effet, la « douceur » avec laquelle le Comte affirme que la Marquise le traite (I, sc. 10, p. 568) — expression équivoque elle aussi — vexe le Chevalier puisqu'elle lui enlève le privilège flatteur parce qu'exclusif de l'attention de la jeune femme. Est-ce autre chose que de l'amour-propre, comme l'expliquait clairement Lélio ? Amour-propre encouragé, accommodé et répercuté par les tiers ? Les rapports du Chevalier et de la Marquise s'organisent à travers une longue chaîne de médiations trompeuses si bien qu'à la scène 7 de l'acte II leur dialogue s'engage à partir d'une situation truquée. Chacun d'eux ne connaît qu'un reflet déformé de l'autre. L'opération mystifiante est déjà bien avancée. A l'instant où elle s'achève (III, sc. 15, p. 607), l'attitude du Chevalier est celle d'un homme pris au piège. Jusqu'à la dernière minute, même devant l'évidence, il refuse de s'avouer vaincu : « ce que vous lisez là, Madame (son propre billet !), me regarde-t-il ? » et quand il n'est plus d'issue : « Ah ! Marquise, que voulez-vous que je devienne ? »

Ce qui a été dit des valets de la première *Surprise* reste valable ici. Leur thèse sur le caractère naturel et bienfaisant de l'amour (cf. Lisette, I, sc. 12, p. 570 et Lubin, III, sc. 2, p. 595) ne fournit pas la leçon de la pièce bien qu'elle puisse faire illusion. Pour qui veut y regarder de près, à la lumière de l'ensemble de l'œuvre de Marivaux, la deuxième *Surprise* montre le rôle décisif de la séduction plutôt que l'expression de la nature à travers les obstacles artificiels que les êtres lui opposent. Il y a cependant entre les deux pièces qui portent le même titre plusieurs différences significatives parce qu'elles vont dans le même sens. C'est de l'estime que nous partons ici et non plus du refus. La métamorphose est donc moins profonde, la facticité de la relation amoureuse moins évidente. Aucun personnage ne tient le langage de Lélio, c'est-à-dire n'exprime la conscience de l'illusion, du piège dont il est victime. La preuve matérielle décisive qui contraint à l'aveu, le billet du marquis, n'est pas un faux comme l'était la présence du portrait dans la poche de Lélio. L'aveu final est explicite et plus chaleureux. Par ces modifications Marivaux a estompé ce qui marquait trop nettement l'artifice de l'amour, ce qui le montrait clairement comme une construction fragile et illusoire.

Les Serments Indiscrets (juin 1732).

Dans l'*avertissement* qui précède la pièce, Marivaux se défend d'avoir refait *la Surprise de l'Amour*.

> « Dans cette pièce-ci, il est question de deux personnes qui s'aiment d'abord, et qui le savent, mais qui se sont engagées de n'en rien témoigner, et qui passent leur temps à lutter contre la difficulté de garder leur parole en la violant; ce qui est une autre espèce de situation, qui n'a aucun rapport avec celle des amants de *la Surprise de l'Amour*. Les derniers, encore une fois, ignorent l'état de leur cœur, et sont le jouet du sentiment qu'ils ne soupçonnent point en eux; c'est là ce qui fait le plaisant du spectacle qu'ils donnent; les autres, au contraire, savent ce qui se passe en eux, mais ne voudraient ni le cacher, ni le dire, et assurément je ne vois rien là-dedans qui se ressemble : il est vrai que, dans l'une et dans l'autre situation, tout se passe dans le cœur; mais ce cœur a bien des

sortes de sentiments, et le portrait de l'un ne fait pas le portrait de l'autre. »

(P. 816 et 817.)

La différence que Marivaux indique n'empêche pas que pour l'essentiel (la nature de l'amour qu'elles décrivent) les deux œuvres ne se ressemblent fort.

Pour guider l'analyse, nous disposons de deux textes remarquablement explicites. Le premier figure encore dans *l'avertissement*.

« Il s'agit ici de deux personnes qu'on a destinées l'une à l'autre, qui ne se connaissent point, et qui, en secret ont un égal éloignement pour le mariage. Elles ont pourtant consenti à s'épouser, mais seulement par respect pour leurs pères, et dans la pensée que le mariage ne se fera point. Le motif sur lequel elles l'espèrent, c'est que Damis et Lucile (c'est ainsi qu'elles s'appellent) entendent dire beaucoup de bien l'un de l'autre, et qu'on leur donne un caractère extrêmement raisonnable et de là chacun d'eux conclut qu'en avouant franchement ses dispositions à l'autre, cet autre aidera lui-même à le tirer d'embarras.

« Là-dessus, Damis part de l'endroit où il était, arrive où se doit faire le mariage, demande à parler en particulier à Lucile, et ne trouve que Lisette, sa suivante, à qui il ouvre son cœur, pendant que Lucile, enfermée dans un cabinet voisin, entend tout ce qu'il dit, et se sent intérieurement piquée de toute l'indifférence que Damis promet de conserver en la voyant. Lisette lui recommande de tenir sa parole, lui dit de prendre garde à lui, parce que sa maîtresse est aimable; Damis ne s'en épouvante pas davantage, et porte l'intrépidité jusqu'à défier le pouvoir de ses charmes.

« Lucile, de son cabinet, écoute impatiemment ce discours et, dans le dépit qu'elle en a, et qui l'émeut sans qu'elle s'en aperçoive, elle sort du cabinet, se montre tout à coup pour venir se réjouir avec Damis de l'heureux accord de leurs sentiments, à ce qu'elle dit; mais en effet pour essayer de se venger de sa confiance, sans qu'elle se doute de ce mouvement d'amour-propre qui la conduit. Or, comme il n'y a pas loin de prendre l'amour à vouloir en donner soi-même, son cœur commence par être la dupe de son projet de vengeance. Lisette qui s'aperçoit du danger où sa vanité l'expose, et qui a intérêt que Lucile ne se marie pas interrompt la conversation de Damis et de sa maîtresse, et, profitant du dépit de Lucile, elle l'engage par raison de fierté même, à jurer qu'elle n'épousera jamais Damis, et à exiger qu'il jure à son tour de n'être jamais à elle; ce qu'il est obligé de promettre aussi, quoi-

qu'il ait resté fort interdit à la vue de Lucile, et qu'il soit très fâché de tout ce qu'il a dit avant que de l'avoir vue. »

(P. 815 et 816.)

L'amour naît du « dépit », de la « vanité », d'un défi lancé au pouvoir de plaire, d'un mouvement d'amour-propre. Nous savons que nous allons encore assister à ce ballet fait d'approches et de reculs successifs, à cette inversion du mouvement originel de fuite. Nous savons qu'on fera un oui avec des non. Tout cela la première *Surprise* nous l'avait déjà montré. L'*Avertissement* des *Serments indiscrets* a le très grand intérêt de l'expliquer sans équivoque. Que Marivaux ait, dès la fin du premier acte, donné conscience à ses personnages du « penchant » qu'ils éprouvent ne change rien à l'essence de leurs rapports tels qu'ils nous sont expliqués.

Le second passage se trouve, lui, dans le corps de la pièce. Il s'agit des réflexions de Lucile sur l'origine de son amour. Elles correspondent exactement, mais en plus explicite encore, à celles de Lélio sur « la petite fantaisie magique qui prend à une femme ». La jeune fille vient d'avouer à Lisette qu'elle aime Damis, qu'il lui a plu. « Il le mérite bien », ajoute la soubrette.

LUCILE. — Je n'en sais rien, Lisette; car, quand j'y songe, notre amour ne fait pas toujours l'éloge de la personne aimée; il fait bien plus souvent la critique de la personne qui aime : je ne le sens que trop. Notre vanité et notre coquetterie, voilà les plus grandes sources de nos passions; voilà d'où les hommes tirent le plus souvent tout ce qu'ils valent; qui nous ôterait les faiblesses de notre cœur ne leur laisserait guère de qualités estimables. Ce cabinet où j'étais cachée pendant que Damis te parlait, qu'on le retranche de mon aventure, peut-être que je n'aurais pas d'amour: car pourquoi est-ce que j'aime? Parce qu'on me défiait de plaire, et que j'ai voulu venger mon visage; n'est-ce pas là une belle origine de tendresse? Voilà pourtant ce qu'a produit un cabinet de plus dans mon histoire. »

(V, sc. 2, p. 876.)

« Vanité », « coquetterie », souci de plaire sont le principe des passions. Voilà l'analyse réductrice que nous connaissons bien. L'amour ne doit rien aux qualités de la personne aimée. il ne se nourrit que d'amour-propre. C'est dire que l'identité des êtres importe peu, qu'ils se ressemblent tous, qu'ils sont donc interchangeables, également vides. Quelle différence entre Lélio et Damis? L'amour n'est ni découverte d'autrui, ni découverte et accomplissement de soi, ni révélation de la vérité profonde

du « cœur », ni bonheur suprême, ni langage de la « qualité », mais seulement une dérisoire tentative d'être, par la conquête d'un suffrage, une fragile mystification. On n'existe que par lui, mais il est la chose la plus illusoire, la plus gratuite et la plus frivole, « un cabinet de plus dans une histoire ». Si dans *le Jeu*, l'amour se jouait du hasard, il lui doit tout dans *les Serments indiscrets*.

Point d'élan, de chaleur chez Lucile, mais au contraire un amour-propre tyrannique qui dicte toutes ses réactions au long de la pièce. Elle parle comme un être qui s'irrite d'être pris au piège et qui recherche par la provocation à obtenir de celui qui la « fixe » l'aveu qui seul pourrait la libérer de l'humiliation. Elle lui tend la perche et, comme il ne la saisit pas, elle l'en frappe, ainsi qu'on le voit à la scène 8 de l'acte III (p. 859) qui se termine par de dures paroles de mépris :

> « ... un engagement que j'ai refusé, dont je ne voudrais jamais et que je la trouve bien à plaindre de ne pas refuser elle-même (il s'agit de sa sœur). »

C'est que Lucile a conscience de la médiocrité, pour ne pas dire de l'inanité de l'objet de son « amour », produit de sa seule faiblesse :

> « Il faut avouer que l'on a quelquefois des inclinations bien bizarres ! D'où vient que j'en ai pour cet homme-là, qui n'est point aimable ? »
>
> (II, sc. 11, p. 846.)

Nous savons la réponse qu'elle donne à cette dernière question. Elle doit nous empêcher de prendre ces propos pour l'expression d'un petit dépit momentané excusé par l'amour. C'est bien tout le personnage et son « amour » qui est dépit. « Eh bien ! oui, je l'aime Mademoiselle; êtes-vous contente ?... », puis « Oui, je l'aime, il n'est que trop vrai... », voilà tout ce qu'elle dit à Lisette avant d'analyser son sentiment dans la déclaration citée plus haut. Rien de plus chaleureux dans son aveu à Damis : il n'a droit qu'à un « j'y suis sensible » qui tarde bien à venir et encore précédé d'un « vous verrez que notre histoire sera d'un ridicule qui me désole » et suivi d'un « notre aventure fera rire mais notre amour m'en console ».

Comme à propos de *la Surprise de l'Amour*, on constate une discordance assez nette entre l'analyse de *l'Avertissement* et la pièce elle-même. La première, pourtant nette sur le jeu de la séduction, on l'a vu, omet tant les propos désabusés de Lucile sur son aventure que la sévérité de ses jugements sur Damis, suggérant par là que l'amour transcende le dépit, qu'un lien

authentique se noue entre les jeunes gens, débarrassé de la tare qui entache ses origines. Elle témoigne d'un idéalisme incompatible avec la lucidité corrosive de l'héroïne. *C'est bien là l'ambiguïté essentielle de Marivaux.* La confrontation des deux textes pose de manière pressante la question de la valeur des interprétations qu'un auteur donne de ses propres œuvres. L'exemple présent montre bien qu'on ne peut lui accorder une autorité privilégiée.

Selon certaines indications, *les Serments indiscrets* racontent l'histoire d'une conversion aux valeurs supérieures de l'amour et du mariage de deux êtres qui se voulaient libres et désireux de plaire, mais il en est bien plus qui nous invitent à y voir le récit d'une duperie. Lucile, qui par amour-propre et besoin de plaire, refusait le mariage, se trouve mariée et cela par la logique même de ce refus.

De ces êtres qui n'existent que par l'hommage d'autrui, qui ne se définissent que par la séduction, Lucile nous a donné une claire description. Ce que nous savons de sa liaison avec Damis ne nous autorise-t-il pas à y voir quelque chose de prophétique ?

> Je les connais un peu, ces Messieurs-là; je remarque que les hommes ne sont bons qu'en qualité d'amants; c'est la plus jolie chose du monde que leur cœur, quand l'espérance les tient en haleine; soumis, respectueux et galants, pour le peu que vous soyez aimables avec eux, votre amour-propre est enchanté; il est servi délicieusement; on le rassasie de plaisirs; folie, fierté, dédain, caprices, impertinences, tout nous réussit, tout est raison, tout est loi; on règne, on tyrannise, et nos idolâtres sont toujours à genoux. Mais les épousez-vous, la déesse s'humanise-t-elle, leur idolâtrie finit où nos bontés commencent. Dès qu'ils sont heureux, nos ingrats ne méritent plus de l'être.
>
> LISETTE. — Les voilà !
>
> LUCILE. — Oh ! pour moi j'y mettrai bon ordre, et le personnage de déesse ne m'ennuiera pas, Messieurs, je vous assure. Comment donc ! Toute jeune et tout aimable que je suis, je n'en aurais pas pour six mois aux yeux d'un mari, et mon visage serait mis au rebut !...
>
> (I, sc. 2, p. 821.)

Même inquiétude au sujet du mariage que dans *le Jeu*, mais alors que, là, elle s'expliquait par la difficulté de connaître le caractère véritable d'un homme derrière son masque social, ici, le lien conjugal effraie parce qu'il est la négation de ce qui fait l'essence même de l'être : le besoin de plaire, de « régner » sur autrui. Dans le premier cas, l'aventure vécue invalidait cette inquiétude : Silvia découvrait le véritable carac-

tère de son amant, insensible aux apparences, généreux, en même temps que l'amour authentique. Dans *les Serments indiscrets*, alors qu'elle voulait des « sentiments », de l'amour, Lucile découvre que l'amour et l'amant ne sont que des mirages, de purs produits d'un amour-propre au piège duquel elle est prise. Elle épouse Damis précisément pour les raisons qu'elle avait de ne pas se marier et après avoir découvert qu'il n'était rien qu'une sorte de miroir de ses « faiblesses », dépourvu de qualités propres, alors qu'elle a dit : « Ne faudrait-il pas être folle pour épouser un homme dont le caractère m'est tout à fait inconnu ? » (I, sc. 2, p. 820.) Dérision totale qui fait contraste avec l'optimisme du *Jeu*. Les affirmations de Damis sur l'amour qui s'est emparé de lui dès qu'il a vu Lucile (V, sc. 7, p. 881) ne l'atténuent en rien. Quels que soient ses sentiments, ils ne sauraient ni restaurer l'authenticité des liens qui l'unissent à Lucile, ni lui donner une valeur et un mérite propres après le jugement que celle-ci a porté sur lui et le personnage qu'il a joué tout au long de la pièce. Rien de ce qu'il a fait ou dit ne peut prévaloir en faveur de l'amour, de l'existence possible de sentiments authentiques, contre l'analyse de Lucile. Ou alors, qu'est-ce que cet amour qui le laisse s'enfermer dans un pseudo-serment (car ce n'est pas autre chose, cf. I, sc. 6, p. 829) et l'en laisse prisonnier jusqu'à le lancer aveuglément dans les bras de Phénice ? Amant si l'on veut, si on l'en croit, mais bien pâle et exsangue, qui ne saurait défendre avec succès les valeurs qu'il affirme contre l'implacable et subtil procureur qui vient de requérir. Néanmoins, tout comme les valets, son personnage confère une certaine ambiguïté à la pièce.

Lisette et Frontin font contraste avec leurs maîtres. Ils représentent la simplicité, la spontanéité et le sens commun qui ne s'embarrassent pas de nuances en face de la complication des gens d'esprit (V, sc. 1, p. 872). Ils obéissent à des intérêts concrets et précis, voient et disent clair. Pour eux, si on s'aime, on ne saurait l'ignorer et on se le dit hardiment, car l'amour est le sentiment le plus légitime (III, sc. 7, p. 856) et ne pose aucun problème. Lisette reste imperméable aux réflexions désabusées de Lucile. Damis est « aimable », cela suffit (V, sc. 2, p. 876). Pour Frontin aussi l'affaire est simple; elle se réduit à un désaccord entre les « cœurs » et les « conventions », c'est-à-dire les serments prêtés (IV, sc. 3, p. 863); Lucile et Damis sont les victimes d'une complication d'esprit qui leur cache l'évidence. Il convient donc encore une fois de voir dans les valets bien plus l'antithèse des maîtres que leur double.

L'Heureux Stratagème (juin 1733).

La Comtesse a quitté Dorante, qui l'aime, pour le Chevalier Damis, qui, de son côté, a délaissé la Marquise. Celle-ci propose à Dorante un stratagème infaillible, dit-elle, pour lui ramener la Comtesse et tirer vengeance des deux volages : feignons de nous aimer et de vouloir nous marier. On voit que son plan repose sur l'idée bien connue que les mouvements du « cœur » obéissent à des mécanismes qu'il est possible d'actionner de l'extérieur, dont le ressort est l'amour-propre ou « l'orgueil », selon elle. Le stratagème opère parfaitement et nous assistons à un chassé-croisé qui remet les personnages dans leur position première, ou à peu près, le Chevalier se voyant imposer un délai d'attente de six mois à titre de punition.

L'Heureux Stratagème démontre donc, encore une fois,, qu'un certain personnage marivaudien se définit essentiellement par le besoin de séduire, qu'il est obsédé par le souci de sa « gloire ».

La Comtesse, dit-elle, « distinguait » Dorante et « distinguer un homme, ça, n'est pas encore l'aimer..., cela peut y conduire, mais cela n'y est pas » (I, sc. 4, p. 920). Après avoir justifié l'infidélité, elle ajoute :

> « Dorante est en vérité plaisant; n'oserais-je, à cause qu'il m'aime, distraire un regard de mes yeux ? N'appartiendra-t-il qu'à lui de me trouver jeune et aimable ? Faut-il que j'aie cent ans pour tous les autres, que j'enterre tout ce que je vaux ? que je me dévoue à la plus stricte stérilité de plaisir qu'il soit possible ?
>
> LISETTE. — C'est apparemment ce qu'il prétend.
>
> LA COMTESSE. — Sans doute; avec ces Messieurs-là, voilà comment il faudrait vivre: si vous les en croyez, il n'y a plus pour vous qu'un seul homme, qui compose tout votre univers; tous les autres sont rayés, c'est autant de morts pour vous, quoique votre amour-propre n'y trouve point son compte, et qu'il les regrette quelquefois : mais qu'il pâtisse; la sotte fidélité lui a fait sa part, elle lui laisse un captif pour sa gloire; qu'il s'en amuse comme il pourra, et qu'il prenne patience. Quel abus, Lisette, quel abus ! Va, va, parle à Dorante, et laisse là tes scrupules. Les hommes, quand ils ont envie de nous quitter, y font-ils tant de façons ? N'avons-nous pas tous les jours de belles preuves de leur constance ? Ont-ils là-dessus des privilèges que nous n'ayons pas ? Tu te moques de moi; le Chevalier m'aime, il ne me déplaît pas; je ne ferai pas la moindre violence à mon penchant. »
>
> (I, sc. 4, p. 921 et 922.)

Avec ses protestations de douleur et de désespoir, Dorante n'est qu'un « héros de romans » (I, sc. 5, p. 923). Il ne reprend vie pour elle qu'à partir de l'instant où une rivale prétend le lui ravir, cette Marquise que justement elle pensait anéantir en lui enlevant le Chevalier.

> La Marquise. — Vous l'aimez sans doute (le Chevalire) ?
>
> La Comtesse. — Pas mal; mais je vais l'aimer davantage afin qu'il vous résiste mieux. On a besoin de toutes ses forces avec vous.
>
> (II, sc. 3, p. 941.)

Un match nul ne saurait lui suffire. Il lui faut un règne sans partage. Dorante n'est point sorti de son champ, il fait encore partie du réseau des relations qui fondent sa gloire, mais en tant que jaloux, que souffrant. Qu'il s'avise d'en échapper et voilà que tout s'écroule. C'est pour elle un affront intolérable : la preuve qu'une autre vaut plus qu'elle.

> « Dorante ! Vouloir m'enlever Dorante ! Cette femme-là perd la tête; sa jalousie l'égare; elle est à plaindre ! »
>
> (II, sc. 4, p. 941.)

plus loin :

> Le Chevalier (parlant de Dorante). — Jé vous assure qu'il était riant et qué la paix régnait dans son cœur.
>
> La Comtesse. — La paix dans le cœur d'un homme qui m'aimait de la passion la plus vive qui fut jamais !
>
> (II, sc. 7, p. 945.)

Voilà amorcé le chassé-croisé. La Comtesse qui tombe donc dans le piège qu'elle a pourtant immédiatement deviné (voir II, sc. 8, p. 946 et 947) doit absolument reconquérir Dorante. Il suffit à celui-ci et à la Marquise d'être assez fermes pour la mener jusqu'au point de non-retour, jusqu'au moment où, devant la menace du contrat de mariage, il ne lui reste plus qu'à se dire « amoureuse ».

> La Marquise. — Nous touchons au terme, et nous manquons notre coup, si vous allez si vite. Ne vous y trompez point, les mouvements qu'on se donne sont encore équivoques; il n'est pas sûr que ce soit de l'amour : j'ai peur qu'on ne soit plus jalouse de moi que de votre cœur; qu'on ne médite de triompher de vous et de moi, pour se moquer de nous deux. Toutes nos mesures sont prises; allons jusqu'au contrat, comme nous l'avons résolu; ce moment seul décidera si on vous aime. L'amour a ses expressions, l'orgueil a les siennes; l'amour soupire de ce

qu'il perd, l'orgueil méprise ce qu'on lui refuse; attendons le *soupir* ou le *mépris*; *tenez bon* jusqu'à cette épreuve, pour l'intérêt de votre amour même...

(III, sc. 4, p. 957 et 958.)

A nouveau cependant l'analyse ne peut négliger de mettre en évidence l'ambiguïté qui subsiste dans cette pièce. La Marquise explique ainsi le comportement de sa rivale :

« Si la Comtesse croit l'aimer (le Chevalier), elle se trompe : elle n'a voulu que me l'enlever. Si elle croit ne vous plus aimer, elle se trompe encore; il n'y a que sa coquetterie qui vous néglige. »

(I, sc. 8, p. 927.)

L'autocritique de la Comtesse va dans le même sens (III, sc. 6). Ainsi nous pouvons croire que nous assistons au retour à l'amour authentique après un détour dû à la seule vanité et non à la métamorphose illusoire de l'amour-propre en « sentiments ». Voilà l'amour encore sauvé, la séduction dépassée. On a remarqué une même dichotomie dans le passage cité plus haut :

« L'amour a ses expressions, l'orgueil a les siennes. »

C'est d'elle que la Marquise s'autorise pour conclure à la suite de la chute de sa rivale dans les bras de Lisette :

« Rendez-vous à présent; vous êtes aimé Dorante. »

(III, sc. 10, p. 969.)

Evanouissement vaut soupir, soupir vaut amour. Cela suffit et cela doit racheter tout ce que nous avons vu et entendu où la vanité seule semblait jouer un rôle. *L'Heureux Stratagème* apparaît comme la démonstration d'un toujours possible retour à l'authenticité. Mais il y a un hiatus entre ces explications et ce que nous a montré Marivaux qui était pure séduction (1). C'est « l'orgueil » qui a rendu la Comtesse infidèle et lui qui la ramène à Dorante. Voilà ce que rien ne pourra empêcher la pièce de montrer aussi. Le retour ne vaut pas mieux que le départ, comme le dit le Chevalier :

(1) Le personnage de Dorante, amoureux indubitable et constant, contribue à l'ambiguïté de la pièce dans la mesure où il y incarne l'amour authentique et utilise *au service de* celui-ci les stratagèmes de la séduction. Il n'empêche que le problème de l'authenticité de l'amour ne soit posé par l'aller et retour de la comtesse. Un Dorante pur séducteur modifierait la tonalité de l'œuvre, mais il ne procéderait pas autrement.

« Laisse là l'histoire qu'on té fait, mon ami; il fâche Madame qué tu la désertes, qué ses appas restent inférieurs; sa gloire crie, té rédémande, fait la sirène... »

(III, sc. 10, p. 968.)

Le dernier mot, qui reste à Frontin (« Eh bien ! Lisette, je vous donne six mois pour revenir à moi. »), fait d'ailleurs un écho moqueur et dubitatif aux promesses d'éternité de la Comtesse et de Lisette (III, sc. 8, p. 965 et 966). *L'Heureux Stratagème* est présenté finalement comme l'histoire de la conversion d'une coquette à l'amour et, du même coup, à la raison et au bonheur (III, sc. 10, p. 970), mais l'idéalisme de cette conclusion édifiante n'est pas compatible avec un exposé si démonstratif et si corrosif. La contradiction est plus manifeste que jamais.

Le Petit-Maître corrigé (novembre 1734).

Rosimond, le petit-maître, est un homme du monde, du « bel-air », c'est-à-dire de la Cour et de Paris. Comme tel il refuse d'envisager l'amour autrement que comme un jeu sans conséquence. La passion exclusive est « pastorale », soupirer ridicule.

« Passe pour dire qu'on me trouve aimable, ce n'est pas ma faute; mais me donner de l'amour à moi, c'est un article qu'il fallait épargner à la petite personne qu'on me destine...

« (...)

« (*A son valet Frontin.*) Eh ! de quoi de mêles-tu ? De quoi t'avises-tu de m'honorer d'une figure de soupirant ? Quelle platitude ! »

(I, sc. 7, p. 1016.)

Il est disposé à épouser celle qu'on lui destine, Hortense, mais pas à se mettre en frais d'adoration. Celle-ci, à l'opposé de Rosimond, est totalement étrangère au monde. Pure provinciale, bien que noble et riche, elle ignore tout de Paris et de la Cour. C'est un cœur « tout neuf » (II, sc. 7, p. 1037) qui exige, avant de se donner, les preuves d'une passion exclusive et ardente.

« Ce n'est pas que j'aie de l'éloignement pour lui; mais si j'aime jamais, il en coûtera un peu davantage pour me rendre sensible. Je n'accorderai mon cœur qu'aux soins les

plus tendres, qu'à tout ce que l'amour a de plus respectueux, de plus soumis; il faudra qu'on me dise mille fois « je vous aime », avant que je le croie et que je m'en soucie; qu'on se fasse une affaire de la dernière importance de me le persuader; qu'on ait la modestie de craindre d'aimer en vain, et qu'on me demande enfin mon cœur comme une grâce qu'on sera trop heureux d'obtenir. Voilà à quel prix j'aimerai, Dorante, et je n'en rabattrai rien... »

(II, sc. 8, p. 1039.)

La correction qu'elle a entreprise, du succès de laquelle elle fait dépendre son propre sentiment pour Rosimond consiste à dépouiller le petit-maître de tout le vernis d'inauthenticité et de vanité que son milieu a déposé sur lui pour le faire reconnaître et avouer sans détour l'amour vrai qu'il éprouve pour elle. Il ne suffit pas qu'il se prête, il faudra que, tout orgueil abdiqué, il se donne, que l'amour dans sa vérité retrouvée balaie les mensonges et les comédies de la vanité. Car il est entendu que le fond est bon (I, sc. 1, p. 1006), que le petit-maître aime, mais que seul le « bel-air » qui se réduit à des habitudes de langage fait écran à la manifestation du vrai. Débarrassé d'elles, il incarnera la perfection. La vanité n'est ici, clairement, que le défaut superficiel du monde courtisan et celui-ci est donné comme la valeur sociale la plus élevée.

LE COMTE. — Eh ! Comment choisir mieux ? Biens, naissance, rang, crédit à la Cour, vous trouvez tout ceci avec une figure aimable, assurément.

HORTENSE. — J'en conviens, mais avec bien de la jeunesse dans l'esprit.

(I, sc. 10, p. 1019.)

Les recherches de M. F. Deloffre sur le personnage du petit-maître (1), type littéraire très répandu, permettent de mettre en évidence un caractère original et significatif de Rosimond et de confirmer l'indulgence de son créateur à son égard. A l'exception du refus de l'amour, Marivaux l'a en effet débarrassé de tous les traits dont la tradition l'avait chargé : il n'est ni joueur, ni buveur, ni bretteur, ni même vraiment libertin. C'est finalement une image relativement très peu critique qu'il nous présente de ce type éminemment aristocratique.

Nous retrouvons donc dans cette pièce la distinction de l'amour et de la « gloire » (ou vanité, ou orgueil), la seconde recouvrant le premier, mais ne le constituant pas. On peut

(1) Voir l'introduction du *Petit-Maître Corrigé* dans les *Textes littéraires français*, Genève et Lille, 1955.

mesurer ici sa portée sociale, en d'autres termes, la portée critique de la définition du sentiment amoureux auquel cette étude accorde tant de place : elle décide du salut du personnage et du monde qu'il incarne. La pièce n'aurait pas le même sens selon que Rosimond serait sauvé ou non. Affirmée dès le début par Marton (I, sc. 1, p. 1006), cette distinction est confirmée finalement par le petit-maître lui-même :

> « Non, je me fais justice; je ne suis pas même digne de votre haine, et vous ne me devez que du mépris; mais mon cœur vous a manqué de respect; il vous a refusé l'aveu de tout l'amour dont vous l'aviez pénétré, et je veux, pour l'en punir, vous déclarer les motifs ridicules du mystère qu'il vous en a fait. Oui, belle Hortense, cet amour que je ne méritais pas de sentir, je ne vous l'ai caché que par le plus méprisable, par le plus incroyable orgueil qui fut jamais. Triomphez donc d'un malheureux qui vous adorait, qui a pourtant négligé de vous le dire, et qui a porté la présomption jusqu'à croire que vous l'aimeriez sans cela; voilà ce que j'étais devenu par de faux airs; refusez-m'en le pardon que je vous en demande; prenez en réparation de mes folies l'humiliation que j'ai voulu subir en vous les apprenant; si ce n'est pas assez, riez-en vous-même, et soyez sûre d'en être toujours vengée par la douleur éternelle que j'en emporte. »
>
> (III, sc. 10, p. 1059.)

Le Petit-Maître corrigé, c'est donc l'histoire d'une conversion à l'authenticité au prix d'une rupture avec le monde. C'est à l'écart de Paris et de la Cour que la vérité, la passion, peuvent s'épanouir, au contact rédempteur d'un être neuf.

Comme il est logique, l'insincérité de la comédie jouée par Hortense, n'est que l'instrument de la manifestation du vrai. Elle ne trouble que momentanément les rapports entre les êtres afin de les établir définitivement dans la transparence. C'est une épreuve :

> HORTENSE, *à Rosimond.* — Ne me sachez pas mauvais gré de ce qui s'est passé; je vous ai refusé ma main, j'ai montré de l'éloignement pour vous; rien de tout cela n'était sincère; c'était mon cœur qui éprouvait le vôtre. Vous devez tout à mon penchant; je voulais pouvoir m'y livrer; je voulais que ma raison fût contente, et vous comblez mes souhaits; jugez à présent du cas que j'ai fait de votre cœur par tout ce que j'ai tenté pour en obtenir la tendresse entière.
>
> (III, sc. 11, p. 1060 et 1061.)

Si, comme antithèse à la facticité du grand monde, cette pièce restaure la passion authentique, il n'empêche qu'on y

discerne très furtivement la présence des machines de la séduction. Surgissant dans un interstice du décor, elles en suggèrent le caractère illusoire :

> HORTENSE. — Oui, Marton, je le crois touché, et c'est là ce qui m'en rebute le plus; car qu'est-ce que c'est que la ridiculité d'un homme qui m'aime, et qui, par vaine gloire, n'a pu encore se résoudre à me le dire aussi franchement, aussi naïvement qu'il le sent ?
>
> (III, sc. 1, p. 1047.)

Qu'est-ce que cet amour, ce mouvement authentique de l'être dont nous postulons l'existence si une « vaine gloire » parvient à l'étouffer si constamment ? Plus la « gloire » résiste, plus elle fait douter de l'intensité et, à la limite, de l'existence même du sentiment qu'elle recouvre.

Tout le paradoxe de la pièce, c'est que pour dépouiller Rosimond et libérer l'amour qu'il est censé receler, Hortense agit sur sa vanité. Toute sa tactique consiste à « piquer » le petit-maître en feignant de le refuser. Ce faisant, a-t-elle triomphé de sa « gloire » ou n'a-t-elle fait que la disposer à son profit ? Son succès prouve-t-il l'amour de Rosimond ou simplement sa vanité constitutive ? Echappe-t-il à la logique de la séduction ? *L'Heureux Stratagème* de la Marquise posait déjà cette question; en quoi l'épreuve imaginée par Hortense s'en distingue-t-elle ? les deux pièces sont très proches pour l'essentiel. Il n'y a entre elles que des différences d'accent que l'on peut résumer ainsi : dans la seconde, le rôle de la séduction est moins évident et décisif, l'amour plus plausible et affirmé avec plus d'insistance, la contradiction en conséquence moins aiguë. Les titres les expriment assez bien : le premier met en évidence l'artifice utilisé, le second la réalité et la signification morale de la conversion. L'histoire de Rosimond se distingue sur plusieurs points de celle de la Comtesse. Il est d'entrée de jeu à moitié conquis par Hortense (I, sc. 7, p. 1016). Pour Dorimène il n'a qu'un « reste de goût » (II, sc. 3, p. 1029). C'est elle et l'autre mondain, Dorante, qui l'engagent dans une infidélité à laquelle il se prête sans conviction. C'est la peur du ridicule qui l'anime plus que le souci de plaire. Son explication finale en devient plus convaincante. Rien de désabusé dans ses propos, rien qui dise la mystification, mais au contraire l'aveu insistant de la passion. Tout est conçu pour que la correction de Rosimond soit plausible. La pièce gagne en valeur d'édification ce qu'elle perd en ambiguïté. Si l'*Heureux Stratagème* faisait la part belle aux « machines », dans *le Petit-Maître corrigé*, elles ne troublent guère la grâce de l'opéra. Hors du contexte de l'œuvre, cette pièce pourrait apparaître

comme parfaitement univoque. M. Deloffre y voit presque « l'idéal dramatique », de Marivaux tel qu'il l'a défini.

> « Si on définit le marivaudage comme le passage d'un langage de convention au langage du cœur, la formule ne convient-elle pas parfaitement à une pièce dont tout le dénouement tient dans quelques mots à prononcer sur un certain ton ? » (2)

Mais la conversion du petit-maître a encore une autre signification bien précise. Contre le mariage à la mode qui n'exigeait ni sentiment, ni fidélité, la pièce revalorise le mariage d'amour. Condamnant la mondanité, s'écartant du pur idéalisme aristocratique qui, traditionnellement, exalte l'amour hors de toute préoccupation conjugale, elle manifeste bien ce pôle de la critique bourgeoise moraliste qui constitue un des éléments de l'œuvre de Marivaux. Elle propose ici un compromis entre l'Amour et le principe d'ordre que constitue le mariage. C'est comme une héroïne de roman qu'Hortense veut être aimée de son mari.

Le Legs (juin 1736).

En apparence, cette pièce présente encore un triomphe de l'amour. Sur la timidité et l'intérêt de la part du Marquis, la froideur et la raison de la part de la Comtesse. Encore une fois, il semble que nous nous trouvons en face d'êtres qui n'éprouvent qu'une difficulté à dire leur amour, à exprimer ce qu'ils éprouvent au fond d'eux-mêmes. « Quand le Marquis et la Comtesse s'aimeraient, de l'humeur dont il sont tous deux, ils auront bien de la peine à se le dire », explique le Chevalier (sc. 1, p. 1134). Mais, en même temps qu'il mène ses personnages vers l'échange des aveux, Marivaux accumule les indications qui montrent le caractère illusoire de l'amour. Selon une manière fréquente, c'est le décor et son envers qu'il nous présente en même temps, car, si l'on y regarde bien, *le Legs* est l'histoire d'une disqualification, celle du Marquis, et d'un désenchantement corrélatif, celui de la Comtesse. C'est le double aspect de cette pièce (victoire, mais dévalorisation de l'amour), le second l'emportant ici, qui fait son ambiguïté et qui l'apparente à celles qui précèdent.

(2) Ouvrage cité, p. 128.

Comment se présente le Marquis au début ? Pour Hortense, c'est « un homme doux, paisible, aisé à conduire » avec « un air de naïveté » qui plaît à la Comtesse, dit-elle. Pour Lépine, c'est un homme « tout simple », mais « peu hasardeux dans le discours ». « Franc » et « ouvert », un « honnête homme » qui a « d'excellentes qualités », tel il apparaît à la Comtesse. Or, il se révèle d'une pusillanimité « ridicule ». Il a « peur » d'une femme qui pourtant l'encourage hardiment (sc. 10, p. 1145 et ss.), au point que celle-ci conclut : « J'aime les gens simples et unis; mais en vérité celui-là l'est trop. » Plus loin (sc. 19, p. 1162), « impatiente et d'un ton sérieux », la Comtesse lui déclare : « Vous avez tort de croire que je vous fais plus ridicule que vous ne l'êtes. » Il se soucie autant de se tirer d'affaire avec Hortense (c'est-à-dire d'éviter d'avoir à lui laisser 200 000 francs sur le legs qui lui échoit) que de son « amour », alors qu'il est déjà assez riche et qu'il lui revient encore de surcroît une belle succession. Cet homme, qui aime « de toute son âme », s'inquiète de sauver les deux cent mille francs. A quoi il se montre fort habile d'ailleurs. Il a l'âme presque aussi « mercenaire » qu'Hortense et le Chevalier. Il essaye d'abord de marchander (« il y a deux cent mille francs sur le testament, prenez-en la moitié »), avant de prononcer brutalement : « Je retiens la demoiselle, elle serait trop chère à renvoyer. » (Sc. 19, p. 1162.) La Comtesse relève l'expression : « Trop chère ! Prenez donc garde, vous parlez comme eux (Hortense et le Chevalier). Seriez-vous capable de sentiments si mesquins ? » Le mariage lui déplaît mais, pour se consoler, il s'en vengera bien sur son épouse :

> « ... elle sera ma femme, mais en revanche, je serai son mari, c'est ce qui me console et ce sont plus ses affaires que les miennes. Aujourd'hui le contrat, demain la noce, et ce soir confinée dans son appartement; pas plus de façon... »
>
> (Sc. 18, p. 1160.)

Impossible de justifier cette cupidité et cette bassesse par le désir de provoquer ou par le dépit. Le personnage subit une érosion profonde à laquelle répond un évident désenchantement de la Comtesse :

> « Je suis quelquefois, par impatience, tentée de lui dire que je t'aime, pour lui montrer qu'il n'est qu'un idiot. Il faut que je me satisfasse. »
>
> (Sc. 20, p. 1163.)

Dire son amour, pour elle, c'est en même temps s'en débarrasser. Paradoxe, mais apparent seulement. En disant au marquis

qu'elle l'aime, la Comtesse lui prouve sa médiocrité et, par là, se rachète d'en avoir été dupe. Autant qu'il l'engage, son aveu la dégage. C'est bien là le langage de la désillusion.

Suivons maintenant l'itinéraire de la Comtesse dès l'origine. C'est une femme « qui néglige le compliment..., dont l'entretien a je ne sais quoi de sec, de froid, de purement raisonnable ». « Celui qui brûle est un sot », dit-elle. Qu'est-ce qui la meut vers le marquis ? l'annonce par Lisette que celui-ci « languit », « soupire », qu'il a pour elle « de l'amour qui regarde (ses) appas », de la « flamme » (sc. 6, p. 1142), bref tous les signes de la passion romanesque. Mais nous savons que c'est là une illusion, un mirage, l'exagération d'une simple préférence. Le Marquis a dit : « Eh ! mais oui, de l'amour, de l'inclination, comme tu voudras : le nom n'y fait rien. Je l'aime mieux qu'une autre. Voilà tout. » (Sc. 4, p. 1139.) Il n'en montrera jamais plus. Son échec auprès de la Comtesse lui laisse toute sa tête. Il en prend vite son parti :

> « Tout le mal qu'il y a, c'est que j'épouserai cette fille-ci avec un peu plus de mal que je n'en aurais eu sans vous. »
>
> (Sc. 19, p. 1163.)

Voilà cet homme soudain auréolé du prestige de l'amour romanesque, qui brille d'un éclat fascinant, voilà cette femme soudain éveillée à la conscience grisante de sa valeur. Certes, Marivaux a suggéré que la Comtesse éprouvait une inclination secrète pour le Marquis, mais c'est la chimère de la passion ardente inventée par Lisette dans l'intention de rebuter sa maîtresse qui joue dans la pièce un rôle décisif en incitant celle-ci à se lancer à la poursuite du Marquis. C'est la révélation de cet hommage possible qui la fait sortir de sa réserve. Il lui en faut obtenir la confirmation, faire parler cet amour. C'est cet espoir qui l'exalte et non pas l'élan d'un amour soudain libéré qui l'entraîne. Par la mise en évidence du rôle de piège que joue le mirage de la passion ardente, *le Legs* se rattache au monde de la séduction, tout en conservant une certaine ambiguïté. Nous voyons la Comtesse dépouiller instantanément son personnage d'épouvantail, abandonner toute prudence, renoncer même à donner le change à Lisette. Pour se débarrasser de sa soubrette, elle s'empêtre dans un raisonnement extravagant (sc. 6, p. 1144). A la scène 10, elle se jette à la tête du marquis, le flatte follement, exalte l'amour, mais rien n'y fait : il se tait. C'est alors, à mesure que le héros se disqualifie, une lente retombée jalonnée par les remarques amères que nous avons citées. Finalement il n'est plus question d'amour. On se contente de faire l'inventaire des avantages du marquis (sc. 23, p. 1166 et 1167) :

La Comtesse. — Je ne dis pas que je l'aime de ce qu'on appelle passion, mais je n'ai rien dans le cœur qui lui soit contraire.

(Sc. 23, p. 1166 et 1167.)

Si elle le presse encore, c'est pour en finir. Jamais aveu n'a tant ressemblé à une liquidation :

Le Marquis. — Eh bien ! Madame, je vous aime; qu'en pensez-vous ? et, encore une fois, qu'en pensez-vous ?

La Comtesse. — Ah ! Ce que j'en pense ? Que je le veux bien, Monsieur; et encore une fois, que je le veux bien; car, si je ne m'y prenais pas de cette façon, nous ne finirions jamais.

(Sc. 24, p. 1169.)

Un instant enflammée, elle est revenue à sa froideur et à sa sécheresse originelles. Partie en quête de la passion, c'est un remède à ses migraines, un intendant qu'elle a trouvé (sc. 23, p. 1166). Ses derniers mots sont peut-être les plus équivoques de tous dans leur brièveté :

Le Chevalier. — ... Comtesse, voilà le dénouement que nous attendions.

La Comtesse, *en s'en allant*. — Eh bien ! vous n'attendrez plus.

(Sc. 25, p. 1170.)

Brusquerie de l'être pris au piège comme prévu et qui s'irrite qu'on le lui fasse constater, autre chose encore peut-être, mais en tout cas rien qui dise un avènement, la joie du succès au terme d'une longue quête, rien qui révèle « le plus doux sentiment de la vie ». C'est plutôt briser là, couper court. Si *le Legs* est une victoire de l'amour, c'est à la Pyrrhus. La passion en ressort bien malmenée. Le Marquis, ridiculement pusillanime, intéressé et mesquin est le contraire du héros de roman. A l'exception de la Comtesse, les personnages du *Legs* ont tous l'âme mercenaire, les maîtres comme les valets. Mais la lucidité de Marivaux ne se borne pas à montrer le rôle corrupteur de l'argent. A la scène 21, parlant des mobiles intéressés de Lisette qu'il vient de révéler à la Comtesse et dont celle-ci se scandalise, il explique : « Cette prudence ne vous rit pas, elle vous répugne; votre belle âme de Comtesse s'en scandalise; mais tout le monde n'est pas Comtesse; c'est une pensée de Soubrette que je rapporte. Il faut excuser la servitude. Se fâche-t-on qu'une fourmi rampe ! La médiocrité de l'état fait que les pensées sont médiocres. Lisette n'a point de bien et c'est avec de petits sentiments qu'on en amasse. » (Sc. 21, p. 1164.)

C'est dire que la belle âme est le privilège des nantis, qu'elle est affaire de situation et non de nature, que seule l'accumulation de petits sentiments permet un jour d'en avoir de grands. Ce bref passage, sans rapport nécessaire avec l'intrigue dramatique, où le personnage soudain est un porte-parole de l'auteur, est un de ceux qui témoignent d'une conscience sociologique aiguë, d'une compréhension profonde des fondements réels de la hiérarchie sociale et de ses relations avec les attitudes morales (1). Il importe de relever ici cette lucidité, cette aptitude à percer le voile des apparences qui est une des composantes essentielles de l'attitude de Marivaux. Ils sont nombreux dans son œuvre ces regards lancés derrière le décor, sur les arrières ou les fondements des belles apparences, les mécanismes cachés mais réels de leur constitution, *les machines de l'opéra*, selon son expression. En conservant cette image, on peut dire que l'ambiguïté fondamentale de cette œuvre provient de ce que le dramaturge s'installe et nous installe le plus souvent derrière *et* devant le spectacle, du côté de sa fabrication et dans la salle où est l'illusion, lucide et enchanté à la fois, nous proposant de croire à la compatibilité de deux vérités, que l'existence des *machines* n'altère pas la crédibilité de l'*Opéra*.

Position double sur le romanesque, sur la noblesse, sur l'amour.

Les Fausses Confidences (mars 1737).

Parvenu au terme de son entreprise, Araminte conquise, Dorante passe aux aveux :

> « Dans tout ce qui se passe chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion, qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui, par le charme de l'espérance du plaisir de vous voir, m'a, pour ainsi dire, forcé de consentir à son stratagème; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère

(1) Ce passage figure dans l'édition originale de 1736 (Prault), qui donne probablement le texte joué à la représentation et dans celle de 1740 (Prault également). Mais Marivaux l'a supprimé ensuite lorsqu'il a abrégé son texte pour les représentations ultérieures. Voir l'étude minutieuse de F. Deloffre dans *Théâtre complet*, t. II, p. 294 et ss., et p. 878.

ne me permettent pas de vous cacher. J'aime encore mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise. J'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore. »

(III, sc. 12, p. 1234.)

Dans les rapports qu'il a vécus avec elle, dans ce qu'Araminte connaît de lui, tout est « industrie », « stratagème », « artifice ». L'essentiel et l'authentique : la passion déclarée ici à la jeune veuve alors que l'entreprise de séduction est achevée, est resté masqué. N'est-ce pas dire que l'amour qu'elle vient de reconnaître est né d'une manipulation et qu'elle s'est éprise, en somme, d'un mirage, d'un être composé et que le vrai Dorante lui reste inconnu ? Cette sincérité va-t-elle tout remettre en question ? Un instant Araminte hésite. Non, dit-elle.

« Si j'apprenais cela d'un autre que vous, je vous haïrais sans doute; mais l'aveu que vous m'en faites vous-même, dans un moment comme celui-ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable; il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner, lorsqu'il a réussi. »

(III, sc. 12, p. 1234.)

Ainsi la sincérité de l'aveu suffit à effacer tout ce que le lien qui l'attache à Dorante doit à l'artifice, tout ce qui l'entache d'inauthenticité. Le mensonge et la comédie sont explicitement justifiés. L'amour transcende le processus douteux dont il surgit. Araminte ne met pas plus en doute la passion originelle de Dorante que la tendresse qu'elle éprouve à présent pour lui. L'artifice avoué des moyens n'affecte aucunement à ses yeux l'authenticité des mobiles. Dorante a menti longuement, mais elle décide qu'en ce moment il dit vrai. Elle accepte de croire que le mensonge est le parcours qui sépare deux vérités et n'envisage pas que la sincérité de son amant puisse être un ultime stratagème. Victime, elle se félicite de la subtilité du piège. Les confidences sont fausses mais l'amour est vrai.

La clarté de l'aveu de Dorante nous dispense de l'analyse détaillée des mécanismes de captation que Dubois, cette réplique mâle de Flaminia, a mis en œuvre et qui constituent le corps même de la pièce (1). Relevons simplement qu'ils consistaient,

(1) C'est bien au viol d'une conscience qu'il procède : « Oh ! oui, point de quartier : il faut l'achever pendant qu'elle est étourdie. Elle ne sait plus ce qu'elle fait. » (III, sc. 1, p. 1217.) « Voulez-vous qu'elle

pour une part, à imposer une certaine image de son ancien maître, celle d'un homme passionné, si passionné même qu'il en est paralysé, d'un homme désintéressé aussi puisqu'il refuse de riches autant qu'aimables partis. Or cette image qui a flatté sa vanité en même temps qu'elle désarmait sa méfiance, la jeune veuve n'en met pas en doute la fidélité. La complicité de Dorante avec Dubois, sa maîtrise tout au long de l'intrigue, l'évidence de l'excellente affaire qu'il réalise justifieraient cependant qu'on la conteste.

Il s'en faut de très peu que Marivaux n'ait décrit le triomphe de la pure séduction, de l'efficacité des mécanismes par lesquels il est possible de faire naître l'amour. L'examen du texte montre en effet qu'il suffirait de modifier quelques brèves répliques (2), pour transformer complètement le sens de l'entreprise de Dorante et de Dubois et en faire une pure manipulation qui n'aurait plus la passion pour excuse.

Ainsi apparaît bien l'ambiguïté de la pièce : la séduction y joue un rôle de premier plan, mais elle est conciliée avec l'amour authentique qu'elle est censée n'affecter aucunement. Son rôle y est explicitement et précisément circonscrit : elle n'est qu'un moyen au service de « la passion » de Dorante et ne fait qu'obliger Araminte à reconnaître ouvertement une attirance spontanée qu'elle a éprouvée d'emblée à la vue du jeune homme (I, sc. 6, p. 1178 et 1179). Elle n'est ici qu'un moment de la relation entre les êtres et non son *essence* même. Les propos finals des personnages établissent explicitement cette distinction entre la « passion » et « l'artifice »; entre « l'amour » et « les moyens de plaire ». La répartition des rôles entre le maître amoureux et le domestique stratège, comparable à celle qu'on trouve dans *la Double Inconstance,* entre le Prince et Flaminia, va dans le même sens.

soit de bonne humeur avec un homme qu'il faut qu'elle aime en dépit d'elle? Cela est-il agréable? Vous vous emparez de son bien, de son cœur; et cette femme ne criera pas! » (III, sc. 1, p. 1218.)

(2) Hormis l'aveu de l'acte III, sc. 12, quatre exactement, cela suffit. A savoir :

1° *Dorante* : « Je l'aime avec passion; et c'est ce qui fait que je tremble » (I, sc. 2, p. 1175);

2° *Dubois* : « Oh! vous m'impatientez avec vos terreurs. » (La suite peut être gardée);

3° *Dorante* : « Songe que je l'aime, et que si notre précipitation réussit mal, tu me désespères. » (III, sc. 1, p. 1218);

4° La réplique suivante de Dubois.

IV. LE NATUREL ET L'ARTIFICIEL

Arlequin poli par l'Amour (octobre 1720).

Bien qu'elle ait l'apparence d'un pur divertissement, cette petite pièce, à la fois féerie et bergerie, est riche de signification. Elle préfigure en particulier, comme une esquisse un peu fruste et floue, une pièce jouée trois ans plus tard : *la Double Inconstance*. Structure identique, même problème posé. La réponse toutefois diffère totalement.

Comme la première indication de scène le montre (p. 57), deux mondes se partagent le théâtre, celui du palais de la fée et celui de la campagne incarné par Arlequin et Silvia. Tous les deux ont un caractère abstrait et conventionnel.

Le premier est celui de la richesse, du pouvoir (la baguette, l'anneau, les esprits qui obéissent à la fée). On y trouve un maître à danser qui enseigne la révérence, une troupe de chanteurs et de danseurs qui évoquent les plaisirs de l'amour. Tout ceci suggère une cour princière. Il faut ajouter que l'infidélité y est normale. C'est une « bagatelle », dit la fée, qui ne saurait troubler la conscience (sc. 6, p. 66). Ce monde est merveilleux, ce qui marque bien son pouvoir de fascination et d'enchantement.

Le second est celui du naturel, de la simplicité, de l'authenticité et de la fidélité. L'amour n'y doit rien à la séduction. C'est une réalité totalement autonome, qui est ou qui n'est pas, qui ne peut ni se créer ni se détruire, dont la présence ne laisse aucun doute, qui répugne à tout stratagème et à toute comédie. Malgré le désir qu'elle en a, Silvia ne peut aimer le berger qui

là courtise. Il n'y a point de « secret » qui puisse remédier à cela.

> SILVIA. — ... Comment avez-vous fait pour m'aimer, vous ?
>
> LE BERGER. — Moi ! je vous ai vue; voilà tout.
>
> SILVIA. — Voyez quelle différence ! Et moi, plus je vous vois, et moins je vous aime...
>
> (Sc. 4, p. 63.)

Chez Silvia et Arlequin, ces deux êtres qui en ignorent pourtant tout — l'ignorance et l'imperméabilité du second ont été longuement démontrées — l'amour se déclare instantanément et sans équivoque. Il engage pour la vie. Silvia conclut : « Voilà que je soupire et je n'ai point eu de secret pour cela. » (Sc. 5, p. 65.) L'expression spontanée du sentiment l'emporte sur le calcul. La jeune femme ne parvient pas à appliquer le procédé paradoxal — procédé de séduction — recommandé par son experte cousine. Très vite elle renonce à se montrer « sévère » à l'égard d'Arlequin pour entretenir son amour (sc. 11, p. 71). Tous deux sont incapables de jouer la comédie.

Le second monde triomphe du premier. La fée tente de séduire Arlequin, de l'éveiller à l'amour, mais n'y parvient pas malgré tous les avantages qu'elle lui offre. Insensible aux formes raffinées et courtisanes du sentiment (sc. 3, p. 61), dont l'étalage le laisse « imbécile », il est aussitôt touché et éduqué par l'amour de la simple bergère. Dès lors rien ne peut porter atteinte au lien qui les unit. L'amour authentique est doué d'une valeur éducative, il l'emporte sur la séduction, « la magie » et les « sortilèges ». A la différence de *la Double Inconstance, la nature triomphe du palais.* Arlequin et Silvia iront « se faire rois quelque part » (sc. 22, p. 82), mais ensemble. Ils ne se laissent pas corrompre par les rois.

Le jeune dramaturge pose ici dans des termes très nets un des principaux problèmes qui surgit de la découverte des relations de séduction, celui qu'on trouve, implicite, dans toutes les pièces ambiguës; existe-t-il dans l'être un noyau inaltérable, une donnée, un fonds authentique, un naturel rebelle à toute manipulation, une claire et infaillible voix du cœur, ou chacun n'est-il, au contraire, qu'un produit de la relation à autrui, dépourvu de toute identité, de toute nature propre, tout entier artifice, toujours modifiable et piégeable ?

S'il présente ici deux mondes bien distincts et opposés et affirme, comme dans *l'Epreuve* et *les Acteurs de bonne foi,* la victoire du naturel, la plupart du temps Marivaux tente de concilier la séduction et l'amour, l'artificiel et le naturel, le sentiment et le « stratagème ».

La manière dont il a utilisé sa source (un conte de fée de Mme Durand, intitulé *le Prodige d'Amour* (1) est très significative sur un point particulier. Dans le conte, l'équivalent de Silvia n'est pas une vraie bergère, mais une princesse qui a quitté la cour de son père et s'est égarée aux champs. Elle n'a pas le caractère *naturel* du personnage de la pièce. L'infidélité de Marivaux confirme donc bien son intention de réaliser un contraste total entre les deux mondes en présence. Or, celui-ci est très important pour l'interprétation de la pièce, son rapprochement avec *la Double Inconstance* et la compréhension de l'ensemble de l'œuvre théâtrale.

Affirmer que la pièce enseigne une grande loi psychologique, « à savoir que seule l'épreuve d'un sentiment dominateur révèle à l'homme le sens de son existence et la mesure de ses possibilités » (2), est juste, mais très partiel puisque c'est négliger ce contraste, plus particulièrement l'échec de la fée et de ce qu'elle représente, omettre donc de préciser *quel* est l'amour qui « polit » Arlequin.

L'Epreuve (novembre 1740).

Lucidor qui est riche veut s'assurer que l'amour d'Angélique pour lui ne doit rien à l'intérêt.

> « ... tout sûr que je suis de son cœur, je veux savoir à quoi je le dois, et si c'est l'homme riche, ou seulement moi qu'on aime... »
>
> (Sc. 1, p. 1311.)

Ce cœur subit victorieusement l'épreuve à laquelle il est soumis : il refuse les riches partis que Lucidor lui propose. L'amour d'Angélique se révèle vrai et incorruptible. L'inauthentique — la comédie inventée par Lucidor — n'a point perverti l'authentique, au contraire, il l'a manifesté dans l'évidence la plus éclatante. Ce triomphe de l'amour pur et vrai fait contraste avec l'esprit calculateur et même totalement vénal de l'entourage des deux jeunes gens. Maître Blaise, un fermier

(1) Shirley E. Jones, *A probable source of Marivaux's Arlequin poli par l'Amour*, dans *French Studies*, 1965, p. 385 à 391.

(2) F. Deloffre, dans la notice qui précède la pièce dans *Théâtre Complet* de Marivaux. Ed. Garnier, 1968, t. I, p. 83.

aisé, n'est qu'une marionnette aux gages de Lucidor : il n'aime qu'au gré de l'intérêt. Lisette évalue très précisément les « partis » qui s'offrent à elle. Mme Argante ne s'intéresse qu'au bien et au rang de l'homme qui épousera sa fille. Lucidor se trouve ainsi disposer de tout le monde à sa guise (Frontin, son valet, n'est aussi, bien sûr, que son instrument). Angélique seule fait exception à cette aliénation générale, apportant le démenti espéré à la méfiance de l'homme riche qui éprouve à tout moment le pouvoir corrupteur de l'argent. Elle apparaît ainsi comme un miracle d'authenticité et de pureté — son nom le suggère — dans un monde généralement perverti. La quête de Lucidor s'apparente étroitement à celle du Prince de *la Double Inconstance*. C'est celle de l'innocence, de l'ingénuité et de la vérité. Un rapport humain vrai peut-il s'établir dans un monde qui se fonde sur une hiérarchie de valeurs inhumaines ? Ici encore la réponse est affirmative : la comédie (l'épreuve imaginée par Lucidor) ne constitue pas l'essence même de ce rapport, au contraire, elle n'est qu'un détour momentané qui en révèle la vérité. L'amour d'Angélique est pur de toute séduction.

Pour compléter cette analyse, il faut ajouter que Lucidor, riche bourgeois possédant château, est un « homme du monde ». Il vit à Paris, connaît la société, sait manier les hommes. Ceci explique sa méfiance. Angélique, elle, est étrangère au monde, à l'écart duquel elle a toujours vécu. C'est un être de la nature (elle aime les fleurs et les oiseaux), mais d'une nature idyllique qui est innocence, grâce et simplicité. Elle échappe à l'emprise des liens sociaux, n'est engagée dans aucun rapport concret et contraignant avec son milieu. Vierge de toute empreinte mondaine, c'est un avatar de cette figure de la pureté et de l'authenticité édéniques qui hante l'œuvre de Marivaux, dès son commencement, comme l'antithèse exemplaire, la dénonciation de la factice du monde.

Contre la perversion générale que sa lucidité lui fait découvrir, Marivaux affirme à nouveau la possibilité d'un rapport vrai, d'un amour dénué de « gloire » et de cupidité. Ce n'est toutefois *qu'en dehors du monde* qu'il peut se réaliser, dans un espace social assez mal défini. Il est nécessaire cependant de relever que si la signification de la pièce est claire, Marivaux ne convainc point par la démonstration : la concurrence de Frontin ne constitue pas une épreuve sérieuse car le valet est non seulement discrédité par la fatuité comique qu'il affiche d'emblée, mais encore condamné par les circonstances que son maître a préparées pour son apparition. Il est en effet contraire à la logique de l'épreuve que Lucidor flatte les sentiments d'Angélique

en lui suggérant par une habile équivoque qu'il l'aime et va l'épouser (sc. 8). En l'induisant ainsi à déclarer l'amour qu'elle éprouve pour lui, il ne la dispose pas du tout à reconnaître le « mérite » de Frontin, à supposer qu'elle aime l'argent, bien au contraire. L'échec du valet et de Maître Blaise ne prouve rien. Par trop grossière pour être démonstrative, l'épreuve apparaît comme une cruauté gratuite de Lucidor. Il est possible que Marivaux ait cédé à la séduction d'une situation dramatique spectaculaire ou au besoin de ressusciter cette figure de l'authenticité dont nous avons parlé et de la laisser inaltérée en lui épargnant les pièges trop efficaces qu'il a décrits ailleurs.

L'Epreuve est ainsi bien plutôt un acte de foi.

Les Acteurs de bonne foi (publié dans *le Conservateur*, en novembre 1757).

Posant le problème de la limite de l'authentique et du factice, de la « simple nature » et de la « comédie », cette petite pièce, la dernière parue, exprime à sa façon un problème essentiel du théâtre de Marivaux. Les « pièges » de Flaminia, la « comédie » de la Comtesse dans la première *Surprise*, « l'artifice », de Dubois, le « stratagème » de la Marquise dans *l'Heureux Stratagème*, c'est ici le « canevas » que Merlin a inventé d'accord avec Colette, la scène imaginée par Mme Amelin. Dans quelle mesure la comédie entame-t-elle l'authenticité de l'être, dans quelle mesure peut-elle modifier un sentiment ? Nous savons que la réponse diffère. A la limite l'être n'a plus aucune authenticité. Dupe de la vanité, il n'est plus que comédie et facticité La « gloire » ne se distingue plus de la « passion », cette confusion faisant des relations entre individus un mensonge total. Dans *les Sincères*, il n'est plus d'authenticité. Celle-ci étant dès l'origine montrée comme une forme mystifiante de l'amour-propre, il n'y a plus pour les personnages d'issue vers le vrai. Ils sont enfermés dans une comédie permanente. Prisonniers d'autrui, ils ne peuvent jamais sortir de leurs rôles.

Les acteurs de bonne foi sont nombreux dans le théâtre de Marivaux, c'est-à-dire les êtres qui jouent un rôle sans le savoir et sans le vouloir, dupes d'une comédie. C'est cette interpénétration, jusqu'à la confusion, de l'être et du personnage, du naturel et du factice que Marivaux s'est plu à démontrer dans sa der-

nière œuvre, mais en prenant soin de ne pas la mener jusqu'au bout, jusqu'au point de non-retour. La relation équivoque de Colette et de Merlin, qui semblent un moment transformer la comédie en naturel est dissoute en fin de compte. La synthèse, amorcée seulement, ne s'est pas pleinement opérée: les éléments se séparent pour retrouver leurs natures primitives, Colette revient à Blaise et Merlin à Lisette. Ici encore, selon la position moyenne adoptée par Marivaux, la comédie n'a été qu'une épreuve, l'être ne s'est pas pris au jeu.

> MERLIN. — Ma foi, veux-tu que je te dise ? Nous nous régalions nous-mêmes dans ma parade pour jouir de toutes vos tendresses.
>
> COLETTE. — Blaise, la tienne est de bon aloi; j'en suis bien contente.
>
> (Sc. 13, p. 1477 et 1478.)

Le naturel est resté sauf. La pièce se termine sur la situation initiale. Que Mme Argante, dont la « gravité » refusait la comédie, soit précisément contrainte à la jouer de bonne foi et « d'après nature », est fort significatif. Sa mésaventure montre la fragilité de toute dichotomie entre le vrai et le factice, l'illusion du « sérieux ». Sa nature devient un rôle. Mais ici encore, cette confusion un instant réalisée finit par se dissiper.

La pièce révèle à la fois l'intuition fondamentale de Marivaux et sa répugnance à en développer toutes les implications.

V. LE MORALISME

La Réunion des Amours (novembre 1731).

Minerve doit arbitrer un conflit entre Cupidon et Amour. Le premier représente l'amour comme désir, comme force naturelle qui « entretient l'univers ». Comme tel, il se moque du respect, de la morale, du mariage, de la vertu et de la pudeur. Il ne soupire ni ne languit, mais attaque joyeusement et hardiment. Il rend heureux, aime la bonne chère et l'aisance. Son éloquence, il va la chercher dans le vin de Champagne. Contre l'Amour, il s'affirme nettement anti-héroïque.

> CUPIDON. — Bon, des héros ! Nous voilà bien riches ! Est-ce que vous croyez que la terre ne se passera pas bien de ces messieurs-là ? Allez, ils sont plus curieux à voir que nécessaires : leur gloire a trop d'attirail. Si l'on rabattait tous les frais qu'il en coûte pour les avoir, on verrait qu'on les achète plus qu'ils ne valent. On est bien dupe de les admirer, puisqu'on paie la façon. Il faut que les hommes vivent un peu bourgeoisement les uns avec les autres, pour être en repos. Vos héros sortent du niveau, et ne font que du tintamarre...
>
> (Sc. 10, p. 741.)

Ce nouveau venu plaide sa cause avec toute l'assurance et la verve que sa victoire sur son rival lui a données. Il émeut même la Vertu qui ne se sauve que par la fuite ! L'Amour, dieu de la « fade tendresse » est en effet une « antiquaille » qui a dû lui céder le terrain. Si Cupidon représente très clairement le libertinage épicurien, il figure, lui, l'amour tel qu'il apparaît

dans les romans héroïques. Il a pillé son exorde à la Vertu dans *Cléopâtre*, prétend son adversaire (sc. 12, p. 744). Des « romans de douze tomes » voilà sa seule postérité (sc. 10, p. 743). C'est le dieu des « soupirs timides », des « tendres langueurs ». Il respecte la Vertu. Cupidon n'est que « vice » et « corruption », alors que lui, la noble et l'estimable « passion », est fécond en héros, source de toutes les vertus :

> L'Amour. — (...) La nature me présentait des hommes grossiers, je les polissais; des féroces, je les humanisais; des fainéants, dont je ressuscitais les talents enfouis dans l'oisiveté et la paresse. Avec moi, le méchant rougissait de l'être. L'espoir de plaire, l'impossibilité d'y arriver autrement que par la vertu, forçaient son âme à devenir estimable. De mon temps la Pudeur était la plus estimable des Grâces.
>
> (Sc. 10, p. 742.)

Sur ordre de Jupiter, Minerve tranche le débat par un compromis : les deux amours se réuniront pour se corriger mutuellement (sc. 14, p. 748).

Remarquons d'abord que s'interrogeant sur la nature de l'amour, c'est deux attitudes éminemment aristocratiques que Marivaux confronte et réunit finalement dans sa solution idéale.

Il n'est pas nécessaire de revenir ici sur le caractère de classe de l'Amour héroïque. Rappelons seulement qu'amour et valeur sont étroitement dépendants. Le premier se définit en relation avec une activité concrète qui lui est extérieure. Il n'est pas une réalité close qui trouve en elle-même sa fin et sa justification. Vertu féminine et valeur masculine sont complémentaires. La flamme héroïque vit de la vertu, c'est-à-dire de la résistance féminine. Plaisir et possession en sont donc l'exact contraire comme le proclame Cupidon (sc. 10, p. 742). Nous retrouvons là le vieux compromis courtois entre l'amour et la valeur. Le même mot de vertu désigne le refus du plaisir charnel et toutes les qualités que l'amour engendre. En ce sens, la passion est vertu. La contrainte que les amants s'imposent ne s'explique pas par l'immoralité ou la bassesse du désir mais par les qualités qu'elle fait naître, comme l'expose l'Amour.

Les conditions de vie nouvelles que la politique monarchique fait à la noblesse en lui enlevant ses pouvoirs, en la domestiquant à la cour, en la fonctionnarisant à l'armée, portent un coup décisif au vieil idéalisme aristocratique. La richesse et l'oisiveté accompagnées de l'irresponsabilité et de la servitude donnent naissance à une morale mondaine du plaisir et de la facilité qui s'oppose aussi bien à cet idéalisme qu'au moralisme bourgeois.

C'est celle que défend Molière (1). C''est à elle que se rattache le libertinage de Cupidon dont l'anti-héroïsme est parfaitement logique. C'est là le seul trait que cette morale ait en commun avec l'esprit bourgeois. Pour le reste, elle lui est totalement contraire. Le qualificatif que s'attribue Cupidon (« mon feu bourgeois », sc. 12, p. 744) ne doit pas faire illusion. Le bel-esprit, qui est le langage courtisan vendu à la flatterie, au mensonge et à la corruption trouve son compte au règne de Cupidon. La poésie galante chante mieux « caresse, vivacité et transport » que « sentiments » et « tendresse », c'est pourquoi Apollon craint le retour de l'Amour (sc. 5, p. 735).

Cette morale mondaine qui légitime la recherche du plaisir, et du plaisir amoureux surtout, n'est aucunement étrangère à la vision du monde de la séduction comme on peut le voir dans les œuvres de Crébillon fils où le libertin cherche dans la conquête de l'autre plaisir et preuve étroitement confondus : seul l'octroi du plaisir est la preuve de cette conquête, de même que sans maîtrise de l'autre, il n'est point de plaisir. L'être relationnel ne se conçoit pas sans le droit à la libre multiplication des conquêtes que défend si ardemment Cupidon. Mais, chez Marivaux, la séduction est exempte de toute expression du désir charnel. *La Réunion des Amours* présente une nette condamnation du libertinage et permet d'en déceler les raisons.

Quel est le sens du compromis final édicté par Minerve ? On peut affirmer qu'il équivaut à une moralisation de l'amour, à une tentative d'en réfréner l'ardeur menaçante pour l'ordre établi, les bonnes mœurs, car Cupidon est anarchique et amoral :

> « ... je donne de l'amour, voilà tout; le reste vient du cœur des hommes. Les uns y perdent, les autres y gagnent; je ne m'en embarrasse pas. J'allume le feu; c'est à la raison à le conduire, et je m'en tiens à mon métier de distributeur de flammes au profit de l'univers. »
>
> (Sc. 10, p. 743.)

Si on le laissait faire, il mettrait « la Ville et la Cour sur un joli ton » (sc. 13, p. 747).

A l'Amour, Minerve emprunte son respect de la vertu, son innocuité, à Cupidon l'élan naturel, l'ardeur. Le premier sert à enlever au second ce qu'il a de « dangereux ». Pendant toute la pièce l'Amour a été ridiculisé, alors que Cupidon avait le beau rôle, mais ce jugement implicite est renversé à la dernière scène par le verdict explicite. Le dieu libertin est alors sévère-

(1) Cf. Bénichou, ouvrage cité, p. 182.

ment critiqué, tandis que la « tendresse » n'est plus qu'une déviation inoffensive de l'amour :

> MINERVE. — Cupidon, la Vertu décidait contre vous; et moi-même j'allais être de son sentiment, si Jupiter n'avait pas jugé à propos de vous réunir, en vous corrigeant, pour former le cœur du Prince. Avec votre confrère, l'âme est trop tendre, il est vrai, mais avec vous, elle est trop libertine. Il fait souvent des cœurs *ridicules*, vous n'en faites que de méprisables. Il égare l'esprit; mais vous ruinez les mœurs. Il n'a que des défauts, vous n'avez que des vices. Unissez-vous tous deux : rendez-le plus vif et plus passionné, et qu'il vous rende plus tendre et plus raisonnable; et vous serez sans reproche.
>
> (Sc. 14, p. 748.)

Minerve leur enlève à l'un et à l'autre ce qu'ils ont de proprement aristocratique pour créer un amour « sage » et « raisonnable ». La métamorphose de l'idéalisme romanesque en moralisme est bien sensible. *La Réunion des Amours* témoigne de la survie du romanesque dans l'œuvre théâtrale de Marivaux, mais on remarque ici combien l'amour héroïque est dénaturé puisqu'on ne retient de lui que son respect de la vertu. Il n'est qu'une sorte de frein aux ardeurs conquérantes du désir, un gendarme des bonnes mœurs.

Rappelons-le, l'idéalisme aristocratique joue chez Marivaux le rôle d'un obstacle à l'expression totale du monde de la séduction. Ici, c'est à ses composantes anarchistes et hédonistes qu'il s'oppose. La mondanité, l'être relationnel sous tous ses aspects sont constamment refusés par Marivaux et récupérés par travestissement. Le jeu mondain, libertinage et vanité, est habillé pour paraître sur la scène des dépouilles du vieil Amour. Comme la séduction, Cupidon se rachète et s'élève en se faisant Amour.

Le compromis final, récusé d'ailleurs d'avance par le dieu libertin comme contradictoire (sc. 10, p. 742), annonce la condamnation de l'amour, son effacement devant la vertu (*L'Ecole des Mères, la Mère confidente, Félicie*). Marivaux ne peut accepter aucune des deux attitudes aristocratiques ni en affranchir carrément sa réflexion. Il tente de sauver l'amour, préoccupation essentielle du monde, par un compromis, ce même compromis qui, dans Félicie, se révèle utopique et prend fin par le triomphe exclusif de la vertu.

L'Ecole des Mères, la Mère confidente, Félicie (juillet 1732; mai 1735; mars 1757, date de la lecture à la Comédie-Française).

Nous examinerons consécutivement ces trois pièces, car elles ont une structure et une signification communes. Toutes trois confrontent l'amour comme mouvement spontané, accord immédiat, et un ordre moral incarné dans les deux premières par l'autorité maternelle, figuré allégoriquement dans la troisième qui reprend, sous forme d'une moralité abstraite et exemplaire le conflit posé concrètement auparavant.

L'Ecole des Mères, ce titre suggère une comparaison avec *l'Ecole des Femmes*. L'amour d'Angélique et d'Ergaste s'y heurte à la décision prise par Mme Argante de marier sa fille à un homme riche et âgé... qui se trouve être le père de l'amant élu. Grâce au désistement du père en faveur du fils l'amour triomphe. L'autorité de la mère, bravée par la fille, abdique en fin de compte, mais sans qu'il lui en coûte trop. L'amour l'emporte certes, mais grâce à un heureux concours de circonstances qui le rendent acceptable à l'autorité. La portée de cette victoire s'en trouve diminuée. La rebellion d'Angélique est restée timide, l'autorité de Mme Argante et sa morale qui refuse l'amour, exalte l'ignorance sous les noms de « modestie », de « pudeur » et de « simplicité », considère la servitude absolue comme un honneur, sont mises en échec plutôt qu'en question. Une éducation étroitement autoritaire est inefficace, car l'amour se rit des « sévères discours » (cf. *le Divertissement*, p. 910). Voilà ce que montre la pièce. Le conflit est donc posé dans des termes limités. Il suffit de rapprocher la pièce de Marivaux de celle de Molière, où Agnès nie tranquillement le péché, pour s'en apercevoir. Son dénouement est cependant subversif comparé à celui que lui donne, quelques années plus tard, *la Mère confidente*. Ici ce sont les exigences de l'ordre moral et de l'autorité appuyée sur lui qui l'emportent. L'amour n'est reconnu qu'après qu'il s'est totalement effacé, nié devant cet ordre et cette autorité. Mme Argante rend sa fille à Dorante, comme Dieu rend Isaac à Abraham après qu'il a accepté de le sacrifier. A la suite d'Angélique, le jeune homme est « éclairé » par l'argumentation de la mère et se « range de son parti » :

> DORANTE. — N'en doutez pas chère Angélique; oui, oui, je me rends, je la désavoue (sa tentative d'enlèvement); ce n'est pas la crainte de voir diminuer mon estime pour vous qui me frappe, je suis sûr que cela n'est pas possible; c'est l'horreur de penser que les autres ne vous estimeraient plus, qui m'effraie; oui, je le comprends, le danger est sûr.

Madame vient de m'éclairer à mon tour; je vous perdrais; et qu'est-ce que mon amour et ses intérêts, auprès d'un malheur aussi terrible.

(...)

Quel respectable portrait me faites-vous d'elle (de (Mme Argante) ! Tout amant que je suis, vous me mettez dans ses intérêts mêmes; je me range de son parti, et me regarderais comme le plus indigne des hommes, si j'avais pu détruire une aussi belle, aussi vertueuse union que la vôtre.

(...)

Oui, belle Angélique, vous avez raison. Abandonnez-vous toujours à ces mêmes bontés qui m'étonnent, et que j'admire; continuez de les mériter, je vous y exhorte; que mon amour y perde ou non, vous le devez; je serais au désespoir si je l'avais emporté sur elle.

(III, sc. 11, p. 1128.)

Pour que ce sacrifice de l'amour prenne tout son sens, et la pièce du même coup, il est nécessaire de voir en quoi consiste cet ordre moral qui triomphe dans la leçon que Mme Argante administre aux jeunes gens. Angélique est riche et Dorante, cadet réduit à sa légitime, pauvre. Voilà la malédiction qui pèse sur leur amour dès l'origine, la tare qui, aux yeux de Mme Argante discrédite d'emblée l'amant de sa fille. Elle ne sait de lui que son amour, sa belle apparence et sa pauvreté, mais cela suffit pour qu'elle condamne sans rémission et de toute son autorité le penchant de sa fille. « Que perdras-tu dans un individu qui n'a rien ? » finit-elle par avouer, à bout de morale (II, sc. 12, p. 1115) et révélant par là la nature profonde de celle qu'elle a prodiguée. Car c'est par là qu'elle a commencé (I, sc. 8, p. 1097). Morale bourgeoise (1), déjà parce qu'elle confond pleinement la valeur de l'individu avec celle du capital qu'il représente. Si l'amour est un « danger », une menace, c'est parce qu'il risque, dans sa spontanéité et son irrationnalité, de porter atteinte à cette assise même de l'existence et du rang qu'est la fortune. En prêchant à sa fille la raison et la vertu, c'est une part du capital familial que Mme Argante défend contre la division, sinon la dilapidation. Elle ne peut comprendre les êtres qu'en termes d'intérêt : Dorante est un séducteur cupide, Lisette est payée. Vertu, modestie ou pudeur, obéissance sont l'expression morale de la nécessité de défendre le bien de famille dont l'intégrité est la condition *sine qua non* de la survie et de l'ascension sociales,

(1) Si la noblesse, fermant les yeux sur la naissance, recherche de plus en plus les alliances lucratives, c'est en violation des principes aristocratiques.

toujours menacées par la faiblesse des individus. Elles permettent de conjurer la menace permanente de désordre que représente l'amour, accentuée ici par le projet d'enlèvement.

Certes, Mme Argante finit par accorder sa fille à Dorante, faisant exception à la règle de l'égalité nécessaire des fortunes, mais l'essentiel, c'est la soumission préalable des jeunes gens à l'ordre moral, c'est que les principes soient reconnus. Ce n'est plus ici la « qualité » qui distingue l'homme mais la fortune ou, au moins, la moralité. Dorante s'est racheté, il peut être intégré. Les circonstances peuvent en effet justifier des exceptions à la règle, ce qui n'est pas tolérable, c'est la négation de cette règle. La fortune donnée par Ergaste à son neveu vient lui conférer le *signe* de la valeur qu'il a prouvée par sa soumission. Dorante ne pouvait pas rester sans bien dans un monde où il se confond avec le mérite. Elle est la récompense normale de celui qui a si docilement reconnu ses droits et l'ordre qui la protégeait. En effet, avant de s'incliner devant Mme Argante, il s'est effacé devant Ergaste, admettant d'emblée son droit à *la propriété* d'Angélique :

> DORANTE. — Elle est plus à vous qu'à moi; je vous dois tout, et je ne dispute plus Angélique.
>
> (III, sc. 4, p. 1121.)

Si *la Mère confidente* reprend *l'Ecole des Mères*, ça n'est pas pour substituer l'exemple d'une éducation libérale, fondée sur la confiance, à celui d'une éducation autoritaire. La seconde Mme Argante est seulement plus rusée que la première. Elle substitue le chantage permanent et l'espionnage à l'affirmation pure et directe de l'autorité (cf. en particulier II, sc. 12, p. 1115). Marivaux n'a fait qu'enfiler un gant de velours sur la main de fer.

On remarque que l'amour qui, dans les pièces ambiguës et dans les œuvres qui expriment un idéalisme aristocratique sans réserve était toujours donné comme une relation authentique et une *valeur* soit qu'il légitime ou semble transcender finalement les rapports mystifiants de la séduction, soit qu'il s'affirme d'emblée comme la voix du cœur et de la qualité, la source du bonheur suprême et de toutes les vertus, cet amour constitue, ici, une menace, un désordre. Lui qui justifiait et sauvait tout doit se rendre acceptable, être sauvé à son tour, lui qui était la valeur suprême doit s'incliner à présent devant les valeurs : la fortune, l'autorité, l'obéissance, la vertu. A cette condition seulement il est légitime. La répression a succédé à la sublimation, le moralisme bourgeois à l'idéalisme aristocratique. Dans *le Triomphe de Plutus*, une petite pièce représentée sept ans plus tôt et dont

il sera question plus loin, la victoire de l'argent apparaît comme une insolente usurpation : il est la négation de toutes les valeurs puisqu'il peut aisément se substituer à elles. Le voici, en tant que fortune devenu valeur à son tour. Perçu d'abord comme négateur et destructeur, il est à présent si respectable qu'il se confond avec le mérite.

Cette morale répressive à l'égard de l'amour, dont la critique ne fait guère état tant elle s'accorde mal avec l'image habituelle du dramaturge, mais trop insistante tout de même pour qu'on la considère comme un accident, aboutit à une franche condamnation dans *Félicie*, l'avant-dernière pièce de Marivaux.

La comparaison des deux féeries exemplaires qui encadrent l'œuvre (la première, c'est *Arlequin poli par l'Amour*) fait apparaître de manière éclatante la contradiction que nous avons relevée sur la valeur de l'amour. Tout comme Arlequin et les deux Angélique des pièces que nous venons d'analyser, Félicie est un être neuf. Elle entre dans le monde. La fée qui lui octroie les grâces qu'elle a demandées la met aussitôt en garde contre le danger auquel elles l'exposent :

> « Songez que c'est peut-être de tous les dons le plus dangereux que vous choisissez, Félicie. »
>
> (Sc. 1, p. 1432.)

Pour la protéger, elle l'a fait escorter d'une compagne qui porte le nom de ses « plus estimables qualités », la Modestie ou plutôt la pudeur (sc. 2, p. 1434), exactement celles, notons-le en passant, que Mme Argante, dans *l'Ecole des Mères* exaltait dans sa fille comme garantes de sa docilité absolue à l'égard de son mari (sc. 5, p. 893). « Le goût du plaisir et de la curiosité mène bien loin » dit la Modestie (sc. 3, p. 1436). C'est ce que l'expérience vérifie puisque nous voyons Félicie s'éprendre d'un beau jeune homme, Lucidor, qui lui propose de l'épouser sans prendre l'avis des parents. « Quel malheur que d'aimer », gémit la jeune fille qui rejette finalement la proposition scandaleuse de son amant et se sépare de lui en appelant à l'aide la Fée et Modestie.

Moralité :

> LA FÉE. — Amant dangereux et trompeur, ennemi de la vertu, perfides impressions de l'amour, effacez-vous de son cœur, et disparaissez.
>
> (*Lucidor fuit; la symphonie finit; la Modestie, la Vertu et la Fée vont à Félicie qui tombe dans leurs bras, et qui, à la fin, ouvrant les yeux, embrasse la Fée, caresse la Modestie et Diane, et dit à la Fée :*)

FÉLICIE. — Ah ! Madame, ah ! ma protectrice ! que je vous ai d'obligations. Vous me pardonnez donc ? Je vous retrouve; que je suis heureuse ! et qu'il est doux de me revoir entre vos bras !

LA FÉE. — Félicie, vous êtes instruite; je ne vous ai pas perdue de vue, et vous avez mérité notre secours, dès que vous avez eu la force de l'implorer.

(Sc. 13, p. 1451.)

Triomphe total et exemplaire de l'ordre moral sur l'amour. Moins l'évocation de la base concrète de cet ordre, *Félicie* est l'exacte réédition de *la Mère Confidente*. Elle fait voir sans équivoque ce que celle-ci voilait encore, à savoir la condamnation de l'amour, et constitue son aboutissement logique.

VI. LES PIÈCES A RÉFÉRENCES SOCIALES

L'Ile des Esclaves (mars 1725).

Dans cette petite pièce, et c'est là ce qui fait son intérêt pour le sociologue de la littérature, Marivaux dépeint le comportement de la noblesse, pose le problème de la légitimité de ses privilèges et de son autorité.

Dans *l'Ile des Esclaves*, les rapports traditionnels sont inversés : les maîtres deviennent esclaves et les esclaves maîtres. Il s'agit par cette épreuve temporaire de donner aux premiers « un cours d'humanité » (sc. 2, p. 430). La noblesse fait ici l'objet d'une critique explicite et radicale. Aucune fonction, aucune supériorité de nature, aucun mérite particulier ne justifient son autorité. C'est la force qui fait le maître, dit Arlequin (sc. 1, p. 427). L'autre esclave, Cléanthis, remarque :

> « Je n'étais ces jours passés qu'une esclave; mais enfin me voilà dame et maîtresse d'aussi bon jeu qu'une autre; je la suis par hasard; n'est-ce pas le hasard qui fait tout ? Qu'y a-t-il à dire à cela ? J'ai même un visage de condition; tout le monde me l'a dit. »
>
> (Sc. 6, p. 443.)

Plus loin, elle s'exclame :

> « Fi ! que cela est vilain de n'avoir eu pour tout mérite que de l'or, de l'argent et des dignités. C'était bien la peine de faire tant les glorieux ! »
>
> (Sc. 10, p. 449.)

L'absence de toutes les justifications traditionnelles de l'aristocratie est significative. Plus encore, les nobles sont présentés

comme totalement frivoles. Euphrosine est « vaine, minaudière et coquette » (sc. 3, p. 433). Elle n'est tout entière préoccupée que de son apparence, car il faut séduire. Elle n'existe véritablement que par la possibilité de plaire. Il faudrait citer les deux descriptions que Cléanthis fait de sa maîtresse selon qu'elle a bien ou mal dormi (sc. 3, p. 434). Elle ne regarde les gens que pour leur donner de l'amour, ses « beaux yeux n'ont fait que cela » (sc. 7, p. 444). Elle n'est que « singerie d'amour-propre,... on n'aime que soi » (sc. 4, p. 436 et 437). Pressée de reconnaître le portrait que son ex-suivante vient de tracer d'elle, elle avoue : « On est d'un certain rang, on aime à plaire » (sc. 4, p. 437). Iphicrate n'est pas mieux traité :

> « ... extravagance et misère, voilà son paquet; n'est-ce pas là de belles guenilles pour les étaler ? Etourdi par nature, étourdi par singerie, parce que les femmes les aiment comme cela; un dissipe-tout; vilain quand il faut être libéral, libéral quand il faut être vilain; bon emprunteur, mauvais payeur; honteux d'être sage, glorieux d'être fou; un petit brin moqueur des bonnes gens, un petit brin hâbleur : avec tout plein de maîtresses qu'il ne connaît pas; voilà mon homme... »

dit Arlequin (sc. 5, p. 439). Ses pareils ont la contenance ridicule, l'air évaporé, la tête légère, « un petit badin », un « petit perfide ». Ce sont de jolis volages, d'aimables indiscrets.

Les esclaves devenus maîtres s'amusent à singer les manèges amoureux de leurs anciens patrons qui apparaissent alors comme une comédie bouffonne. Les affirmations d'amour sont mensongères, pure coquetterie en réalité (sc. 6, p. 442). Légers, frivoles et vides, la seule activité dans laquelle ces nobles sont évoqués est, une fois encore, la comédie « amoureuse » où le langage traditionnel du sentiment ne fait que couvrir la vanité.

Cette description critique, précieuse pour le sociologue, est sans réserve. La noblesse est totalement dévalorisée. Cependant on ne saurait interpréter la conclusion de la pièce comme hostile à la différence des conditions. Si Euphrosine promet de délivrer Cléanthis de son esclavage et de partager avec elle tous les biens que les dieux lui ont donnés (sc. 10, p. 450), tout se passe à la fin de cette aventure comme si les personnages retrouvaient leurs anciennes conditions. Arlequin reprend son habit et redonne le sien à son maître, s'affirmant indigne de le porter (sc. 9, p. 448). Cléanthis et lui multiplient les protestations de respect; il embrasse les genoux d'Iphicrate en lui demandant pardon de son insolence et exhorte ses pareils à en faire de même (sc. 10, p. 449). Tous deux baisent encore la main de leurs « maîtres » (sc. 11, p. 451). Trivelin conclut, et c'est là l'essentiel, en affir-

mant que « la différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous ».

La leçon de la pièce, puisque celle-ci en comporte évidemment une, indiquée dès le début, est de pure morale. Les maîtres, mais les valets aussi, sont exhortés à la vertu, à la raison, à la bonté, à la générosité. C'est elles qui résoudront leurs conflits :

> « Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison; voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre. »
>
> (Sc. 10, p. 450.)

Cette définition de la véritable hiérarchie humaine ne récuse donc pas celle qui est établie dans la société, elle ne prétend que s'y superposer pour en corriger la dureté. Si la lucidité de Marivaux perçoit bien l'inanité d'une noblesse devenue purement décorative et condamnée à la frivolité, elle ne va pas jusqu'à distinguer les raisons historiques concrètes de ce déclin et se borne à y voir une déchéance morale.

On le sait, ce double mouvement de critique et de restauration assorti de moralisme caractérise toute la réflexion sociale de Marivaux. Pareil à celui qui anime la peinture des relations « amoureuses », il en guide l'interprétation et permet d'en percevoir la signification, comme je l'ai montré plus haut.

L'Héritier de Village (août 1725).

Une fois de plus nous y trouvons deux mondes aux prises : celui de la noblesse, totalement déprécié et vide, et un autre, paysan, plus ambigu. En effet, bien qu'aspirant à imiter le premier et à s'y intégrer, il conserve les traits positifs que nous avons déjà vu Marivaux attribuer aux simples. Au village, l'honneur est « tout d'une pièce » (sc. 2, p. 460) alors que dans le beau monde, il souffre toutes les exceptions. Colin, le jeune paysan, se montre rebelle à l' « éducation », aux « bienséances » et au langage qu'on veut lui inculquer. Il est spontané et plus disposé aux joies simples que séduit par les prestiges du beau monde et de l'argent. C'est sans détour qu'il exprime son appétit pour Mme Damis :

> « Il est vrai que je ne savons pas l'ostographe; mais, morgué ! je sommes tout à fait drôle; quand je ris, c'est

de bon cœur; quand je chante, c'est pis qu'un marle, et des chansons j'en savons plein un boissieau; c'est toujours moi qui mène le branle, et pis je saute comme un cabri; et boute et t'en auras, toujours le pied en l'air n'y a que moi qui tiant, hors Mathurain, da, qui est aussi une sauteuse haute comme une parche. La connaissez-vous ? c'est une bonne criature, et moi aussi; tenez, je prends le temps comme il viant, et l'argent, pour ce qu'il vaut. Parlons de vous. Je sis riche, vous êtes belle, je vous aime bian, tout ça rime ensemble; comment me trouvez-vous ?

MADAME DAMIS. — Il ne vous manque qu'un peu d'éducation; Colin.

COLIN. — Morgué ! l'appétit ne me manque pas, toujours; c'est le principal; et pis cette éducation, à quoi ça sart-il ? Est-ce qu'on en aime mieux ? Je gage que non. Marions-nous ! vous en varrez la preuve. V'là parler, ça.

(Sc. 14, p. 480.)

Le comique de la pièce est précisément dans la confrontation de ces deux mondes que Marivaux a réalisée dans les propos de Blaise. Celui-ci ne cesse en effet de vouloir singer des attitudes dont il perçoit pourtant la vanité et l'inauthenticité. Tout dupe qu'il est, il reste lucide. On retrouve en lui le bon sens réducteur de l'Arlequin de *la Double Inconstance*. N'est-ce pas mettre en évidente de façon particulièrement théâtrale et le vide et le pouvoir de fascination de la noblesse, le mouvement d'une société entièrement polarisée par un monde dont les valeurs ne sont plus que des mots vides, les prestiges et les privilèges une façade mensongère ? Car c'est une fois de plus à une dévalorisation sans équivoque de la noblesse, et de la noblesse mondaine plus précisément, que Marivaux s'applique. Une fois de plus, nous le voyons dessiner le visage véritable qui se cache sous le masque.

S'ils éblouissent les rustres, le Chevalier et Mme Damis sont à leur tour fascinés par Paris. C'est là, dans le grand monde, qu'ils aspirent à vivre. C'est là le lieu où leur nature pourra pleinement s'épanouir. Ils participent de ce monde, il ne leur manque que d'y être. Seul le malheur de leur fortune qu'ils entendent précisément réparer en épousant les enfants de Blaise, les retient à la campagne. D'emblée, le Chevalier nous l'apprend :

« Je suis de votre goût, Madame, j'aime Paris, c'est le salut du galant homme; mais il fait cher vivre à l'auberge. »

(Sc. 3, p. 462.)

Blaise, lui aussi, aspire à vivre dans le monde de la capitale (sc. 2, p. 459). Tous sont également dévoyés. Cette critique de la noblesse et de la mondanité, qui coïncident, nous la trouvons

soit dans la bouche du paysan enrichi, soit dans celle du chevalier, soit dans l'enseignement d'Arlequin. Pour le premier, vivre noblement, c'est avoir des laquais, de « belles magnières », c'est surtout avoir de « l'honneur », de la « fiarté », de « l'esprit » (sc. 2, p. 459), mais ce qu'il dit de l'honneur montre que c'est là un mot vide de sens. L'honneur ? « il ne s'en vend point, mais il s'en pard biaucoup ». Il n'engage à rien puisqu'il suffit de « l'avoir en secret dans l'âme... sans en montrer tant » et qu'il n'empêche pas de « se conduire à l'aise », d'avoir une « vartu négligente ». Il en va de même de tous les mérites de tous les « gros monsieurs », comme il l'explique à la scène 7 (p. 472). Ils sont bien commodes, car ils ne coûtent rien et on n'a pas besoin de les montrer. C'est encore, comme toujours, la comédie de l' « amour », le bavardage de la séduction, les jeux de la coquetterie, la multiplicité des « galants ». En même temps qu'il décrit ces manèges à sa femme, il en dit la vanité et la frivolité (sc. 2, p. 460 et 461). Quand Arlequin doit donner une leçon sur le beau monde, c'est « faire l'amour » qu'il enseigne à Colin et à Colette, c'est-à-dire à user d'un langage artificiel et mensonger, comme cela est bien mis en relief dans la scène 12 puisque nous le voyons utilisé par le chevalier dont nous savons les intentions réelles à cent lieues de l'amour.

Quand Blaise dit au chevalier : « j'achèterons de la noblesse, alle sera toute neuve, alle en durera plus longtemps et soutiandra la vôtre qui est un peu usée », il se moque d'un des mérites essentiels de l'aristocratie : son ancienneté (sc. 5, p. 470). Pour lui, être noble, c'est avoir un « rang qui brille, des équipages qui clochont toujours, des laquais qui grugeont tout, et sans ce tintamarre-là, on ne saurait vivre » (sc. 6, p. 470). C'est encore l'avantage de pouvoir emprunter sans rembourser.

Aucun trait positif ne vient équilibrer cette critique. Mais le plus grave et aussi le plus évident, c'est l'extrême vénalité de la noblesse. Vidée de toutes ses justifications fondamentales, elle se voit contrainte de renoncer jusqu'aux prestiges de l'apparence en acceptant le commerce des rustres dont tout le comportement ridiculise ces prestiges en les caricaturant lourdement. Seul l'argent peut encore la sauver en lui permettant de soutenir sa façade, mais cet argent n'est pas une valeur noble, sa recherche ne peut donc être avouée. C'est à des moyens détournés et mortels en définitive qu'il faut recourir pour s'en procurer. Pour survivre, la noblesse française est obligée de se nier. Disparaître ou déchoir, tel est son dilemme. Blaise enrichi par la « maltôte », c'est déjà le triomphe de Plutus : l'argent ronge la structure traditionnelle de la société.

L'Ile de la Raison ou les Petits Hommes (septembre 1727).

Huit Européens ont abordé par hasard dans une île où l'on se trouve avoir une taille proportionnée à la raison dont on est capable. Tous sont, en conséquence, bien petits. La pièce nous fait assister à leur rééducation : chacun va grandir à mesure qu'il conviendra de sa folie.

On le voit, il faut rapprocher cet apologue de *l'Ile des Esclaves*, où Marivaux recourt aussi à une fiction pour exprimer ses intentions critiques et didactiques. Nous le retrouvons dans le rôle de celui qui analyse et dénonce les comédies, met les êtres à nu, enlève les masques pour nous révéler les visages authentiques.

La référence à la raison ne doit pas faire illusion. Cette faculté n'est pas celle qui inspire la critique philosophique au 18e. Elle ne conteste en effet pas l'ordre et les idées reçues, sinon celles qui régissent les rapports entre les sexes, comme nous le verrons, mais est prétexte à moraliser. Les remarques faites plus haut sur les limites de l'attitude critique de Marivaux conviennent également à *l'Ile de la Raison*. Cette pièce ne touche pas à la « condition » et aux privilèges du « grand monde ». Au courtisan qui lui reproche de « badiner » avec la première, Fontignac répond : « Jé né parlé qué dé l'hommé et non pas du rang. » (III, sc. 3, p. 535.) Que chacun s'efforce d'être sage, dit-elle simplement. Le fils du prince qui gouverne l'île ne veut pas qu'on lui donne le titre de son père, car il ne faut pas flatter l'orgueil de « ceux qui sont établis pour commander... » (II, sc. 8, p. 529.)

Néanmoins la « folie » n'est pas également répartie entre tous les personnages. Le « grand monde », lui, en est tout particulièrement atteint, alors que le rustre Blaise jouit de la taille la plus élevée, suivi des deux « subalternes » Fontignac et Spinette (I, sc. 8, p. 500). La condition du laboureur est exaltée de même que sa vie simple et sans prétention (I, sc. 14, p. 509 et 510). Le premier guéri, parce que le plus riche de bon sens malgré son ignorance, Blaise sert ensuite de maître aux autres. Une fois de plus nous retrouvons le contraste du palais et de la campagne, mais seul le premier de ces mondes, représenté dans la pièce par le courtisan et la comtesse, « damoiselle de la cour », fait l'objet d'une description précise et détaillée, semblable d'ailleurs à celles que nous connaissons. C'est qu'il est au centre de la réflexion de Marivaux.

Les autres personnages ne sont qu'esquissés en quelques traits et leur rééducation bâclée. La dure condamnation du philosophe n'échappera pas. Il n'est pas ici qu'un pédant ridicule qui condamne l'amour. Ce petit homme, qui allait être jeté à la Bastille

« pour un pétit libré de sciencé, dé pétits mots hardis, dé pétits sentiments »(I, sc. 8, p. 501), plus féroce que les autres, est déclaré dangereux. La rigueur de Marivaux pourrait bien être l'expression de sa condamnation de toute critique trop hardie, telle qu'il l'exprime ailleurs. Qu'elle figure dans une pièce qui n'est elle-même pas dépourvue d'irrespect nous permet de comprendre quelles étaient les limites très précises qu'il s'assignait. La condamnation de l'homme de lettres — le poète aussi est bien malmené — est d'ailleurs conforme au préjugé aristocratique encore vivace au début du 18e siècle (1).

Comme à l'accoutumée, le « grand monde » est totalement dévalorisé. Il est le « champ dé vataillé dé l'extrabagancé », c'est pourquoi, moins on a de contact avec lui, plus on est grand donc raisonnable, comme le dit Fontignac pour expliquer la taille du rustre Blaise (I, sc. 8, p. 500). La Comtesse est une « sotte », une « étourdie » et une « glorieuse » (II, sc. 6, p. 521), une coquette tout entière occupée à plaire, donc tout entière au soin de son visage et de son apparence, qu'elle compose subtilement et longuement, fourbissant ainsi l'arme qui lui permettra de tirer sur l'étourdi dont tout le mérite est que les autres femmes l'ont manqué. Comédie, vanité, obsession de la séduction, ignorance de l'amour, frivolité, voilà le personnage, à quoi s'ajoute encore l'orgueil sur le chapitre de la naissance, ou cette constante « évaluation de ce qu'on est et de ce que les autres ne sont pas » (II, sc. 6, p. 523). Position et séduction, voilà par quoi elle existe. C'est par l'évocation de la composition du visage devant le miroir que commence la description de Spinette. Ce thème, si fréquent chez Marivaux, dont la récurrence exprime le caractère privilégié, est peut-être surgi d'une expérience personnelle soudain apparue comme signe d'une réalité sociale (2). La comédie, la hantise d'autrui, la facticité se révèlent bien dans cette subtile composition de l'apparence. Le courtisan, lui, comme tous les grands seigneurs, ressemble à un « poupon » qu'il faut toujours étourdir et flatter en agitant un hochet (III, sc. 2, p. 532). « Affamé de duperies », il n'a en échange que mensonge sur le visage et n'est que « mascarade ». De tous les hommes, il est peut-être le plus frappé d'illusion et de folie (III, sc. 4, p. 538).

L'Ile de la Raison administre, bien sûr, une leçon de « sagesse », générale et vague d'ailleurs, le sens exact de ce mot n'étant guère défini (« Et qu'est-ce que c'est que cette sagesse ? — C'est de n'être pas fou. » III, sc. 4, p. 539), mais elle contient aussi un enseignement plus précis à propos de l'amour, où

(1) Cf. ci-dessous la partie intitulée *Histoire et Biographie*.
(2) *Ibid.*

s'exprime le moralisme de Marivaux, c'est-à-dire son désir de concilier la loi naturelle et le respect de la vertu. « L'amour est un sentiment naturel et nécessaire; il n'y a que les vivacités qu'il en faut régler » dit Parmenès (II, sc. 8, p. 528). Pour le rendre raisonnable et vertueux, il convient de « mettre la séduction » du côté des femmes, parce qu'elles sont les plus faibles. Les hommes, sexe fort, soutiendront mieux le siège qu'elles et seront ainsi leur « garde-fou » (II, sc. 7, p. 526). Autre article de cette nouvelle loi, expliqué par Floris : la nécessité de la résistance (III, sc. 5, p. 540). Un cœur ne doit pas se donner, mais se laisser surprendre.

> « Souvenez-vous que vous êtes un homme, et qu'il n'y aurait rien de si indécent qu'un abandon si subit à vos mouvements. Votre cœur ne doit point se donner; c'est bien assez qu'il se laisse surprendre. Je vous instruis contre moi; je vous apprends à me résister, mais en même temps à mériter ma tendresse et mon estime. Ménagez-moi donc l'honneur de vous vaincre; que votre amour soit le prix du mien, et non pas un pur don de votre faiblesse. N'avilissez point votre cœur par l'impatience qu'il aurait de se rendre; et, pour vous achever l'idée de ce que vous devez être, n'oubliez pas qu'en nous aimant tous deux, vous devenez, s'il est possible, encore plus comptable de ma vertu que je ne la suis moi-même. »

Quand Marivaux dépasse la leçon de sagesse pour proposer des réformes — et peu importe qu'il s'agisse d'une fantaisie — c'est sur la stratégie amoureuse qu'il fait porter sa réflexion, alors même que le thème de la pièce se prêtait fort bien, sinon mieux même, à d'autres considérations. Ceci nous montre bien ce qui est l'essentiel dans son monde : c'est dans le rapport « amoureux » que ses personnages existent et dans celui-là seul.

Mais les recommandations de Floris posent un problème important : peut-on y voir une explication du marivaudage ? Celui-ci est-il résistance féconde de la pudeur, prélude d'un amour véritable profond et durable, fait de tendresse et d'estime, comme le suggère Claude Roy ou illusion sans lendemain, séduction et vanité ? « Bien souvent il (l'amour) vit de la résistance qu'on lui fait et ne devient plus qu'une bagatelle quand on le laisse en repos » trouve-t-on ailleurs (3). Marivaux, nous l'avons vu, accrédite tour à tour ces deux interprétations, comme le montre la comparaison du *Petit Maître corrigé* et de *l'Heureux Stratagème*. Il lui suffit de déplacer légèrement les accents pour valoriser et

(3) *Lettres contenant une aventure* dans *Journaux et œuvres diverses*, p. 87.

moraliser les relations de ses personnages, les grossir d'un avenir où, au contraire, les vider de leur substance, les réduire au jeu illusoire et éphémère de la vanité. Le plus souvent, nous le savons, il choisit la première solution. Mais comme cette valorisation est peu convaincante, elle exige de nous un acte de foi.

Le Triomphe de Plutus (avril 1728).

Le « dieu des trésors », Plutus, se fait fort de souffler sa maîtresse au « dieu du mérite », Apollon, qui l'en a défié. Grâce à ses ducats, il y parvient sans difficulté. La moralité, c'est Apollon qui la tire : « l'or est l'unique divinité à qui les hommes sacrifient ».

L'argent confère tous les mérites parce qu'il les vaut tous. Plutus se moque de la délicatesse et des conventions du langage amoureux, il est « rustique » et « épais », mais peu importe car ses « ducats ont un style qui vaut bien celui de l'Académie » (sc. 2, p. 612). Apollon est aimable, pourvu d'une jolie figure, mais cela ne trouble pas son rival.

> PLUTUS. — Nous la tenons, Spinette; ne t'embarrasse pas. Vante-moi seulement auprès d'elle, je lui donnerai tout ce qu'elle voudra; elle n'aura qu'à souhaiter; d'ailleurs je ne me trouve pas si mal fait, moi; on peut passer avec mon air; et pour mon visage, il y en a de pires. J'ai l'humeur franche et sans façon. Dis-lui tout cela; dis-lui encore que mon or et mon argent sont toujours beaux; cela ne prend point de rides; un louis d'or de quatre-vingts ans est toujours aussi beau qu'un louis d'or du jour, et cela est considérable d'être toujours jeune du côté du coffre-fort. »
>
> (Sc. 4, p. 616.)

Il a la jeunesse et la beauté de son argent. Aux chants et aux danses qu'Apollon offre à sa jeune maîtresse, il oppose « une musique qui se mesure à l'aune (sc. 12, p. 627)... des sons moelleux, magnifiques, une harmonie qui fait danser tout le monde : il n'y a personne qui n'ait de l'oreille pour cette musique-là » (sc. 13, p. 628). Et Aminte, qui jugeait Plutus ridicule et grossier, finit par se rendre à son « mérite ». L'amour même s'achète.

Les commentaires de Marx à deux passages de *Faust* et de *Timon d'Athènes* (Shakespeare) conviennent parfaitement à cette petite pièce de Marivaux.

« Ce qui existe pour moi par *l'argent*, ce que je peux payer, c'est-à-dire ce que l'argent peut acheter, *je* le *suis*, moi, le possesseur de l'argent même. Aussi grande est la force de l'argent, aussi grande est ma force. Les vertus de l'argent sont mes vertus et ma puissance — celles de son possesseur. Ce que je *suis* et ce que je *peux* n'est donc aucunement déterminé par mon individu. Je suis laid, mais je peux m'acheter la femme *la plus belle*. Donc, je ne suis pas *laid*, car l'effet de la *laideur*, sa force repoussante, est annihilé par l'argent... » (1).

De même que ce passage du *Capital* (2) :

« L'aspect de la monnaie ne trahissant point ce qui a été transformé en elle, tout, marchandise ou non, se transforme en monnaie. Rien qui ne devienne vénal, qui ne se fasse vendre ou acheter ! La circulation devient la grande cornue sociale où tout se précipite pour en sortir transformé en cristal monnaie. Rien ne résiste à cette alchimie, pas même les os des saints, et encore moins les choses sacro-saintes, plus délicates, *res sacro sanctae extra commercium hominum*. De même que toute différence de qualité entre les marchandises s'efface dans l'argent, de même lui, niveleur radical, efface toutes les distinctions. »

Il n'est de « vertus », de valeurs, de « qualité », de mérite que ceux de l'argent. Celui-ci était déjà apparu dans *La Fausse Suivante* et *L'Héritier de Village* comme cause et révélateur de la corruption de la noblesse et de la dissolution de la hiérarchie sociale. Pour se maintenir, c'est-à-dire sauver son apparence — tout ce qui lui reste — le noble doit en trouver et par des moyens qui sont, en réalité, la négation de sa *qualité*. Il est contraint de se renier pour survivre. Quand il pactise avec l'enrichi, c'est dans un accord qui est une duperie réciproque. En vendant et en achetant de la noblesse, tous deux conviennent implicitement qu'elle n'est qu'argent, pure quantité et non *qualité*, donc la négation de ce qu'elle se prétend. Elle qui était héroïsme, gloire, honneur (*Annibal*) puis « générosité », qualité naturelle de certains individus bien nés (*le Prince travesti*) est devenue un mot sans contenu, une vaine marchandise enfin. L'affirmation du pouvoir absolu de l'argent est l'aboutissement logique de cette réflexion sur la classe dominante de ce temps-là. Le caractère

(1) *Manuscrits économiques et philosophiques*. Œuvres, t. III, p. 147. Ed. Méga. Cité dans K. Marx et F. Engels : *Sur la littérature et l'art*. Ed. Sociales, 1954, p. 242.

(2) Livre I, t. I, p. 137-138. Ed. Sociales, 1948. Cité *Ibidem*, p. 180 et 181.

mythologique de la pièce donne à sa conclusion une valeur générale qui en accroît la portée.

Toutefois Plutus et Apollon sont aussi des êtres de ce monde. Le premier est un « financier » (sc. 2, p. 611), un « richissime négociant » qui a des « millions de père en fils » et qui fait un « gros commerce par amusement » (sc. 6, p. 621). L'incarnation du second est moins certaine. C'est un « bel esprit », un faiseur de madrigaux et de divertissements. Il semble bien que derrière lui se profile le gentilhomme. Il se dit « un gentilhomme à son aise, et sous ce titre, il fait son chemin tant qu'il peut dans le cœur de ma maîtresse... » confie Spinette (sc. 4, p. 616). Armidas, le père de la jeune femme, le confirme un peu plus loin (sc. 6, p. 620). Dans la perspective des œuvres qui précèdent, il est légitime de le considérer comme l'avatar le plus pâle et le plus inconsistant du noble. Quoi qu'il en soit, la définition sociale d'Apollon-Ergaste n'a pas une importance décisive, car l'affirmation de la toute puissance de l'argent suffit à intégrer la pièce à l'ensemble de l'œuvre, si on veut bien comprendre celle-ci comme une réflexion sur le destin de la noblesse. Quant aux réalités contemporaines qui pouvaient inspirer immédiatement *le Triomphe de Plutus*, on peut ici aisément les discerner. L'entreprise de Law, entre autres, et l'agiotage effréné qu'elle avait encouragé avaient révélé avec éclat le pouvoir de l'argent comme dissolvant de la hiérarchie et des valeurs sociales. Mais c'est tous les jours, depuis longtemps, qu'il investissait la société aristocratique et s'imposait contre son idéologie.

Marivaux passe de l'exaltation de la noblesse à l'exposé voilé de sa vanité, puis de sa vénalité, pour en venir au triomphe complet et insolent de Plutus.

Cette pièce, avec quelques autres, témoigne, dans une œuvre qui reste éblouie par le monde aristocratique, d'une conscience claire des forces nouvelles qui le nient. Il est significatif que Marivaux n'en exprime que le caractère négateur et non l'aspect positif. L'argent est pour lui une puissance corruptrice exclusivement et jamais le signe de l'activité féconde du producteur ou du marchand. Ceux-ci sont absents de son œuvre à la différence de celles de Voltaire, de Diderot ou de Sedaine par exemple. Marivaux n'a qu'une vue limitée des forces nouvelles qui sont à l'œuvre dans la société française : il ne perçoit en elles que ce qui détruit le passé, mais non pas ce qui prépare l'avenir.

La Colonie (1750).

La version en un acte de cette pièce, parue en 1750 dans le *Mercure de France,* la seule dont nous connaissons le texte, frappe par un déséquilibre évident entre la netteté et le caractère radical des revendications féminines d'une part et, d'autre part, la minceur et la faiblesse du dénouement. Le problème est posé d'une manière étendue et précise dans un sens révolutionnaire et réglé hâtivement dans un sens conservateur. L'ordre, fortement ébranlé, est finalement restauré. Il ne suffit cependant pas de remarquer que Marivaux n'a pas poussé sa thèse jusqu'au bout et que le dénouement est brusque (1), il convient encore d'analyser la signification de cette inconséquence et de voir au nom de quoi s'opère la restauration.

Les femmes de toutes conditions s'unissent pour revendiquer l'égalité de leurs droits avec ceux des hommes, en finir avec la tyrannie masculine qui les confine dans l'obéissance, le respect et les soins du ménage, ou alors, dans l'amour, les réduit à n'être que « la première des bagatelles ». Elles refusent toute subordination et exigent d'être « associées » en pleine égalité avec les hommes pour la gestion de cette « ferme » qu'est le monde et de pouvoir exercer tous les emplois de finance, de judicature et d'épée. Afin de contraindre les hommes à céder, elles décident de rompre avec eux et de s'enlaidir pour éviter le piège de l'amour. C'est sur la nécessité de ce sacrifice que leur ligue se divise pour la première fois (sc. 9, p. 656). Ceci s'explique par le caractère ambigu de l'amour qui se présente dans la pièce sous des aspects contradictoires. D'une part la femme est faite pour l'inspirer, pour plaire, ravir même. Cela est dans sa nature. L'exaltation de ses charmes fait partie de l'exaltation de son mérite en général. Il justifie la condamnation des hommes coupables de le méconnaître :

> ARTHÉNICE. — ... regardez-la, c'est le plaisir des yeux; les grâces et la beauté, déguisées sous toutes sortes de formes, se disputant à qui versera le plus de charmes sur son visage et sur sa figure. Eh ! qui est-ce qui peut définir le nombre et la variété de ces charmes ! Le sentiment les saisit, nos expressions n'y sauraient atteindre. (*Toutes les femmes se redressent ici. Arthénice continue.*) La femme a l'air noble, et cependant son air de douceur enchante.
> (*Les femmes ici prennent un air doux.*)

(1) *Théâtre complet de Marivaux.* Texte établi et annoté par Jean Fournier et Maurice Bastide. Les Editions nationales. Paris, 1946, t. I, p. 318.

UNE FEMME. — Nous voilà.

MADAME SORBIN. — Chut !

ARTHÉNICE. — C'est une beauté fière, et pourtant une beauté mignarde; elle imprime un respect qu'on n'ose perdre, si elle ne s'en mêle; elle inspire un amour qui ne saurait se taire; dire qu'elle est belle, qu'elle est aimable, ce n'est que commencer son portrait; dire que sa beauté surprend, qu'elle occupe, qu'elle attendrit, qu'elle ravit, c'est dire à peu près ce qu'on en voit, ce n'est pas effleurer ce qu'on en pense.

(Sc. 9, p. 654.)

Lina et Persinet sont l'illustration du caractère naturel, inéluctable et heureux de l'amour. Ils constituent la vivante condamnation de l'interdit prononcé contre celui-ci. Mais, d'autre part, et c'est là la justification de cet interdit, l'amour est l'instrument de l'aliénation et de l'asservissement des femmes. Son langage et ses gestes sont mensonges :

ARTHÉNICE. — Il est vrai qu'on nous traite de charmantes, que nous sommes des astres, qu'on nous distribue des teints de lis et de roses, qu'on nous chante dans les vers, où le soleil insulté pâlit de honte à notre aspect, et comme vous voyez, cela est considérable; et puis les transports, les extases, les désespoirs dont on nous régale, quand il nous plaît.

MADAME SORBIN. — Vraiment c'est de la friandise qu'on donne à ces enfants.

UNE AUTRE FEMME. — Friandise, dont il y a plus de six mille ans que nous vivons.

ARTHÉNICE. — Et qu'en arrive-t-il ? que par simplicité nous nous entêtons du vil honneur de leur plaire, et que nous nous amusons bonnement à être coquettes, car nous le sommes, il en faut convenir.

UNE FEMME. — Est-ce notre faute ? Nous n'avons que cela à faire.

(Sc. 9, p. 655.)

L'esprit des femmes est toutefois si prodigieux qu'il se manifeste même dans « l'avilissement », c'est-à-dire la « coquetterie ». En pure perte, hélas !

ARTHÉNICE. — Tant d'esprit n'aboutit qu'à renverser de petites cervelles qui ne sauraient le soutenir, et qu'à nous procurer de sots compliments, que leurs vices et leur démence, et non pas leur raison, nous prodiguent; leur raison ne nous a jamais dit que des injures.

MADAME SORBIN. — Allons, point de quartier; je fais vœu d'être laide, et notre première ordonnance sera que

nous tâchions de l'être toutes. (*A Arthénice.*) N'est-ce pas, camarade ?

(Sc. 9, p. 656.)

La femme ne pourrait donc éviter l'asservissement qu'en se mutilant, ce qui donne à son entreprise de libération un caractère utopique et la condamne implicitement dans son principe même. En donnant une telle « nature » à la femme, Marivaux la vouait d'avance soit à l'inauthenticité soit au ridicule. Si ce refus de l'amour apparaissait comme une mesure temporaire de combat préludant à une redéfinition des rapports de l'homme et de la femme dans l'égalité et la vérité, la contradiction disparaîtrait, mais nous ne trouvons rien de tel dans *la Colonie*. Mme Sorbin semble suggérer un mariage (bien qu'elle l'ait précédemment aboli ! cf. sc. 5, p. 649) qui reposerait sur l'amitié réciproque (sc. 14, p. 666). Y aurait-il là de quoi satisfaire à la nature « aimable » de la femme, telle que l'a définie Arthénice, « inspirant un amour qui ne saurait se taire » ? La contradiction entre cette vocation « naturelle » d'une part et l'inauthenticité inéluctable du lien amoureux d'autre part qui semble vouer hommes et femmes au mensonge, *le Divertissement* l'a résolue d'emblée dans un sens franchement conservateur en incitant les femmes à se résigner à la dépendance « légale » puisqu'elles peuvent mener le monde par le biais de la séduction, c'est-à-dire en faisant valoir leurs pouvoirs à l'intérieur du rapport inauthentique que les hommes leur imposent, exactement selon le schéma décrit par Arthénice :

Cantatille.
Si les lois des hommes dépendent
Ne vous en plaignez pas, trop aimables objets :
Vous imposez des fers à ceux qui vous commandent,
Et vos maîtres sont vos sujets.
Prélude.
Vous triomphez par une douce guerre
De l'esprit le plus fort et du cœur le plus fier.
Jupiter d'un regard épouvante la terre;
Vous pouvez d'un regard désarmer Jupiter.
Vos attraits fixent la victoire;
Rien ne saurait vous résister,
Et c'est augmenter votre gloire
Que d'oser vous la disputer.

(P. 639.)

Cette contradiction est bien celle qui est au cœur de l'œuvre de Marivaux. Il tente la plupart du temps de l'estomper en suggérant que le mensonge devient miraculeusement vérité, en sauvant une image de l'amour (la séduction) par l'autre (la voca-

tion naturelle). Il ne pouvait en sortir véritablement qu'en dénonçant comme un *fait social* la mondanité qui définit la femme par la séduction. Ç'aurait été subversif. Au lieu de quoi le dénouement, tout bâclé qu'il est, faisant écho au *Divertissement*, restaure l'ordre existant. Mais il convient encore de voir pour mieux saisir l'ambiguïté de la pièce, jusqu'où les revendications des femmes contestent celui-ci. La logique de l'égalité conduit la bourgeoise Mme Sorbin jusqu'à l'exigence de la suppression de la noblesse. Elle voudrait « casser... la gentilhommerie », cette « baliverne », ce « hochet ». « Qu'est-ce que c'est que des noms qui font des gloires ? » (Sc. 17, p. 669.) C'est là, après la nécessité de s'enlaidir, la seconde raison de la division des femmes, habilement suscitée par le noble (2) Hermocrate pour réduire les rebelles. Une dispute sur la nécessité de traiter également l'infidélité de l'homme et celle de la femme creuse le fossé entre les classes. Mme Sorbin, qui compatit à la faiblesse des hommes, pense que les femmes doivent être traitées avec une sévérité particulière :

> « Dame, je parle en femme de petit état. Voyez-vous, nous autres petites femmes, nous ne changeons ni d'amant ni de mari, au lieu que des dames il n'en est pas de même, elles se moquent de l'ordre et font comme les hommes; mais mon règlement les rangera. »
>
> (Sc. 17, p. 670.)

Mais c'est en fin de compte un stratagème d'Hermocrate qui met fin à la rebellion. On annonce aux femmes que les « sauvages » attaquent (sc. 18, p. 671).

> TIMAGÈNE. — ... commandez-nous aujourd'hui avec Mme Sorbin pour entrer en exercice des emplois militaires; voilà des armes que nous vous apportons.
>
> (Sc. 18, p. 671.)

La noble et la bourgeoise, dégoûtées l'une de l'autre, renoncent et s'en remettent aux hommes. La seconde conclut ainsi :

> « Sa sotte gloire me raccommode avec vous autres. Viens mon mari, je te pardonne; va te battre, je vais à notre ménage. »

La guerre impose donc aux femmes la reconnaissance de la supériorité masculine et le retour à leur condition traditionnelle.

(2) S'il se dit « bourgeois et philosophe », ce n'est qu'afin d'attiser la querelle en prenant apparemment le parti de Mme Sorbin. La distribution le dit noble, il est appelé « seigneur », alors que le bourgeois Sorbin n'a droit qu'au « monsieur ».

Voilà l'ordre restauré et légitimé. La prétention des femmes est doublement irréaliste : elle se heurte non seulement aux exigences de leur nature, mais encore à celles de la réalité sociale. La réponse négative que le dénouement lui oppose est une réponse noble. La fonction guerrière est, par excellence, celle de l'aristocratie. C'est elle qui justifie ses privilèges.

Dira-t-on que c'est accorder trop de signification à un dénouement hâtif qui ne veut qu'en finir avec la pièce ? Mais la légèreté ou l'embarras que cette hâte trahit signifie aussi quelque chose. On pouvait aussi « bâcler » d'autres fins. Plus précisément nous pouvons constater que, vingt ans après la première version, Marivaux a récrit sa pièce et en a modifié le dénouement, ce qui laisse entendre et que le problème et que la réponse lui tenaient à cœur. La première version, en trois actes, jouée par les Italiens en 1729, ne nous est connue que par un compte rendu du *Mercure*. Il semble bien qu'Hermocrate, qui est ici « philosophe », c'est-à-dire vraisemblablement un personnage qui condamne l'amour, tel celui de la deuxième *Surprise* ou du *Triomphe de l'Amour*, réduise la révolte des femmes par la répression pure et simple.

> « Ce philosophe, qui s'appelle Hermocrate, leur reproche la faiblesse qu'ils ont pour un sexe dont ils doivent être les maîtres. Dans le nouveau conseil qui s'assemble pour recevoir l'abdication de Timagène et de Sorbin, Hermocrate est élu pour gouverner seul : il signale son avènement à l'empire par l'exil du père et de l'amant de Silvia et par celui de Sorbin (coupable d'avoir cédé) et de sa femme. Arlequin, gendre prétendu de M. Sorbin, se trouve enveloppé dans la même punition. Cette sévérité d'Hermocrate fait rentrer les femmes dans leur devoir et les oblige à renoncer à leurs prétentions. »
>
> (P. 1546.)

Cette solution, probablement justifiée par une morale misogyne, a dû paraître insuffisante à Marivaux puisqu'il la modifie en 1750 en lui substituant celle que nous connaissons, tout aussi négative, mais pour d'autres motifs. Ce changement pourrait bien trouver sa raison dans l'histoire : en 1750, la France sort d'une longue guerre européenne qui pouvait suggérer l'argument militaire du dénouement, alors qu'en 1729 elle connaît la paix depuis de nombreuses années.

L'essentiel n'est cependant pas là, mais dans la contradiction entre le plaidoyer révolutionnaire et le verdict conservateur, dans la condamnation des prétentions féminines par leurs principes mêmes. Ce verdict prend tout son poids si l'on songe que l'égalité des sexes préludе dans la pièce à l'égalité sociale. *Dans*

le contexte (*ne pas oublier* le Divertissement), *ce prolongement logique prend le sens d'une mise en garde*. Il est évident, une fois de plus, que Marivaux, après s'être mis en peine de rebâtir le monde à neuf dans une île, le remodèle finalement à l'image du monde réel. Nous retrouvons dans la *Colonie* le double mouvement qui caractérise sa réflexion. Une solution purement conservatrice succède à une critique lucide et audacieuse de l'ordre établi.

Une dernière question se pose : le problème de l'égalité des sexes trouve-t-il sa place dans l'œuvre ? On peut aisément justifier une réponse affirmative. Nous l'avons vu, dans le monde de la séduction il n'y a guère de différence essentielle entre le comportement de l'homme et celui de la femme. L'exemple le plus frappant de cette égalité, c'est *la Surprise de l'Amour* qui le fournit. Les différences entre les sexes sont supprimées, le mâle est privé de ses prérogatives traditionnelles pour devenir, à l'égal de la femme, l'acteur sans caractère propre de la comédie amoureuse. La contestation des privilèges du mâle va de pair avec celle de sa « qualité ». Elle s'explique dans une perspective qui fait du théâtre de Marivaux, d'une partie de celui-ci tout au moins, l'expression de la situation et des problèmes de la noblesse mondaine. Dans ce milieu la femme a pu conquérir une certaine indépendance et s'affranchir d'une étroite tutelle masculine. L'oisiveté générale y prive l'homme du prétexte de sa supériorité, alors que l'importance de l'intrigue et de la faveur confère aux femmes un pouvoir considérable. Mais ce pouvoir et cette indépendance, Marivaux ne les érige pas en droits, au contraire il se préoccupe de les récuser. La femme ne peut prétendre qu'aux seules prérogatives que lui confère la mondanité. Elle peut séduire, mais non pas revendiquer l'égalité.

Le Préjugé vaincu (août 1746).

Un jeune bourgeois riche, Dorante, aime une jeune fille noble et pauvre, Angélique. Celle-ci est fort sensible à son charme, mais le préjugé aristocratique l'empêche de donner libre cours à son sentiment, jusqu'au dénouement tout au moins. L'amour est ici aussi un rapport de classes précisément défini par Marivaux. C'est la nature de ce rapport qui est significative.

D'abord, remarquons que si le préjugé est vaincu par l'amour, il n'est l'objet d'aucune critique, à la différence de ce qui se

passe dans d'autres pièces. Angélique fait une « exception » en faveur de Dorante. Nous verrons d'ailleurs sa portée. Montrer que l'amour peut, dans certaines circonstances favorables, l'emporter sur le préjugé, n'est pas dire la vanité de celui-ci. Plus même, le prétendant, pourtant « mortifié », admet ce préjugé et va même jusqu'à le louer, révélant par là qu'il est une des raisons de son amour. Il ne veut pas le détruire, mais plutôt se montrer tel que ce préjugé ne puisse s'appliquer à lui, donc effacer autant que possible son origine bourgeoise, s'intégrer à la noblesse.

> « Pour moi, Monsieur, la répugnance de Madame ne me surprend point. J'aurais assurément souhaité qu'elle ne l'eût point eue; son refus me mortifie plus que je ne puis l'exprimer, mais j'avoue en même temps que je ne le blâme point. Née ce qu'elle est, c'est une noble fierté qui lui sied, et qui est à sa place... »
>
> (Sc. 5, p. 1389.)

On le voit, il reconnaît son infériorité, plaide coupable et demande seulement une grâce. Ecoutons-le devant Angélique qui affirme sans détour la supériorité de la noblesse. Pour voir sa réaction, Dorante lui a proposé en mariage un de ses amis bourgeois. Il est l'homme qui connaît sa tare, la bourgeoisie, et se borne à plaider les circonstances atténuantes : la moralité, les efforts faits pour s'élever (le « poste important »), un certain succès social (les « grands partis »), mais sans conviction tant, au fond de lui-même, il pense que le juge a raison :

> ANGÉLIQUE. — Eh mais ! je les sais vos justifications; vous les mettriez en plusieurs articles, et je vais les réduire en un seul; c'est que celui que vous me proposez est extrêmement riche. N'est-ce pas là tout ?
>
> DORANTE. — Ajoutez-y, Madame, que c'est un honnête homme.
>
> ANGÉLIQUE. — Eh ! sans doute. Je vous dis qu'il est riche; c'est la même chose.
>
> DORANTE. — Ah ! Madame, ne fût-ce qu'en ma faveur, ne confondons pas la probité avec les richesses. Daignez vous ressouvenir que je suis riche aussi, et que je mérite qu'on les distingue.
>
> ANGÉLIQUE. — Cela ne vous regarde pas, Dorante, et je vous excepte; mais que vous me disiez qu'il est honnête homme, il ne lui manquerait plus que de ne pas l'être !
>
> DORANTE. — Il est d'ailleurs estimé, connu, destiné à un poste important.
>
> ANGÉLIQUE. — Sans doute, on a des places et des dignités avec de l'argent; elles ne sont pas glorieuses : venons au fait. Quel est-il votre homme ?

DORANTE. — Simplement un homme de bonne famille, mais à qui, malgré cela, Madame, on offre actuellement de très grands partis.

ANGÉLIQUE. — Je vous crois. On voit de tout dans la vie.

DORANTE. — Je me tais, Madame; votre opinion est que j'ai tort, et je me condamne.

ANGÉLIQUE. — Croyez-moi, Dorante, vous estimez trop les biens, et le bon usage que vous faites des vôtres vous excuse. Mais, entre nous, que ferais-je avec un homme de cette espèce-là ? Car la plupart de ces gens-là sont des espèces, vous le savez. L'honnête homme d'un certain état n'est pas l'honnête homme du mien. Ce sont d'autres façons, d'autres sentiments, d'autres mœurs, presque un autre honneur; c'est un autre monde. Votre ami me rebuterait, et je le gênerais.

(Sc. 4, p. 1387 et 1388.)

Dorante est bien le bourgeois parvenu, fasciné par la noblesse, faisant tout pour s'y intégrer et faire oublier ses origines :

« Malgré les grands biens que m'a laissés mon père, je suis d'une famille de simple bourgeoisie. Il est vrai que j'ai acquis quelque considération dans le monde; on m'a même déjà offert de très grands partis.

LÉPINE. — Vraiment ! Tout Paris veut nous épouser.

DORANTE. — Je vais d'ailleurs être revêtu d'une charge qui donne un rang considérable... »

(Sc. 2, p. 1380.)

C'est donc pour un homme qui ne se veut plus bourgeois et qui ne l'est plus tout à fait qu'Angélique surmonte son préjugé :

« Dorante n'a pas fait sa fortune; il l'a trouvée toute faite. Dorante est de très bonne famille, et très distinguée, quoique sans noblesse; de ces familles qui vont à tout, qui s'allient à tout... »

(Sc. 8, p. 1394.)

Ceci diminue la portée de son sacrifice. Le préjugé n'est pas critiqué, nous l'avons vu, on peut ajouter maintenant qu'il n'est qu'à moitié vaincu. L'Epée s'abaisse, mais jusqu'à la Robe seulement et encore après que celle-ci a humblement reconnu la supériorité de celle-là.

Cette pièce exprime bien l'ambiguïté de l'attitude de Marivaux à l'égard de la noblesse. D'une part la croyance à la supériorité aristocratique est un pur « préjugé ». Angélique ni personne ne la justifie. La noblesse, c'est un « autre monde », une qualité particulière qui s'acquiert par le sang, voilà tout. Rien de moins fondé. Mais d'autre part ce préjugé n'est pas critiqué, bien au

contraire. La « chimère » est plus respectée que jamais. Le bourgeois Dorante s'incline devant elle. Il est le meilleur complice par la pratique et par la parole d'une hiérarchie injustifiée de valeurs sociales qui le mortifient. Son amour se nourrit de ce respect, *il aime le préjugé*. Angélique, de son côté, est bien consciente de tout ce qui efface la roture du jeune homme. Malgré les apparences, amour et qualité sont associés. La portée du débat est donc très limitée et le respect des valeurs établies l'emporte nettement sur la critique. Le vrai conflit, que le thème de la pièce appelait pourtant, est évité. L'exaltation de la qualité survit à tous les doutes.

La Provinciale.

Il semble bien, malgré les doutes de plusieurs critiques, que cette pièce est l'œuvre de Marivaux. Le billet adressé par celui-ci, vers 1755, à Laujon qui dirigeait le théâtre du comte de Clermont où *la Femme fidèle* fut représentée constitue un argument d'un très grand poids. Marivaux demande qu'on lui renvoie le texte de la petite pièce intitulée *la Provinciale* pour en retrancher quelques personnages de femmes « qu'on ne savait comment remplir ». Il n'est cependant pas exclu qu'elle ait été composée une vingtaine d'années auparavant, puisque Dubuisson, en 1735, parle d'une *Auberge provinciale*, petite comédie de M. de Marivaux qu'il était question de représenter alors au Théâtre Italien (1). Certes, on n'a aucune preuve formelle que le texte que nous possédons sous ce titre (publié pour la première fois sans nom d'auteur dans le *Mercure* d'avril 1761) soit celui dont il est question dans le billet de Marivaux et dans la notice publiée par le *Conservateur* en tête des *Acteurs de bonne Foi* (novembre 1757), mais il faudrait un extraordinaire concours de circonstances pour qu'il soit d'un autre. Ajoutons que l'analyse interne de la pièce permet d'y trouver des traits essentiels dans l'œuvre de Marivaux. Si elle n'était pas de lui, il pourrait en tout cas en revendiquer la paternité.

Nous le savons, la critique de la *qualité* est un des pôles de son théâtre. Or, nulle part elle n'est plus directe ni plus dra-

(1) Pour l'ensemble du problème, voir la notice de Frédéric Deloffre dans l'édition Garnier du *Théâtre complet*, p. 793 et ss.

matiquement mise en œuvre que dans *la Provinciale*, en ce sens que cette *qualité* y fonctionne exactement comme un piège. Certes, la noblesse est radicalement dévalorisée dans *l'Héritier de Village*, néanmoins elle est encore incarnée par de vrais nobles. Ici, elle n'est plus que l'instrument d'une escroquerie aux mains de deux roturiers, rien d'autre que le produit de l'imagination des personnages. Mais l'essentiel est, qu'une fois encore, elle se confond avec la mondanité. Elle n'est, en effet, plus qu'un air, des manières, un certain langage, des pratiques galantes, des « coutumes de duchesses », un code amoureux parfaitement mensonger. Elle ne consiste plus dans certains traits de caractère essentiels à l'individu, mais dans l'appartenance au grand monde et plus précisément dans la réputation qu'on y a et celle-ci est proportionnelle à la capacité de séduction. Le langage de Mme Lépine se réduit à ceci : séduisez celui qui séduit et vous accéderez à la qualité.

> « Eh oui, il ne s'agit que d'être sur la liste des jolies femmes qui ont occupé le Chevalier. Il n'y a rien de si brillant, en fait de réputation, que d'avoir été sur son compte. »
>
> (Sc. 17, p. 1507.)

C'est en recourant au stratagème bien connu qui consiste à faire surgir une pseudo-rivale, que le Chevalier vient à bout des dernières réticences de Mme La Thibaudière (sc. 22, p. 1513 et ss.). C'est encore la séduction qui est la loi même du monde courtisan mais, on le remarquera, car le burlesque joue ici le rôle d'un révélateur, sous le couvert du langage amoureux le plus précieux. Celui-ci n'est rien d'autre que le code où s'exprime le commerce de la mondanité. Ce rapport éclaire l'ambiguïté si fréquente des relations des personnages dans le théâtre de Marivaux et suggère la nécessité d'une traduction du langage de l'amour alors que si souvent il apparaît comme l'expression de l'authenticité. Mme La Thibaudière a parfaitement compris la leçon de Mme Lépine : « On croirait que je l'aime; et cependant il n'en est rien : je ne fais qu'imiter » (sc. 17). Car, de part et d'autre, l'amour n'est qu'un mensonge total. Par la conquête du Chevalier, la Provinciale ne vise qu'à obtenir la consécration de sa qualité.

Il importe de remarquer, pour l'explication de l'ensemble du théâtre de Marivaux, cette totale confusion de la comédie sociale et de la comédie amoureuse : pour la bourgeoise de Province soudainement enrichie, la conquête de la qualité prend la forme d'une conquête sentimentale. Il s'agit pour elle de parvenir à jouer sans fausse note son rôle dans la comédie

de l'amour et, plus précisément, à maîtriser un certain code verbal. La relation « sentimentale » des personnages est ainsi bien plus qu'une relation *partielle* de deux *individus*. Cela justifie une interprétation sociologique du théâtre de Marivaux même, et peut-être surtout, de ses pièces apparemment les plus limitées à l'analyse des mouvements du « cœur ».

QUATRIEME PARTIE

Pierre Carlet de Marivaux. Essai d'interprétation de quelques attitudes personnelles

Analysée au point de vue des structures mentales qu'elle exprime, l'œuvre de Marivaux apparaît comme composite. On ne peut donc y voir l'expression d'un groupe social déterminé, mais bien celle d'une certaine position personnelle. L'analyse sociologique et historique n'aboutit donc pas du tout à l'effacement du créateur et à une conception de l'œuvre comme pur reflet d'une certaine réalité transindividuelle dont l'écrivain ne serait que le miroir. Il convient d'insister sur ce point avant les quelques remarques biographiques qui suivent et la partie historique qui termine ce travail.

L'analyse révèle l'œuvre de Marivaux comme une œuvre de la conciliation, du compromis. On y trouve une tendance à fondre et à équilibrer les structures mentales diverses, en d'autres termes un refus des ruptures et des antagonismes, un consensus à la hiérarchie sociale établie, une tendance à effacer les contradictions, à estomper les contours trop nets des « pensées dominantes » pour les mieux marier. On est en droit de penser qu'elle révèle mieux Marivaux que toute recherche centrée sur la personnalité de l'auteur, sa biographie. L'intériorité de l'écrivain est une certaine manière de vivre une extériorité, une histoire qui excède largement les limites bien arti-

ficiellement définies, finalement, du tracé de son existence personnelle. C'est un monde qu'il engage dans son œuvre. C'est l'analyse historique de celle-ci qui révèle en Marivaux la combinaison ou l'alternance de la lucidité critique et de l'adhésion. C'est dans ses *textes* que Marivaux se choisit et se révèle bien plus clairement et totalement que dans la masse des faits et gestes fragmentaires et obscurs que l'étude biographique peut révéler. A partir d'eux on peut tenter un portrait et comprendre certains aspects de son être intime et de sa vie privée. Encore faut-il s'empresser d'ajouter que l'essentiel n'est pas dans cette tentative et que celle-ci reste très approximative et pleine d'incertitude.

L'analyse sociologique de l'œuvre permet donc de revenir à l'auteur, à la sphère des attitudes et des faits personnels, en projetant sur elle un éclairage qui met en relief un certain nombre de traits importants. C'est une telle conception de l'œuvre comme accomplissement le plus rigoureux de la personne de l'écrivain, ou tout au moins de ses tendances dominantes, comme fait biographique essentiel, bien que non pas, et de loin, purement individuel, qui explique la place dans le présent travail de ces quelques remarques sur la personne du dramaturge. Si forte que soit sa personnalité, un écrivain ne se définit pas plus en tant qu'individu que dans son œuvre, *ex nihilo*. On peut même affirmer que plus cette personnalité est forte, plus il exprime une expérience qui excède les cadres de son aventure particulière. D'une manière qui lui est personnelle, il vit et dit des relations et des *modes* de pensée sociaux. La vie et l'œuvre se construisent, non pas forcément dans le même sens et la même tonalité, à partir d'un même complexe dont l'analyse sociologique permet de comprendre les termes, leurs implications existentielles et les relations qui peuvent s'établir entre eux. Mais il faut insister sur le fait qu'elles conservent leurs substances propres, qu'on ne peut les *réduire* valablement à la réalité définie en termes sociologiques. Celle-ci les nourrit mais ne les détermine pas, et cette nourriture fait l'objet d'une opération d'appropriation et de recréation qui conserve un caractère de liberté qu'il serait bien prétentieux de vouloir nier. Il y a beaucoup de manières concrètes de vivre sur le plan des attitudes personnelles et d'exprimer des structures mentales, des relations et des processus sociaux. Ceci doit mettre en garde contre tout sociologisme réducteur mais ne légitime pas du tout, pour autant, les thèses qui, se fondant sur certaines apparences, affirment que la littérature constitue un monde clos sur lui-même.

Certes, la société française de la première moitié du 18e siècle est caractérisée par ce paradoxe de la domination d'un

groupe social privé de fonction, par la survie du prestige et de l'idéalisme aristocratiques, par l'existence d'une noblesse mondaine dont les membres n'ont d'autre justification que l'apparence, la séduction, la comédie permanente, par le maintien, grâce à un système d'échange ou de convertibilité des valeurs, de l'équilibre entre les classes dominantes, par un consentement implicite très général à la hiérarchie existante, mais une telle situation n'engendrait pas mécaniquement une œuvre du compromis et de la conciliation. L'analyse historique permet de comprendre les structures mentales qui informent l'œuvre de Marivaux et d'interpréter celle-ci comme l'expression en gros d'une adhésion au compromis des forces sociales et des pensées dominantes, mais sans faire apparaître cette adhésion comme une nécessité. Rien n'imposait la conscience et l'expression des diverses structures mentales dominantes, pas plus que leur conciliation à l'intérieur d'une œuvre. Bien d'autres attitudes étaient possibles, celle de Crébillon fils ou de La Chaussée en particulier, à la fois plus limitées, plus cohérentes et, logiquement plus exclusives. L'originalité de Marivaux est précisément dans l'étendue ou plutôt le pluralisme de sa vision (ce qui implique donc un regard critique) et sa volonté de compromis, sa complexité. Par là, il est bien certain qu'il exprime, à la différence des autres, le consentement diffus, plus ou moins conscient, d'une grande partie des membres du corps social à la hiérarchie existante, et se définit, finalement, comme le clairvoyant intégré ou le lucide fasciné, le dosage de l'un et de l'autre de ces deux éléments variant selon les moments. C'est là un type d'attitude qui peut se retrouver dans des situations diverses d'équilibre social, quand l'ordre établi et l'idéologie dominante, tout en n'apparaissant plus comme pleinement justifiables, ne se trouvent pas ouvertement contestés et menacés par un bouleversement. A propos de Marivaux, tout ce qu'on peut dire, c'est que la structure socio-économique de la France dans la première moitié du siècle pouvait susciter parmi les privilégiés un consentement général à la hiérarchie établie et même, malgré le déclin de la noblesse, entretenir une certaine foi en l'idéalisme aristocratique, la croyance à la possibilité de le partager dans une certaine mesure, de l'adapter en le corrigeant. L'analyse sociologique révèle ce pouvoir de fascination de la noblesse, la possibilité de s'intégrer à elle, l'équilibre des classes dominantes et l'absence d'une force sociale ouvertement négatrice.

Il est possible maintenant d'aborder l'examen de la personnalité de Marivaux et de certains traits de sa vie, mais en rappelant avant tout la fragilité et les limites de toute tentative d'interpré-

tation des informations biographiques et d'explication de l'œuvre à partir d'elles. Ceci est tout particulièrement vrai dans le cas de notre auteur, parce que malgré les efforts des chercheurs, ces informations restent assez désespérément rares et pauvres, à tel point que, tout essai de ce genre est d'avance condamné faute de moyens. Mon intention n'est pas de rassembler ici l'ensemble des informations diverses sur Marivaux ou, bien sûr, de faire une critique en règle des travaux biographiques qu'il a suscités. Relevons seulement que devant le vide où ils se trouvent, certains biographes ont tendance à reconstituer leur objet par des procédés dépourvus de la moindre valeur, entre autres par celui qui consiste à éclairer un fait biographique par des informations triées dans une œuvre contemporaine. On cherche, par exemple, à connaître la femme de Marivaux et les sentiments que celui-ci lui portait dans les pages qu'il écrivit au moment de son mariage (1). On fabrique l'auteur à partir de l'œuvre ou plutôt, et c'est là qu'est l'illusion, tel épisode de sa vie à partir de telle bribe de texte. On passe ainsi constamment de l'homme au texte et inversement, selon un postulat parfaitement arbitraire sur les relations qu'ils entretiennent et sans s'inquiéter de ce que l'explication repose sur une certaine interprétation préalable et indiscutée de l'œuvre. On peut assez facilement discerner l'image ou la formule préjugée de notre auteur qui oriente, par exemple, l'enquête de Mme Durry. Elle est faite des traits suivants : « Sinuosités du sentiment », « Complications psychologiques », application de « l'esprit à la peinture du cœur ». Au cours d'expériences individuelles, l'écrivain la réalise progressivement, s'approchant donc peu à peu de sa propre essence. Mais, qui ne voit que cette formule est en grande partie arbitraire, incomplète au moins, qu'elle n'est qu'un avatar de l'interprétation traditionnelle selon laquelle Marivaux ne fait que décrire le parcours qui sépare l'apparition de l'amour de son aveu (2). Il conviendrait d'admettre que l'enquête sur l'homme repose sur un sens postulé de l'œuvre.

Bien plus que tout auteur, Marivaux se dérobe aux explications biographiques. On peut tout au plus, à partir d'une étude de son œuvre, voir comme significatifs certains faits et attitudes personnels.

(1) Cf. M.-J. Durry, *A propos de Marivaux*. Société d'Editions d'Enseignement supérieur, Paris, 1960, p. 43 et ss.

(2) On comprend que ces remarques ne visent que la méthode d'un biographe. Par ailleurs, il est évident que le travail de Mme Durry a le mérite de mettre à jour des documents très intéressants.

En premier lieu, il semble bien qu'il offre l'exemple d'une ascension sociale et d'une intégration à l'aristocratie rapides et bien réussies. Rappelons qu'il s'appelait Carlet, qu'il était fils de Nicolas Carlet, directeur de l'hôtel des Monnaies à Riom. C'était là un office de maigre importance qui valait à son propriétaire certains privilèges, mais ne l'anoblissait pas. Il n'est pas exclu que les ancêtres du père et de la mère (Marie Bullet) de l'écrivain aient été d'un rang social plus élevé — D'Alembert parle de magistrats au Parlement, d'une chute de la Robe à la finance — mais elle n'est pas prouvée et il ne semble pas qu'il en soit resté quelque trace dans le rang et le mode de vie très modeste des Carlet (3). M. G. Bonaccorso, un biographe italien qui a minutieusement étudié l'origine de Marivaux pense que la condition du père et de la mère était « honorable sans plus » (4). Par retouches et additions successives, Carlet devient Decarlet, de Carlet, M. Carlet de Marivaux. Quant à Chamblain, ou Chamblins, ce nom ne fut guère utilisé, sauf dans un catalogue du libraire Prault (5). C'est le seul dont on puisse entrevoir l'origine, puisqu'il est porté par le cousin germain de Marivaux, l'architecte Jean-Baptiste Bullet, « Seigneur de Chamblain », fils de Pierre Bullet, l'oncle de l'écrivain (6). De « Marivaux », aucune des pièces révélées par les biographes ne fournit la justification. Le père de l'écrivain n'est jamais nommé que Carlet, à l'exception d'un acte où il est désigné comme Nicolas Carlet du Castelet (7). D'après Larroumet aucun des trois noms de Marivaux ne figure ni dans *l'Armorial général de la France* de d'Hozier, ni dans le *Dictionnaire de la Noblesse* de la Chesnaye des Bois, ni dans le *Nobiliaire de Normandie* de M. E. Magny; les recherches faites dans les registres du Parlement de Normandie n'ont donné aucune trace de la famille de Marivaux. Que l'écrivain se les soit inventés purement et simplement ou qu'il les ait dénichés dans sa famille, il semble empressé de faire figure d'aristocrate dans le monde, d'effacer sa petite origine. Lui-même incarne donc cette adhésion assez générale à la hiérarchie, cette possibilité de parvenir, de s'élever, assez aisément somme toute. Une telle histoire pourrait

(3) Cf. sur cette question : 1° G. Couton, *Le Sieur Nicolas Carlet, père de Pierre Carlet de Marivaux*, dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1953, n° 1; 2° Michel Gilot, *Nicolas Carlet et son fils*, ibid., 1968, n°s 3-4, p. 482 et ss.; 3° Giovanni Bonaccorso, *Gli Anni Difficili di Marivaux*, Peloritana Editrice, Messina, 1964, p. 29.

(4) Voir ouvrage cité, p. 15. M. Gilot, dans son article, confirme la roture et la médiocrité du rang et du train de vie des Carlet.

(5) Cf. M.-J. Durry, ouvrage cité, p. 11 et 12.

(6) M. Gilot, article cité, p. 484.

(7) *Ibid.*, p. 482.

être négligée, considérée comme l'artifice d'un jeune homme qui, pour s'imposer à Paris, estime nécessaire de s'ouvrir les portes du monde, mais lorsque l'œuvre et diverses attitudes dont il sera question plus bas témoignent d'une fascination certaine par la noblesse, on est en droit de penser qu'elle exprime une aspiration, une croyance essentielle de l'écrivain et non pas seulement, une petite tricherie de tactique (8).

Mais, parvenir à la qualité, se faire aristocrate est contradictoire et implique, en même temps que la foi, la désillusion. Devenir noble si rapidement, par un changement d'étiquette, c'est vivre l'illusion de la noblesse. L'expérience du roturier parvenu est double : d'une part, il se justifie par la condition supérieure à laquelle il vise, la mime, mais d'autre part, devant l'apprendre, en quelque sorte, il lui reste inévitablement extérieur et la considère comme un artifice, ou une chimère. Il vit la contradiction de la hiérarchie sociale. Inévitablement il se trouve intérioriser un mensonge et découvrir le caractère illusoire de sa foi.

Marivaux a probablement vécu cette ambiguïté. Quand il parle de lui-même, il se présente à la fois comme l'homme extérieur, indépendant, détaché, mais aussi indulgent, souriant et compréhensif. Par là, en devenant l'observateur clairvoyant et amusé, le spectateur, il assume, en la valorisant, sa propre contradiction.

Hors jeu, spectateur, parce que lucide, conscient de l'illusion; souriant et complaisant parce qu'il ne saurait s'en détacher. La lucidité lui interdit de se confondre avec la masse des dupes, l'expérience de l'illusion, de s'identifier à ceux qui vivent la comédie, mais celle de la fascination le lie secrètement à eux, empêche le spectateur de se muer en critique et ne lui permet que de s'amuser. L'élégance, l'aisance de Marivaux, c'est cette lucidité souriante et bienveillante. Son regard est pénétrant mais ne va jamais trop loin, au-delà des limites où le charme serait rompu.

Chaque fois qu'il parle de lui-même comme écrivain, c'est pour refuser d'être un « auteur », c'est-à-dire un homme qui s'astreint à penser sur un sujet, à trouver et à enchaîner des

(8) « Sembrerebbe quindi che il Marivaux avesse la mania del nome se non del titolo; forse, più che di mania, si dovrerebbe parlare di innata inclinazione alla distinzione. Si puo ben dire, in vero, che in tutta la sua vita — salvo le dovute eccezioni — il Marivaux non abbia aspirato che all'attegiamento e alla distinzione signorile, espressi attraverso la finezza delle maniere, la delicatezza dei sentimenti, la nobiltà del animo; e sotto quest'aspetto la particella nobiliare gli competerebbe di diritto. » Ainsi juge M. Bonaccorso dans son ouvrage, p. 12.

idées. Il se borne, lui, à « surprendre les idées que le hasard fait naître », sans y mettre du sien (9). Il n'écrit pas précisément pour faire un livre, mais parce que c'est un jeu qui l'amuse, pour voir comment les idées feront quand elles seront sur le papier (10). Quand il reprend le *Spectateur*, en 1724, c'est pour « passer le temps », parce qu'il y a « mille moments dans la journée où il s'ennuie de ne rien faire » (11). Deux ans plus tard, en 1726, dans l'*Indigent Philosophe*, on trouve le même refus d'être un auteur méthodique. *Le Cabinet du Philosophe*, en 1734, révèle des papiers, dit-il, qui ne sont pas d'un auteur. « Jusqu'ici vous ne connaissez presque que des auteurs qui songent à vous quand ils écrivent et qui, à cause de vous, tâchent d'avoir un certain style », tandis que l'homme qui est censé avoir écrit ces lignes est présenté ainsi : « L'éducation, le commerce du monde et l'habitude de réfléchir l'ont mis en état de parler et d'être entendu; il s'est façonné à l'école des hommes, et n'a rien pris des leçons de l'amour-propre, c'est-à-dire de cette secrète envie que les autres écrivains ont de briller et de plaire. » (12)

Dès 1718, dans le *Mercure*, il parle des auteurs avec beaucoup de condescendance et même un certain mépris pour un grand nombre d'entre eux, les traducteurs en particulier. Décrivant ceux qui appartiennent à la catégorie des « excellents », il analyse longuement les mécanismes de leur amour-propre, proportionnel, dit-il, à leur excellence. Rappelons enfin la dure condamnation du poète et du philosophe dans *L'Ile de la Raison*.

Il y a dans ces jugements plus que le refus d'une certaine attitude littéraire : une volonté d'échapper à la condition d'écrivain. A la fois paresseux, désinvolte, détaché et amusé, Marivaux qui pourtant a besoin des profits que lui rapportent ses œuvres, refuse le travail littéraire, l'état de l'homme de plume. C'est comme un homme du monde qui écrit qu'il se définit. Il y a là une manière d'esquiver la responsabilité des opinions, la contrainte de leur logique, de se dérober constamment (c'est un autre qui parle) qui est le résultat des contradictions qu'il vit et le moyen de les assumer dans l'élégance. La conciliation constante, l'attachement aux illusions exigent la nonchalance et la désinvolture, cette distance à l'égard de son œuvre, cette façon d'être là sans y être. Mais, d'autre part, si l'on songe au mépris des nobles à l'égard des écrivains, l'attitude de Marivaux apparaît comme une tentative d'élever sa condition d'homme de plume en la

(9) *Spectateur français*, 1re feuille, *Journaux et œuvres diverses*, p. 114.
(10) *Ibid.*, 23e feuille, p. 245.
(11) *Ibid.*, 24e feuille, p. 253.
(12) 1re feuille, p. 335 et 336.

vivant en aristocrate. Ecrire était fort probablement un des moyens les plus rapides de parvenir dans la société parisienne pour un jeune bourgeois dépourvu d'argent, mais la condition d'écrivain n'est pas encore noble. Certes, au 18e siècle, on pourrait mentionner bien des exemples de Grands qui admettent des auteurs dans leur intimité et les cajolent, mais cela n'empêche pas que subsiste chez eux le vieux préjugé contre les « gens de plume » et de théâtre. Un gentilhomme qui travaillait comme un professionnel leur paraissait décboir (13). Marivaux incarne une certaine synthèse de la volonté de parvenir rapidement et de l'aspiration à la qualité. Son moralisme, sur lequel nous ne revenons pas ici, sa volonté d'être utile (14) viennent tempérer la pure gratuité aristocratique. Ils expriment le même mélange de distance (réprobation du libertinage et de la morgue des nobles) et de complaisance (refus de toucher à la « condition », seul l'abus du privilège est condamnable). Jamais la hiérarchie sociale n'est mise en cause : Marivaux est toujours l'homme de l'équilibre. C'est ainsi qu'il transcende et sublime sa propre histoire. On remarque en effet qu'il parle, comme s'il n'avait, lui, pas d'origine sociale : le parvenu qu'il est s'efface dans une neutralité qui rend à chacun son dû, met chacun à sa place et exige qu'il y reste (15). Ce faisant, il se met néanmoins d'emblée au niveau de la dame de qualité à laquelle il s'adresse.

L'histoire racontée dans la première feuille du *Spectateur Français* (16) révèle la même ambiguïté. « A l'âge de 17 ans, je m'attachai à une jeune demoiselle, à qui je dois le genre de vie que j'embrassai. Je n'étais pas mal fait alors, j'avais l'humeur douce et les manières tendres. La sagesse que j'avais remarque dans cette fille m'avait rendu sensible à sa beauté. Je lui trouvais d'ailleurs tant d'indifférence pour ses charmes que j'aurais juré qu'elles les ignorait. Que j'étais simple dans ce temps-là ! (...).

« Un jour qu'à la campagne je venais de la quitter, un gant que j'avais oublié fit que je retournai sur mes pas, pour l'aller chercher : j'aperçus la belle de loin, qui se regardait dans un miroir, et je remarquai, à mon grand étonnement, qu'elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens où, durant notre

(13) Cf. H. Carré, *La Noblesse de France et l'opinion publique au 18e siècle*, p. 208.

(14) Cf. *le Spectateur français*, 1re feuille.

(15) Cf. ses *Lettres à Madame *** sur les mœurs et les caractères des habitants de Paris*, dans le *Mercure* de 1717. *Journaux et œuvres diverses*, p. 10 et ss. Voir ci-dessus p. 58.

(16) *Journaux et œuvres diverses*, p. 117 et 118.

entretien, j'avais vu son visage; et il se trouvait que ses airs de physionomie que j'avais crus si naïfs n'étaient, à les bien nommer, que des tours de gibecière : je jugeais de loin que la vanité en adoptait quelques-uns, qu'elle en réformait d'autres : c'étaient de petites façons, qu'on aurait pu noter, et qu'une femme aurait pu apprendre comme un air de musique. Je tremblais du péril que j'aurais couru, si j'avais eu le malheur d'essuyer encore une fois ses friponneries, au point de perfection où son habileté les portait; mais je l'avais crue naturelle et ne l'avais aimée que sur ce pied-là; de sorte que mon amour cessa tout d'un coup comme si mon cœur ne s'était attendri que sous condition. Elle m'aperçut à son tour dans son miroir et rougit. Pour moi j'entrai en riant, et ramassant mon gant : Ah! Mademoiselle, je vous demande pardon, lui dis-je, d'avoir mis jusqu'ici sur le compte de la nature des appas dont tout l'honneur n'est dû qu'à votre industrie. Qu'est-ce que c'est! Que signifie ce discours, me répondit-elle? Vous parlerai-je plus franchement, lui dis-je? je viens de voir les machines de l'Opéra. Il me divertira toujours mais il me touchera moins. Je sortis là-dessus et c'est de cette aventure que naquit en moi cette misanthropie souriante qui ne m'a point quitté, et qui m'a fait passer ma vie à examiner les hommes et à m'amuser de mes réflexions. »

Relevons tout d'abord que l'écrivain accorde à cette aventure personnelle une importance décisive puisque, dit-il, elle a décidé du genre de vie qu'il a embrassé. Peu importe que l'anecdote soit vraie ou non ou qu'il en ait emprunté quelques traits au *Spectator* d'Addison et Steele (17), ce qui compte, c'est qu'il se l'attribue et se définisse publiquement à partir d'elle. On peut admettre que nous touchons au point où coïncident ces réalités que l'analyse est obligée d'aborder séparément, à savoir des structures mentales collectives et une expérience particulière. Ce que Marivaux raconte, c'est sa découverte du monde comme séduction, vanité et illusion, le mensonge de l'amour. C'est toute sa foi au naturel, à l'authentique qui se dissipe ici. L'antagonisme de la nature et de « l'industrie » constant et souvent voilé dans l'œuvre, apparaît en pleine clarté. Marivaux se situe entre la foi en *l'Opéra* et la conscience désenchanteresse des *machines*. C'est bien toute une histoire, extra-personnelle nous l'avons vu et le verrons plus loin encore, qui est vécue dans la désillusion du jeune amoureux, le micro-

(17) C'est ce que suggèrent MM. Deloffre et Gilot. Ils précisent que Marivaux « renforce la portée de son récit. Celle que surprend le narrateur est une jeune fille qui lui avait plu par son naturel, et ce qu'elle répète devant son miroir, ce sont précisément des airs de spontanéité. » *Journaux et œuvres diverses*, p. 579 et 580.

cosme de Pierre Carlet. Dans sa réaction nous trouvons ce mélange constant de distance critique (la misanthropie, l'attitude du spectateur) et de refus de la rupture (il me divertira toujours, le sourire). L'élégance désinvolte de l'amoureux déçu est très proche de la lucidité éblouie du moraliste devant les prestiges des Grands. Elle rappelle le cache-cache de l'amour et de la séduction, de l'idéalisme aristocratique et de la critique des nobles. Sous des faces diverses, il y a une manière intime de Marivaux de vivre l'histoire.

CINQUIEME PARTIE

Les conditions historiques de l'œuvre

Sens de l'enquête historique.

Au seuil de la dernière partie de ce travail, il n'est peut-être pas inutile de rappeler quelle est la nature des relations de l'écrivain et de son œuvre avec la réalité historique, telles du moins qu'elles ont été conçues ici.

Une des hypothèses les plus fructueuses, semble-t-il, pour la sociologie de la littérature est de considérer que la notion de vision du monde constitue la médiation essentielle entre ces deux réalités. Le grand écrivain exprime et organise dans la substance de son choix, qui est le plus souvent une fiction, ce que vivent et pensent la plupart du temps confusément, sans en faire un système d'idées, un groupe d'individus liés par les mêmes intérêts, la même situation, les mêmes aspirations, bref la même expérience.

Ce mode de présence de l'histoire dans le texte n'est pas éprouvé consciemment par l'écrivain. Il est donc évident, mais mieux vaut tout de même le préciser, que Marivaux n'a pas eu conscience de tous les phénomènes décrits dans les pages qui suivent, qu'il n'a pas laissé d'analyse de la situation historique de la noblesse dans la société française, qu'il n'a peut-être jamais rien su de la question sociale dans l'armée ou du problème de la noblesse commerçante dont il est fait état plus loin. Cependant il faut se souvenir qu'une bonne partie de son théâtre traite explicitement, d'une manière ou d'une autre, de l'aristocratie et

qu'ainsi les relations entre l'œuvre et l'histoire telles que ce travail les présente sont loin d'être entièrement construites.

Pour qu'elles soient comprises pleinement, rappelons qu'elles s'établissent par l'intermédiaire de notions et d'attitudes définies plus haut, à savoir, l'idéalisme aristocratique et la structure mentale antagoniste de la séduction (qui impliquent respectivement valorisation et dévalorisation de la noblesse), l'oscillation de l'œuvre entre ces pôles et son ambiguïté ou son caractère de compromis sur la relation amoureuse, qui témoigne d'une limite imposée à la critique, limite dont on trouve encore la marque dans l'écran « naturaliste » ou moraliste posé devant les relations de séduction. Compromis, ambiguïté dont on découvre l'homologue à d'autres niveaux, l'un *textuel*, dans la combinaison de la critique et du respect à l'égard de la noblesse et de l'ordre social qui assure sa prédominance (les textes des *Journaux et Œuvres diverses*, les pièces à références sociologiques), l'autre *vécu* dans la situation de l'aspirant noble Pierre Carlet et dans la manière dont il se définit comme écrivain.

Tout cet ensemble témoigne d'une réflexion qui se meut entièrement à l'intérieur d'un univers mental structuré et dominé par des visions du monde aristocratiques, prisonnière de l'emprise que la noblesse exerce encore de mille manières sur les esprits, d'où la critique ne peut s'émanciper parce que si l'évolution de la société a miné les fondements du pouvoir et du prestige de la noblesse, elle ne l'a pas encore détrônée et n'a pas fait apparaître nettement des forces et des valeurs nouvelles.

En revenant constamment à l'œuvre, pour l'expliquer, les pages qui suivent s'attachent donc à l'analyse de la situation de la noblesse dans la société française en fonction de l'évolution globale de cette société, en même temps qu'à la mise en évidence des signes qui manifestent les idéologies.

On le voit, le champ de l'enquête est immense et je ne prétends pas l'avoir complètement exploré. Il conviendrait, en particulier, d'étendre les investigations du côté des documents de toutes sortes révélateurs des idéologies. Mais c'est là un travail qui excède les possibilités d'un chercheur isolé. Il me semble que les informations recueillies ici permettent déjà d'accréditer l'interprétation que je propose du théâtre de Marivaux.

Situation paradoxale de la noblesse.

On l'a vu, ce qui caractérise cette œuvre, c'est d'abord l'expression du fait que la noblesse ne constitue plus qu'une chi-

mère, c'est-à-dire un *ordre,* pour garder la terminologie de l'ancien régime, dépourvu des fonctions qui permettaient de le distinguer dans l'ensemble du corps social, des fondements de ses privilèges, que dans la société française du 18e siècle, elle a perdu la plupart de ses justifications, n'est plus qu'une catégorie sociale vide, pourrait-on dire, une forme ou une enveloppe sans substance. De la critique explicite à la création d'êtres sans qualités engagés par les pures lois de la séduction dans une comédie perpétuelle, en passant par la dénonciation d'un monde où seul le paraître importe, une grande partie de l'œuvre exprime l'inanité de la noblesse et dénonce l'idéalisme aristocratique. Ce qui a été considéré ici comme une clé pour l'interprétation de Marivaux, à savoir la structure mentale de la séduction qui régit un monde d'êtres contraints à quêter perpétuellement leur justification dans la reconnaissance d'autrui est l'expression de ce qui gouverne les relations des membres d'un groupe social, la noblesse mondaine qui a complètement perdu ce qui légitimait son existence, où chacun en est réduit à séduire pour être. Marivaux exprime la loi profonde d'un groupe qui survit encore bien distinctement dans le corps social mais n'a plus aucune des fonctions qui fondaient son existence. On comprend donc que l'analyse sociologique et l'analyse psychologique des relations entre les personnages de ce théâtre n'en fassent qu'une.

Mais par bien d'autres aspects, l'œuvre de Marivaux se montre conservatrice et respectueuse de la hiérarchie sociale traditionnelle qui privilégie la noblesse. Elle reste fascinée par ce qu'elle démythifie. Prisonnière du monde qu'elle dénonce comme vain, elle ne lui en oppose aucun autre, mais se borne à suggérer un moralisme correctif pour tempérer la rigueur de la hiérarchie sociale, guérir les nobles de leur orgueil, de leur frivolité et de leur libertinage, à peindre en aventures exemplaires du cœur et de la pudeur l'exposé des jeux de la séduction.

En d'autres termes, Marivaux perçoit bien une des réalités sociales essentielles de son temps, la mort de la noblesse, mais reste fasciné — et cela s'explique parce que, comme on le verra plus loin, c'est alors l'attitude générale de la bourgeoisie — par l'éclat du moribond, mais il ne voit guère ce qui est lentement et sourdement en train de naître. Plus précisément, il ne comprend pas, et cela aussi peut s'expliquer, que la maladie qui affecte l'ordre noble n'est que la manifestation d'une métamorphose globale de la société française, un élément d'un vaste processus porteur d'une idéologie nouvelle.

Concernant la noblesse, l'enquête met en évidence les phénomènes suivants :

1° Le processus par lequel elle s'est trouvée progressivement privée des fondements de son existence et de son indépendance et contestée dans ses privilèges.

2° Mais aussi, et c'est là le paradoxe, sa survie en tant que classe distincte et dominante, son maintien au sommet de la hiérarchie sociale, le prestige indéniable dont elle jouit encore auprès de la bourgeoisie dont l'ambition n'est pas de la détrôner mais bien de s'y agréger comme le montre un ensemble de phénomènes sociaux étudiés plus loin (achat des offices et des charges militaires par les bourgeois enrichis, fusion sociale au sommet, empressement à vivre noblement).

3° C'est à partir de 1750 seulement, après que Marivaux a terminé l'essentiel de son œuvre, qu'apparaissent bien visiblement les signes d'une transformation de la société française et que se développe une idéologie nouvelle, celle des « Lumières », qui conteste cette domination de l'aristocratie. Alors se brise l'équilibre latent, le consensus réalisé au sommet de la société — dont témoigne l'œuvre de Marivaux — entre noblesse et bourgeoisie.

Examinons ces phénomènes de plus près.

Classe terrienne et militaire, née à une époque où la terre étant la principale richesse, sa domination conférait le pouvoir, où les circonstances générales imposaient une dissolution de l'autorité, la noblesse s'est vue lentement dépouillée de sa puissance et de sa prééminence, qui étaient grandes, par l'évolution qui aboutit à la formation de grandes monarchies centralisées et unifiées où le monarque tend à concentrer en sa main l'ensemble des pouvoirs. La puissanee de ees monarchies en rivalité permanente repose de plus en plus sur des forces économiques. Les souverains modernes ont partie étroitement liée avec le capitalisme naissant, sans l'appui duquel il n'est plus de guerre possible. Ils s'appuient de plus en plus sur la bourgeoisie qui devient une classe concurrente de la vieille noblesse d'épée. Celle-ci, en difficulté économique, par suite de la hausse des prix, peu soucieuse de gérer ses terres et ses droits féodaux, se distinguant par la dépense, la largesse, est contrainte à se mettre au service du monarque, à quémander charges ou pensions. De plus en plus, elle dépend du souverain.

En France, de manière générale, dès le milieu du 16e siècle, le pouvoir royal s'impose à tous les corps autonomes. Il est maître de l'impôt, maître de la justice, dispose d'une forte armée permanente et de nombreux fonctionnaires qui font partout

exécuter sa volonté. Les seigneurs féodaux privés de toute souveraineté sont devenus des sujets dont les prérogatives sont étroitement limitées par le roi. Il n'y a plus de guerres féodales.

Si les grands conflits qui opposent les souverains réservent encore à la noblesse un rôle important, celui-ci n'est plus décisif. L'augmentation des effectifs, la place croissante des mercenaires, très coûteux, le développement de l'armement, de l'artillerie surtout, donnent la prépondérance à l'argent, à la finance et à l'économie. La guerre exige une mobilisation de capitaux et plus généralement, un nationalisme économique à la portée des seuls monarques qui renforcent ainsi leur absolutisme.

La vénalité des offices, plus développée en France que partout ailleurs, assortie de l'anoblissement de nombre d'entre eux a, dans le domaine qui nous intéresse, trois conséquences importantes. La première, c'est qu'elle écarte les nobles des fonctions publiques qui vont aux riches bourgeois. Elle contribue ainsi à les confiner en marge du système politico-social. La seconde, c'est que sous l'apparence d'un anoblissement du service de l'Etat, cette opération consiste à vendre la noblesse, ce qui est la négation même de celle-ci, puisqu'elle se définit comme « qualité » ou mérite inné. En en faisant une marchandise vendue au profit du trésor royal, la monarchie absolue lui porte un grave coup. Longtemps les gentilshommes ne verront dans la Robe anoblie que « vile bourgeoisie » et la mépriseront. La troisième, c'est qu'elle ouvre un chemin à l'ambition bourgeoise, en lui permettant d'accéder à l'ordre privilégié. Par cette perspective glorieuse, elle intègre ainsi la classe montante dans le système hiérarchique traditionnel. Celle-ci ne le conteste donc pas mais, au contraire, avide de noblesse va, temporairement au moins, le reconnaître et le respecter. En vendant la noblesse à ses fonctionnaires, la monarchie se crée de graves difficultés, mais elle remplit son trésor, s'attache la classe montante et économiquement efficace et réalise un certain équilibre qui durera jusque vers le milieu du 18e siècle, entre celle-ci et la vieille aristocratie.

Ceci est important car, on le remarque, la politique monarchique maintient la noblesse comme valeur dominante au sommet de l'échelle sociale en même temps qu'elle lui enlève son pouvoir et qu'elle la dénature. Le bourgeois sait que seul son argent lui permet d'être noble, il n'en rêve pas moins de passer dans l'ordre privilégié, pour devenir un homme de qualité. Il n'y a pas d'autre consécration comparable et les privilèges fiscaux ne suffisent pas à expliquer son engouement. Sitôt parvenu, il se met à vivre noblement et envoie son fils aux armées. Pendant de longues années, la société française offre ce paradoxe d'être dominée par une catégorie sociale pourtant vidée en grande

partie de ses justifications. Elle est polarisée par une chimère. L'idée de qualité héréditaire a survécu longtemps dans une société qui repose pourtant de plus en plus sur la production de biens et de richesses, où le véritable pouvoir appartient à l'argent.

Il faut bien voir ceci pour comprendre l'œuvre de Marivaux : la noblesse et, en particulier, la noblesse mondaine est un groupe social qui subsiste comme tel dans une position dominante bien que les bases de son existence aient disparu. Il y a là une situation historique paradoxale due à l'ambiguïté de la politique monarchique, qui amène les membres du groupe à chercher un succédané à la justification réelle de leur existence et de leur prééminence. De plus, cette situation permet de comprendre la contradiction fondamentale de l'œuvre de Marivaux partagée entre la critique et le respect ou l'admiration.

Il faut attendre le milieu du 18e siècle pour que, sous l'action de phénomènes dont il sera question plus loin, on en vienne à formuler nettement l'idée que la seule hiérarchie valable est celle des fortunes et du talent.

Si la politique d'équilibre entre les classes sur laquelle repose la monarchie absolue penche plutôt, sous Louis XIV, en faveur de la bourgeoisie, l'attitude du roi-soleil à l'égard de la noblesse ne se caractérise pas moins par un mélange de mesures d'abaissement et de subordination d'une part, et de conservation et même d'élévation d'autre part.

Il est bien évident que, sous son règne, la noblesse pâtit de la réduction générale de toutes les vieilles autonomies, de la subordination étroite de tous les corps du royaume au pouvoir royal, de l'établissement d'une dictature monarchique appuyée sur une forte armature de bureaux et de commissaires.

Le roi lui enlève ce qui lui restait d'indépendance et de pouvoir politique et achève de la réduire à l'inutilité et à l'oisiveté. Les grands seigneurs gouverneurs de provinces et de places qui se sont naguère révoltés ouvertement contre le pouvoir royal avec toute une clientèle de nobles, d'officiers et de villes n'ont plus de troupes personnelles et sont réduits à des fonctions honorifiques, leurs tâches militaires étant confiées à des lieutenants généraux du roi. Dans les provinces, les seigneurs ne comptent plus guère à côté des intendants tout-puissants. Les « réformations » de la noblesse ordonnées par Colbert pour sévir contre ceux qui l'usurpaient et ainsi échappaient au fisc, eurent pour principale conséquence, en faisant rayer des rangs de l'ordre ceux qui dérogeaient en commerçant, de confiner les gentilshommes dans leurs terres ou dans les armées. Toutefois, Louis XIV, et cela est aussi vrai de ses successeurs, n'a pas

touché à la féodalité civile. Les droits seigneuriaux sont restés intacts, inaltéré le pouvoir domanial des propriétaires du sol même quand il donnait lieu à des abus violents. Les seigneurs restent libres à l'égard de leurs tenanciers.

Ce qui plus que tout emporte condamnation de l'aristocratie, plus que le choix de ministres et de cadres administratifs exclusivement roturiers, c'est l'immense effort économique fait par la monarchie pour s'assurer la suprématie. Le mercantilisme de Colbert privilégie de mille manières les activités productives et commerciales, encourage les nouvelles techniques et les nouveaux procédés industriels. Le roi tente de donner du prestige à l'activité industrielle en anoblissant les entrepreneurs, en déclarant que l'industrie du verre, la profession de maître de forge, le grand négoce ne font pas déroger, en visitant les ateliers avec ses courtisans et en décorant des entreprises du titre de « manufacture royale » et de couronnes fleurdelysées. Dans l'ensemble, la noblesse reste à l'écart du mouvement malgré les efforts faits à plusieurs reprises pour l'y associer (chartes de fondation des Compagnies des Indes Orientales et Occidentales en 1664, édit de 1669 proclamant la compatibilité du commerce maritime avec l'état de gentilhomme, édit de 1701 qui, selon son titre « permet aux nobles, excepté à ceux qui sont revêtus de charges de magistrature, de faire le commerce en gros, et qui déclare quels sont les marchands et les négociants en gros » (1).

Cet effort économique exigeait, en effet, des attitudes et une mentalité profondément contraires à son idéologie. Le mercantilisme de Louis XIV n'est qu'une manifestation du développement général d'une économie industrielle et commerciale qui partout a été la cause profonde de la mort des aristocraties. Nous reviendrons plus loin sur la question très importante et révélatrice de la noblesse commerçante.

Louis XIV, on le sait, ne conçut la noblesse que dans le service courtisan ou militaire. C'est dans ces domaines qu'apparaît l'ambivalence de la politique royale à son égard.

Le développement de la Cour et de l'étiquette est l'expression d'une politique délibérée du roi. Visant à la fois à domestiquer la noblesse et à déifier le monarque, il est un des instruments de l'absolutisme. Il n'est pas nécessaire d'insister là-dessus, mais il faut relever, qu'en développant une noblesse courtisane et mondaine, vouée à la représentation et à l'adoration perpétuelles, étroitement dépendante du souverain, le roi révélait de

(1) H. Lévy-Brühl, *La noblesse de France et le commerce à la fin de l'Ancien Régime*, *Revue d'Histoire moderne*, t. VIII, 1933, p. 209 à 235.

façon particulièrement éclatante le néant de l'aristocratie, faisait apparaître sur la scène sa déchéance et son peu de fonction réelle. Mais, corrélativement, il la hisse sur un piédestal. Si les courtisans servent le culte du monarque, ils brillent en retour de la lumière divine. Le dieu ne peut que réfléchir sur le prêtre qui le sert une partie de l'éclat qu'il lui emprunte. Ainsi, le roi-soleil rehausse nécessairement le prestige de ceux qui l'entourent en même temps qu'il les rabaisse. Le voisinage divin efface la déchéance et le courtisan peut combiner le maximum d'orgueil aristocratique avec le maximum de servilité et d'impuissance.

Le roi donc « procure à cette noblesse un alibi psychologique. Dans une suite de fêtes merveilleuses, féeriques, le Roi paraît costumé en dieu de l'Olympe, les courtisans en divinités secondaires ou en Héros. Ainsi, ils peuvent transposer leur rêve déçu de puissance et de grandeur dans cette copie de la vie des immortels, surhaussés au-dessus de l'humanité commune et qui, s'ils doivent obéir, obéissent au moins au « Seigneur Jupiter », le Roi-Dieu. » (2)

Les pièces et les comédies-ballets que Molière a écrites pour le divertissement de la Cour exaltent précisément tout ce qui fait la « qualité », l'orgueil des Grands (3). L'armée, dont on peut dire qu'au début du règne, elle est encore féodale, c'est-à-dire une entreprise privée, monopolisée par la noblesse, est transformée par les Le Tellier en une véritable armée monarchique. Les civils qui la dirigent la soumettent strictement à l'autorité royale en créant toute une administration, chargée de l'inspection et du contrôle, qui surveille les officiers, leur impose une forte discipline et se les subordonne pour ce qui concerne la gestion des corps de troupes. Ici encore donc, la noblesse se voit privée d'une grande partie de son indépendance et de ses fonctions.

Fait grave pour elle, la concurrence des roturiers lui conteste de plus en plus le privilège des charges militaires. Pour bien comprendre l'importance de cette intrusion des enrichis, il faut se rappeler que tout le monde considère que la guerre est la fonction naturelle de la noblesse. On constate, en effet, et nous reviendrons là-dessus, que l'apparition d'une noblesse de juges et de fonctionnaires n'a pas modifié la vieille définition de l'aristocratie. La guerre est l'activité qui distingue le noble et fonde son idéologie. C'est elle qui justifie ses privilèges fiscaux. Quelles que soient les transformations qu'a connues la noblesse, son

(2) R. Mousnier. *Les XVI^e et XVII^e siècles. Histoire générale des civilisations*, t. IV. P.U.F., 1961, p. 252.

(3) Cf. Bénichou. ouvrage cité, p. 162 et ss.

prestige, sa prééminence sont restés l'expression d'une vieille hiérarchie féodale qui privilégie le guerrier. L'invasion du corps des officiers par des roturiers enrichis la prive donc de sa fonction naturelle, plus profondément, elle met en question la notion même d'une qualité aristocratique particulière si essentielle qu'elle est héréditairement transmissible. Cette idée, parfaitement vivante encore au 18e, est, on le sait, au centre même de l'idéalisme aristocratique. C'est la principale justification de la noblesse. On la trouve en tête du « Traité de la noblesse » de G. A. de La Roque (1678) : « La noblesse est une qualité qui rend généreux celui qui la possède, et qui dispose secrètement l'âme à l'amour des choses honnêtes. La vertu des ancêtres donne cette excellente impression de noblesse. Il y a dans les semences je ne sais quelle force et je ne sais quel principe qui transmet et qui continue les inclinations des pères à leurs descendants et tout homme issu de grands et illustres personnages, ressent incessamment au fond de son cœur un certain mouvement qui le presse de les imiter et leur mémoire le sollicite à la gloire et aux belles actions. » Ici encore donc l'argent dissout la vieille structure sociale car, il faut le remarquer, ce qui est grave, ça n'est pas la concurrence de la roture, mais celle de l'argent, conséquence immédiate du système de la vénalité des offices militaires que Louis XIV n'a pas supprimé parce qu'il remplissait son trésor. L'augmentation considérable des effectifs, la durée des guerres et les vides qu'elles creusent dans les armées n'ont, en effet, pour cette raison, pas fourni de places à tous les nobles, comme on pourrait le penser, mais elle a bien plutôt donné accès en foule aux roturiers. Ceci est nouveau car, si depuis longtemps déjà, aux Etats-Généraux de 1560, 1576 et 1614, la noblesse revendique l'exclusivité des charges militaires, c'est sous Louis XIV seulement que la concurrence devient pressante (4). Une foule de gentilshommes pauvres reste sans emploi, inutilisables à vrai dire pour une guerre moderne parce que trop démunis pour s'équiper et faire campagne comme le montre le ban et l'arrière-ban qu'on ne convoquera plus après 1674. Les compagnies de cadets créées par Louvois pour remédier au manque d'officiers ne furent pas réservées à la noblesse car, là encore, il fallait pouvoir s'entretenir soi-même. La porte était expressément ouverte à ceux qui « vivaient noblement ».

L'Etat du régiment de Piémont, à la fin du règne de Louis XIV, montre bien le problème qui va travailler l'armée au 18e. Le

(4) Cf. Tuetey, *Les officiers sous l'Ancien Régime. Nobles et roturiers*, Paris, 1908, p. 58 et ss.

colonel est un descendant de financier qui doit son grade à l'argent; sur 40 capitaines et commandants, 15 noms roturiers; sur 39 lieutenants, 22 roturiers (5).

Sous l'effet des besoins grandissants du trésor vidé par le coût des guerres, une fiscalité nouvelle apparaît qui, relative au revenu et non à la condition juridique, porte atteinte au privilège nobiliaire. C'est une tentative significative, parce que contraire à la notion *d'ordre,* d'établir l'égalité devant l'impôt.

Si les guerres de Louis XIV n'ont donc pas eu pour effet le maintien des prérogatives nobles, elles ont, en revanche, offert à de très nombreux gentilshommes l'occasion de vivre dans leur milieu naturel, de s'y justifier, de s'y exalter, et d'y entretenir leur rêve de gloire.

On le sait, le roi fut, dans ce domaine très généreux, aimant la guerre, la faisant en personne et la considérant comme la première vocation d'un grand roi. Par là il partage l'idéologie héroïque de ses nobles, apparaît comme le premier d'entre eux et leur donne de très larges satisfactions. D'une main il les étrangle lentement, mais de l'autre il leur prodigue les moyens d'une euphorie dérivative et l'occasion de jouer un rôle glorieux au premier plan. Cette importante compensation à leur déchéance réelle, les nobles vont en être privés depuis la fin de son règne jusqu'en 1740. D'où le caractère aigu de la crise qu'ils vivent. *Or, c'est dans cette période que Marivaux a rédigé l'essentiel de son œuvre.*

Rien ne dit plus éloquemment la déchéance réelle de la noblesse que les projets de restauration nobiliaire formulés à la fin du règne, alors que la monarchie connaît de graves difficultés. Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans les projets de réforme de Fénelon et de Chevreuse proposés au duc de Bourgogne en 1711. Les nobles sont placés partout, dans le gouvernement, dans l'armée (« Nulle place militaire vénale. Nobles préférés »), dans l'Eglise et même dans les cours de justice et les tribunaux. Placés, soutenus par des majorats, protégés contre l'intrusion des roturiers par l'interdiction des anoblissements entre autres, contre leur concurrence par la suppression de la vénalité des charges, conservés dans leur pureté par l'interdiction des mésalliances, élevés aux honneurs par toutes sortes de distinctions, les nobles dominent l'ordre politique et social par les seules vertus de leur race. Il faut remarquer que la Robe est ravalée et humiliée. Malgré son importance et son ancienneté, elle n'est pas entrée dans la définition du concept de noblesse.

(5) E.-G. Léonard, *La question sociale dans l'armée française au* 18e *Annales d'histoire économique et sociale,* t. III, 1948, p. 135 à 149.

Tout ceci montre bien que les nobles sont conscients du problème de leur ordre et que celui-ci n'est pas une pure reconstitution opérée a posteriori par l'historien. On comprend mieux ainsi qu'il ait pu fournir le substrat d'une œuvre dramatique.

A la mort de Louis XIV, la brève expérience de la Polysynodie qui donne satisfaction aux Grands et pour cette raison réjouit tant Saint-Simon, aboutit rapidement à l'échec et démontre ainsi le caractère chimérique d'un gouvernement aristocratique. La noblesse n'est plus apte à diriger un grand Etat où les problèmes administratifs, économiques et financiers dominent tous les autres. A l'encontre de ce qu'affirme *le Prince travesti*, la seule qualité ne suffit plus au gouvernement d'un royaume.

Le tournant du siècle.

Dans l'histoire du 18e siècle, pour comprendre l'œuvre de Marivaux, il y a un jalon qu'il faut poser avant tout autre. Vers 1750, se situe indiscutablement un tournant décisif. Les historiens modernes ont ratifié ce que d'Alembert et Voltaire, entre autres, avaient déjà remarqué. « Le milieu du siècle paraît destiné à faire époque dans l'histoire de l'esprit humain par la révolution qui semble se préparer dans les idées », a dit le premier et le second, dans *le Dictionnaire philosophique*, article *Blé* : « Vers 1750, la nation, rassasiée de vers, de tragédies, de comédies, de romans, d'opéras, d'histoires romanesques, de réflexions morales plus romanesques encore, et de disputes sur la grâce et les convulsions, se mit à raisonner sur les blés. » (6)

Le milieu du siècle est le moment où, en conséquence de l'évolution économique, éclate dans la société française une crise qui fait craquer ses structures traditionnelles. Sous l'effet de forces nouvelles, porteuses d'une idéologie nouvelle qui conteste la hiérarchie établie et les valeurs dominantes, l'équilibre est rompu entre la bourgeoisie et la noblesse.

La France connaît un essor économique sans précédent. Depuis 1730 la conjoncture s'est renversée, les prix sont en hausse. La population s'accroît sensiblement, fournissant des débouchés de consommation. Au cours du siècle, le commerce extérieur quintuple. Les ports sont en pleine prospérité. Les capitaux accumulés permettent une concentration commerciale de

(6) Citations dans Philippe Sagnac : *La formation de la Société française moderne*, P.U.F., 1945-1946, vol. 2, p. 78 et 79.

l'industrie. Comme ailleurs, le capitalisme commercial engendre le capitalisme industriel. C'est dans la seconde moitié du siècle qu'on voit se développer la grande industrie, le machinisme (dans l'industrie cotonnière surtout), la concentration industrielle et la mainmise du capitalisme, que se manifeste le progrès des inventions techniques destinées à améliorer le rendement. Si l'agriculture paralysée par le régime seigneurial s'est peu transformée, elle est l'objet d'un très grand intérêt dans la deuxième moitié du siècle. On peut parler d'une véritable agromanie. Le gouvernement presse les intendants de propager des nouveautés dans leurs généralités. A partir de 1761, il ordonne la création de sociétés d'agriculture qui se montrèrent actives pendant une dizaine d'années. A partir de 1767, conformément aux thèses des physiocrates, il prend toute une série de mesures destinées à abolir les communaux et les droits d'usages collectifs incompatibles avec les progrès de la culture et de l'élevage. Favorables aux grands propriétaires et au développement d'un capitalisme agraire, celles-ci se heurtent à la résistance de la masse paysanne (7). Certes la France n'a pas été transformée du jour au lendemain. Elle ne connaît pas au 18e une révolution économique comparable à celle de l'Angleterre. Ce qui apparaît alors n'est que le début d'un mouvement qui ne triomphera qu'au siècle suivant. A la veille de la Révolution, c'est encore un pays agricole et artisanal à 95 %, mais l'importance sociale et intellectuelle d'un phénomène n'est pas étroitement proportionnelle a son extension. *Tel quel, il a bien assez d'ampleur pour faire apparaître désuète la structure économique et sociale de l'Ancien Régime et donner naissance à une idéologie rationaliste, utilitariste, libérale et pacifiste.*

Le capitalisme libéral des « économistes » substitue la notion de classe à la vieille notion d'ordre. La hiérarchie sociale qu'ils reconnaissent est celle de la fortune d'abord et du mérite, elle est ploutocratique et non plus aristocratique. Son expression légale, elle la trouve au lendemain de la première révolution, dans la *Déclaration des Droits de l'Homme* de 1789 et dans le régime politique censitaire établi par la Constituante.

Tout cela condamne la noblesse qui désormais se crispe dans une attitude défensive. Préparée certes dans les décades qui précèdent, c'est au milieu du siècle que la « philosophie des lumières », dont la physiocratie, science économique nouvelle

(7) Sur l'ensemble de ces questions économiques, voir H. See, *Histoire économique de la France*, Paris, Armand Colin, 1939, les 4e et 6e parties. *La vie économique et les classes sociales en France au XVIIIe*, Paris, Alcan, 1924.

fait partie, s'affirme avec éclat. Un catalogue des grandes œuvres le montre bien. Les *Lettres Philosophiques* de Voltaire, expression déjà accomplie de l'idéologie bourgeoise, font figure de précurseur, mais c'est la réalité anglaise, bien plus avancée que la française, qui les inspire. L'essentiel de l'œuvre de Marivaux s'inscrit dans la première moitié du siècle. Elle est antérieure à la mutation dont nous venons de parler, d'un temps où les forces nouvelles n'apparaissent pas encore assez nettement pour révéler clairement et définitivement comme totalement vains les prestiges de la catégorie sociale dominante, comme archaïque et mensongère son idéologie et mettre fin à la fascination qu'elle exerce sur l'ensemble de la société et surtout, bien sûr, sur la bourgeoisie. La morale peut sembler le seul remède aux défauts de l'ordre social tant que ne se voient pas clairement les fondements d'un ordre nouveau. L'adaptation et l'intégration, donc le compromis, la complicité, l'effacement des conflits, l'emportent sur la conscience critique. Ceci est d'autant plus vrai que la hiérarchie sociale existante offre plus que jamais bien des voies à l'ambition bourgeoise et réalise, dans la vie mondaine en particulier, une fusion sensible des conditions. C'est après 1715 que s'accomplit, dans la société parisienne surtout, la fusion de la Robe, de l'Epée, de la haute bourgeoisie des financiers, des fermiers généraux et des grands officiers de finance dont certains ont fait une ascension extraordinairement rapide. Les pressants besoins d'argent de la noblesse et de l'Etat leur ouvrent toutes les portes et leur permettent de s'anoblir et de marier leurs enfants, tel Samuel Bernard, dans les plus grandes familles de Robe et d'Epée (8). Le sommet de la société française est le lieu d'une complicité générale.

Pour la noblesse, dans cette première moitié du siècle, c'est encore bien plus à l'intérieur d'elle-même que résident les menaces, plutôt qu'à l'extérieur dans une concurrence ouvertement négatrice de la bourgeoisie. C'est son inutilité, sa mondanité, sa cupidité, ses innombrables compromissions qui contestent son prestige et son idéologie bien plus que le progrès d'une classe affranchie de la hiérarchie ancienne, consciente de sa force et armée d'une philosophie nouvelle. C'est cette dissolution de la noblesse qu'exprime l'œuvre de Marivaux, cette corrosion de l'idéalisme aristocratique par les structures mentales de la séduction et le pouvoir de l'argent. L'idéologie bourgeoise n'est encore que la traditionnelle morale d'austérité, recouverte souvent des oripeaux de l'héroïsme romanesque, soit bien peu comparé à l'ampleur de la philosophie des « Lumières ».

(8) Cf. de nombreux exemples dans Carré, ouvrage cité, p. 36 et ss.

Dans cette période un fait nouveau et très important est venu affecter la situation de la noblesse et révéler l'illusion de son idéologie héroïque : exception faite des brèves campagnes de la guerre de la succession de Pologne, *c'est la paix qui règne jusqu'en* 1740. Jusqu'à la guerre de la succession d'Autriche, le territoire français n'est jamais menacé d'une invasion. Au lendemain du long règne guerrier de Louis XIV, la noblesse se trouve donc privée de ce qu'elle considère comme sa vocation. *C'est bien sa dernière justification qui lui est enlevée.* Elle se trouve réduite à une vie médiocre et obscure dans ses terres ou mondaine à Paris, et dans l'entourage du souverain quand elle en a les moyens. L'idéalisme aristocratique, l'héroïsme, le concept de qualité, de vertu, étroitement attaché à l'idée d'une fonction spécifique, celle des armes, sont privés maintenant de leur fondement réel. L'œuvre de Marivaux coïncide donc avec une période où l'inutilité de la noblesse est tout particulièrement évidente, où l'absence de grand conflit européen lui enlève l'activité qui, dans les décades précédentes, lui a encore masqué sa déchéance, où son idéologie, à laquelle elle reste néanmoins profondément attachée, n'apparaît plus que comme une survivance.

Un révélateur : la « question sociale » dans l'armée.

Cette question qui se pose dans l'armée au 18e siècle, à savoir le problème de la concurrence des roturiers et des nobles pour les charges militaires, montre bien clairement, comme le débat sur la noblesse commerçante dont il sera question plus loin, que c'est la fonction guerrière qui continue à définir le vrai aristocrate et que celui-ci est par essence destiné à la remplir, mieux que n'importe quel roturier, à cause de son sens naturel, racial, de la gloire et de l'honneur, du courage et des actions généreuses qui le classe au-dessus du commun.

Les documents relatifs à cette question nous intéressent ici parce qu'ils permettent de saisir quels sont les éléments constitutifs de l'idéalisme aristocratique, l'importance et la signification du concept de *qualité,* en particulier, dont on a vu la portée pour la compréhension du théâtre de Marivaux. Ils nous montrent qu'il s'agissait d'une idéologie bien vivante dans la noblesse, fondée sur l'exercice des armes et, en conséquence, que la paix et la concurrence des roturiers frappaient vraiment au cœur le deuxième ordre du royaume. Nous trouvons ici la preuve de la survie de l'idéalisme aristocratique en même temps

que la révélation de tous les phénomènes qui en disent clairement l'illusion. C'est ce que, sur un autre plan bien sûr, nous avons reconnu dans le théâtre de Marivaux.

L'idée qu'il y a dans le sang des nobles une vertu particulière reste très répandue (9). On la trouve, bien sûr, dans l'*Essai sur la Noblesse de France* (10) de cet ardent défenseur des prérogatives de l'ancienne aristocratie qu'est le comte de Boulainvilliers. La vraie noblesse est «incommunicable », dit-il, parce qu'elle est « attachée au sang qui nous fait naître ». Si pénétrée qu'elle ait été d'éléments roturiers, la noblesse n'en continue pas moins à se réclamer des anciens principes et à prétendre en conséquence que tout gentilhomme puisse être officier. C'est donc encore militairement qu'elle se définit et l'existence des nouvelles noblesses (la Robe, la « cloche ») si prospères soient-elles, n'y a rien changé. Les divisions que font à bon droit les historiens de la société française ne doivent pas masquer ce fait important : il n'y a qu'une vraie noblesse, les autres ne sont considérées que comme des usurpations, au mieux des formes inférieures de l'aristocratie, des marches d'escalier vers la dignité suprême. Jamais leurs fonctions ne servent à définir la qualité. La Robe s'est fondue dans l'Epée au 18e, nous l'avons vu, cela est certain, mais c'est en épousant tous ses préjugés. Il n'y a pas meilleurs défenseurs des privilèges nobiliaires que les Parlements au 18e. Il faut insister là-dessus car on ne saurait valablement opposer l'existence, la prospérité et l'activité de ces anoblis divers à la thèse soutenue ici, à savoir que la noblesse, tout en restant dominante, est devenue une catégorie sociale dépourvue de toute justification et son idéologie une pure illusion.. Idéologiquement, ces anoblis n'existent pas. Ils ne font que singer au mieux les vrais nobles et essayer de s'introduire parmi eux en recherchant leur alliance, en cessant de travailler pour « vivre noblement », en achetant des terres pour se muer en seigneurs et décorer leurs noms, en envoyant leurs fils à l'armée, à cause de l'épée. L'ascension des anoblis par l'argent ne doit pas être considérée comme un renfort pour l'ordre noble mais au contraire comme sa négation. Il est significatif que Roederer ait rappelé le grief fait à François Ier d'avoir avili l'ancienne noblesse en créant des chevaliers de lois et de lettres (11). La force du préjugé militaire de la noblesse française est relevée par tous les historiens. « Elle

(9) Cf. H. Carré, ouvrage cité, p. 154 et 155.

(10) *Essais sur la noblesse de France contenant une dissertation sur son origine et abaissement* Amsterdam, 1732, p. 7.

(11) M. Reinhard, *Elite et noblesse dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, n° 1, 1956, p. 6 et 7.

enseignait à ses enfants qu'il n'y avait de considération qu'à faire la guerre et à chasser. » (12). Elle n'en est, bien sûr, que plus profondément touchée par la paix et la concurrence des roturiers. Tout au long du siècle, on la voit lutter contre l'intrusion de ceux-ci. Une première fois elle parvient à ses fins, pendant la guerre de Sept Ans déjà et au lendemain de celle-ci. Des mesures sont prises qui lui accordent la préférence et préfigurent donc les fameuses décisions de 1781 fermant l'armée aux roturiers. C'est là un des aspects de la réaction nobiliaire. Tout au long du siècle, de nombreux écrits affirment la vocation guerrière de la noblesse et réclament pour elle l'exclusivité des charges militaires (13). La clé du drame, toujours la même, c'est bien entendu la vénalité des charges à laquelle la monarchie ne veut pas renoncer. Mais une grande partie de la noblesse est d'ailleurs, ici encore, complice en fait des roturiers. En effet, très souvent endettée par le grand train qu'elle mène aux armées en particulier, elle se libère à l'égard de ses créanciers en concluant avec eux des « concordats » aux termes desquels leurs fils seront admis comme officiers. Un autre système consiste à vendre les certificats de noblesse exigés pour l'obtention des grades.

Ceci en dit long sur la contradiction entre aristocratie et esprit mercantile mais aussi sur leur complicité. En se vendant pour survivre conformément à son idéal de largesse, la noblesse se nie. Elle est imparablement prise au piège de sa propre idéologie mais en même temps ce marché nous révèle la fascination qu'elle exerce encore puisque des roturiers sont prêts à acheter fort cher le droit d'aller se faire tuer noblement et en dit long sur la finalité suprême de l'épargne bourgeoise. Cet équilibre par échange constant, ce marché de dupes qui convient à tous et scelle l'accord des classes dominantes s'est maintenu longtemps, jusqu'au milieu du siècle à peu près, moment de crise qui rompt l'enchantement. Alors la réaction nobiliaire et l'idéologie bourgeoise s'entendent, en sens contraire, pour le récuser. En 1718, au temps de la Polysynodie, le Conseil de la guerre prend une décision selon laquelle seuls des nobles devront désormais être admis comme officiers, mais on dérogea officiellement à cette règle, surtout en temps de guerre où il fallait bien avoir recours à la bourgeoisie pour remplir les cadres. Tant au cours des guerres de la succession de Pologne (1733-1734) et d'Autriche (1740-1748) qu'au début de la guerre de Sept Ans, de nombreux brevets d'officiers sont vendus à des roturiers. On peut estimer avec une grande vraisemblance qu'à l'époque de

(12) Cf. H. Carré, ouvrage cité, p. 141, et Tuetey, ouvrage cité, p. 245.
(13) Cf. une série de citations dans Tuetey, ouvrage cité, p. 183 et ss.

la guerre de Sept Ans ceux-ci représentent le tiers de l'effectif des officiers d'infanterie (14).

Pendant la guerre de Sept Ans, le comte de Saint-Germain fait observer au ministre de la Guerre que, « dans l'état actuel, on ne peut plus recevoir d'officiers qu'ils n'achètent leurs emplois et qu'ils n'aient de pensions de chez eux, ainsi toute la pauvre noblesse qui, par sa naissance, est destinée à servir et qui ferait la force des armées, en est absolument exclue et les troupes sont remplies de roturiers qui devraient être employés ailleurs, et qui ne remplacent assurément pas la noblesse qu'ils en chassent. »(15) En 1759, le maréchal de Belle-Isle, ministre de la Guerre, s'exprime ainsi dans une lettre au maréchal de Contades : la pratique de la vénalité a cette conséquence qu'il y a « un tiers et peut-être davantage d'officiers dans l'infanterie qui, par la bassesse de leur extraction, avilissent l'état d'officier et dégoûtent de l'être ceux qui pensent avec élévation et qui sont honteux d'avoir de tels camarades ».

En 1764, le marquis de Crénolle, colonel du régiment de l'Ile de France, écrit au ministre de la Guerre pour lui demander la mise en réforme d'un officier roturier : « Depuis quinze ans que je sers j'ai toujours ouï-dire que la composition d'un corps en fait la bonté. Le (corps des officiers) doit être composé de la partie la plus pure de la Nation, de gens faits pour avoir des sentiments; et il est de l'intérêt du service du Roi que la composition en soit telle, que si quelqu'un d'eux n'était pas né avec l'honneur que le sang lui donne, la crainte de perdre son état, la honte qui en rejaillirait sur sa famille, lui serve de frein et remplace, en quelque sorte, ce qui lui manque du côté du cœur. Certainement, il n'y a que la noblesse qui soit de cet ordre, parce que dans la bourgeoisie, quelque honnête qu'en soit la famille, on n'y regardera point comme une flétrissure la lâcheté dans un de leurs proches. Le sujet qui se sera mal conduit à la guerre retournera au milieu de ses parents faire le métier de ses pères; on ne lui fera point un crime de n'avoir pas une vertu qui n'est pas un mérite à leurs yeux, et peut-être ce même homme qui a contribué au déshonneur du corps où il servait, pour couvrir les raisons de sa retraite, ira porter dans sa province l'esprit d'indiscipline et de dégoût pour une profession qui l'aurait honoré s'il l'avait bien faite. » (16).

La même année, de Crénolle écrit encore : « La noblesse a des droits qu'on ne peut violer sans troubler l'ordre général.

(14) Cf. sur ces points, Tuetey, ouvrage cité, p. 88 et 99.
(15) *Ibid.*, p. 131.
(16) *Ibid.*, p. 244 et ss.

Le plus réel qui lui reste est l'état militaire; il est fait pour elle. Lorsque des sujets faits pour un autre état occupent la place des gentilshommes, c'est une contravention à la règle. » (17). Même son de cloche dans *l'Examen critique du Militaire français* de Bohan, en 1781. « Elle est humiliée (la noblesse) de se voir souvent frustrée des places que ses aïeux ont occupées et cimentées de leur sang. Les richesses qui corrompent tout et qui brisent toutes les séparations que l'honneur et la gloire ont élevées entre les citoyens, sont devenues aujourd'hui un titre suffisant pour prétendre à toutes les places. » (18).

Le débat sur la noblesse commerçante.

Mais ce qui révèle le mieux le destin de la noblesse au 18e siècle et le rattache nettement au mouvement profond de la société française, c'est le problème de la noblesse commerçante (19).

Le débat est révélateur et significatif pour plusieurs raisons. S'il en est question ici, c'est qu'il apporte pour la sociologie du théâtre de Marivaux les enseignements suivants : 1° il montre parfaitement le défaut croissant de justification et la déchéance de l'aristocratie. On ne proposerait pas tant à celle-ci de commercer si elle était encore la puissante classe terrienne et militaire qu'elle avait été jadis. 2° Il atteste que la noblesse a vécu dans la conscience aiguë de sa singularité, qu'elle ne s'est pas fondue dans le corps social mais, bien au contraire, qu'elle a refusé par idéologie de s'adapter à l'évolution de la société. Ceci est important en ce qui nous concerne car si elle s'était intégrée par l'activité économique, le problème de sa justification ne se serait tout simplement pas posé et nulle œuvre littéraire n'aurait pu s'en faire l'écho. L'idéalisme aristocratique aurait simplement disparu. Ce n'est que parce qu'il restait vivant dans les consciences, mais sans fondement, que la vision du monde qu'il proposait pouvait être mise en question et ainsi engendrer un univers dramatique qui en constituait la négation. Négation elle-même liée à une nouvelle structure mentale née de la situation et de la pratique réelles de la noblesse mondaine.

3° Il apparaît bien que cette singularité a été pleinement reconnue par la bourgeoisie dont l'aspiration a longtemps été

(17) Carré, ouvrage cité, p. 155 et 156.
(18) Tuetey, ouvrage cité, p. 182.
(19) Sur cette question, j'ai utilisé surtout les trois articles de Guy Richard dans *l'Information historique* (nov.-déc. 1957, nov.-déc. 1958 et sept.-oct. 1959) et celui de H. Lévy-Brühl, cité plus haut, p. 168.

de s'agréger à la classe dominante. Le respect à l'égard de la noblesse, la reconnaissance de son idéalisme, constants dans l'œuvre de Marivaux, malgré la conscience critique, ont constitué en fait l'attitude de la grande majorité des bourgeois ses contemporains. L'ambiguïté personnelle de Pierre Carlet, le parvenu lucide et fasciné, procède des données d'une situation vécue, on le constate, par un grand nombre d'êtres.

4° Nous voyons encore qu'on a bel et bien eu une conscience aiguë du problème de la noblesse au 18e. L'abondance de la littérature contradictoire consacrée entre 1754 et 1759 à la question de savoir si elle peut et doit commercer manifeste en pleine évidence la crise de la société française, le tournant de son évolution et le choc des valeurs qu'il engendre. Ceci montre encore une fois que l'explication sociologique proposée ici ne repose pas sur des phénomènes historiques secondaires ou plus ou moins imaginaires, mais bien sur l'un des principaux processus liés à la transformation de la société française traditionnelle et déjà perçu comme tel par un bon nombre de contemporains. L'œuvre de Marivaux est reliée à tout un courant de réflexion.

Que les brochures relatives à ce débat soient postérieures à la période créatrice de notre auteur ne leur enlève rien de leur valeur car elles se réfèrent toutes à une évolution passée. Il est normal que les documents accusent un certain retard sur des phénomènes de ce genre car la conscience ne les perçoit et ne s'en préoccupe que lorsqu'ils se sont manifestés avec une certaine insistance. C'est la crise qui bien souvent attire l'attention sur des tendances latentes. Comme nous avons déjà relevé ces tendances, nous sommes en droit d'accorder une pleine valeur informatrice à ces brochures (20).

5° On trouve encore une fois ici tous les traits caractéristiques de l'idéalisme aristocratique, mais aussi la description du noble comme un être désœuvré et purement préoccupé de « captiver les suffrages », donc les deux pôles de la présente interprétation de Marivaux.

*
**

Pour simplifier l'exposé, je retracerai d'abord les tentatives faites pour créer une noblesse commerçante et leur résultat et ensuite analyserai le débat que le problème a soulevé.

(20) Elles sont mentionnées ci-dessous, p. 234.

Comme le dit H. Lévy-Brühl, « il s'agit des efforts tentés pour adapter une classe sociale à des conditions nouvelles très différentes de celles qui lui avaient donné naissance ». Quels que soient les éléments nouveaux qui s'y intègrent, la noblesse apparaît d'un bout à l'autre de l'ancien régime comme une partie de la population profondément distincte de l'ensemble de la société. L'interdiction de commercer était une des marques de cette distinction. Sans doute ne fut-elle jamais totalement respectée mais, dans l'ensemble, les gentilshommes l'observèrent exactement. Le juriste Loyseau exprime l'opinion générale de son temps en déclarant que « le propre de la noblesse est de vivre de ses rentes ». Mais comment cela aurait-il été possible dans une société où une économie commerciale et industrielle se substitue lentement à une économie fondée sur la terre ? Il n'est pas opportun de retracer ici les causes de l'appauvrissement réel ou relatif de la noblesse. L'essentiel, c'est de bien marquer, comme le fait H. Lévy-Brühl, le dilemme de l'aristocratie : abolir la loi de dérogeance peut sauver les nobles mais c'est les mélanger au reste de la population, supprimer leur distinction; maintenir la loi de dérogeance, c'est conserver la noblesse, ses prérogatives et privilèges, mais l'abaisser par la pauvreté : — la noblesse a toujours été associée à un certain niveau de vie : il faut « tenir son rang » — et même la condamner au suicide ou, comme cela s'est révélé, aux compromissions avilissantes.

La monarchie s'est tôt occupée de la question. Louis XI déjà permet aux gentilshommes de commercer sans déroger. Mais il semble bien que cette autorisation n'ait pas reçu grande application puisqu'elle a été renouvelée à plusieurs reprises par les souverains. Louis XIII lui ajoute l'anoblissement de certaines catégories de marchands en gros. Cette double disposition marque bien le désir de la monarchie de donner du prestige au commerce. Elle exprime la politique d'équilibre des souverains entre les classes dominantes. Colbert, nous l'avons vu, renouvelle ces mesures, donnant en exemple aux nobles du royaume les aristocraties commerçantes des rivales de la France : Venise, l'Angleterre et les Provinces-Unies. Mais ses ordonnances tombèrent en désuétude dès sa mort en 1683. Plusieurs textes tentèrent de redonner vie à ces idées au début du 18e (édit de 1701, renouvelé et complété par la déclaration du 21 septembre 1706, lettres patentes portant établissement de la Compagnie d'Occident, en 1717; lettres patentes de 1719 portant réunion de la Compagnie d'Occident et des Compagnies de Chine et d'Orient à la Compagnie des Indes; édit du 17 janvier 1724 et enfin arrêt du 27 avril 1727). Leur nombre même montre qu'ils restèrent sans application. En 1757, au lendemain de la publication de « la

Noblesse Commerçante », de l'abbé Coyer, un projet fut à nouveau élaboré au Conseil du Commerce. Il reprenait les prescriptions de Colbert et de l'édit de 1701 en s'y référant explicitement et en y ajoutant, seule innovation, la dispense pour les gentilshommes de se faire inscrire sur les tableaux des juridictions consulaires. Celle-ci ménageait l'amour-propre des nobles qui, à plusieurs reprises, avaient refusé de siéger dans ces juridictions parce que, en vertu de leur organisation interne, des roturiers pouvaient y avoir le pas sur eux. Pourtant le projet ne fut même pas promulgué, en grande partie probablement à cause de l'opposition des corporations marchandes.
L'échec est donc flagrant. La monarchie n'est pas parvenue, dans l'ensemble, à lier noblesse et commerce, à confondre les deux états. Des études précises permettent de tirer de cette histoire les enseignements suivants :

1. Les corporations se sont fermement opposées aux nobles qui voulaient commercer parce qu'elles n'admettaient pas la concurrence de privilégiés, en matière d'impôt en particulier. Les nobles, en effet, voulaient conserver leurs privilèges fiscaux et refusaient de se faire inscrire dans les corps de métiers, jugeant cette immatriculation humiliante.

2. De leur côté, les nobles n'ont pas voulu entendre les invitations réitérées de la monarchie. Ils ne sont pas entrés dans le commerce, même en gros, parce que leur éducation, leur tradition, leur présentent cette activité comme avilissante, parce qu'ils ont senti qu'en s'y engageant, ils perdraient leur distinction. Jusqu'au bout, ils sont restés attachés à leur idéologie que nous connaissons déjà et que nous allons retrouver tout au long du débat. Pourquoi ? On peut ici tenter une réponse : parce que la politique monarchique n'a jamais été cohérente et conséquente. En même temps qu'elle attirait la noblesse vers le commerce, elle reconnaissait implicitement à celui-ci quelque chose d'avilissant en maintenant toujours la dérogeance attachée au « détail ». En même temps, ou presque, voulant pour des raisons fiscales frapper les faux nobles, c'est-à-dire tous ceux qui usurpaient la noblesse, elle punit les gentilshommes qui se livraient au commerce pour vivre (les « réformations de la noblesse »); en même temps qu'elle l'incitait, au fond, à se fondre dans la masse des roturiers, elle l'élevait sur un piédestal, l'entretenait dans un rêve de gloire et encourageait son particularisme le plus archaïque en décrétant que seuls pourraient être « présentés » au roi, dans les formes, ceux qui pourraient prouver qu'ils remontaient au-delà de 1400 (Règlement du 17 avril 1760) (21). Toujours elle

(21) Cf. Carré, ouvrage cité, p. 22 et ss.

suscita l'orgueil nobiliaire en distinguant les magistrats, en vendant des « savonnettes à vilain ». Enfin le régime féodal, forme type de la richesse nobiliaire, est toujours resté intact en France.

Sans doute, il y a eu complicité objective de la noblesse et de la bourgeoisie contre la confusion des deux états, ce que confirme encore le fait suivant :

3: Les commerçants anoblis fuient très vite le négoce et immobilisent leurs fortunes en seigneuries, titres et offices. Epousant pleinement les préjugés de leur nouvel ordre, ils ne veulent pas déroger et ont hâte de faire oublier leur origine. On constate ce phénomène même dans les places maritimes dont le commerce est pourtant la raison d'être. Certains négriers notoires, récemment anoblis, siégèrent parmi les aristocrates les plus intransigeants aux Etats-Généraux. L'étude de l'ascension sociale des commerçants de Nantes et de Bordeaux confirme le jugement de l'abbé Coyer, selon lequel les nouveaux nobles rejettent toute profession sauf celle des armes.

Tout cela montre sans équivoque le statut ambigu de la noblesse. Jusqu'au milieu du siècle, elle reste, sans contestation idéologique, distincte et prestigieuse, quoique privée de ses justifications. L'idéalisme aristocratique survit, ratifié par le snobisme des bourgeois. Elle ne s'est donc pas dissoute dans le corps social. C'est une « chimère », mais encore bien vivante et qui fascine.

Quant au débat, il a été ouvert par une brochure de l'abbé Coyer, ancien aumônier général de la cavalerie. *La noblesse commerçante,* qui a un grand retentissement, se présente comme une réponse aux *Réflexions* du marquis de Lassay parues en 1754 dans le *Mercure,* mais écrites déjà au lendemain de la chute du système de Law. Elle suscita entre 1756 et 1759, 14 brochures presque toutes anonymes qui s'expriment dans des sens divers (22). L'expression la plus complète des adversaires du système de Coyer se trouve dans *La noblesse militaire,* du chevalier d'Arc, fils naturel du comte de Toulouse.

L'abbé Coyer a une vue très claire de l'évolution de la société et du régime politique. Les temps ont changé, dit-il. Dans l'ancienne monarchie, les nobles étaient de petits souverains nantis de toute la puissance publique. Dans un état de guerre perma-

(22) On les trouve à la Bibliothèque nationale, à Paris, réunies dans un recueil factice en trois volumes, sous la cote Ll 3 29 (réserve). Ce recueil contient la première brochure de Coyer, la seconde, celle qu'il fait paraître en 1757 : *Développement et défense du système de la noblesse commerçante,* et celle du Chevalier d'Arc. Les citations de Coyer qui suivent sont tirées de *Trois pièces sur cette question : les nobles doivent-ils commercer ?* Paris, Duchesne, 1758.

nente, un « système de sang », la noblesse tirait son pouvoir de sa fonction militaire et ne pouvait « envisager autre chose que les armes ». Mais aujourd'hui, les armées féodales ont disparu, la monarchie a dépouillé les nobles de leur indépendance, l'Europe connaît de longues périodes de paix, la noblesse est devenue à la fois inutile et misérable.

Elle doit donc changer de goût, cesser de s'attacher exclusivement aux armes, de rêver de gloire et d'honneur, pour s'adapter aux réalités modernes en embrassant le commerce qui est « la base de la grandeur des rois et du bonheur des peuples ». Elle se rendra ainsi utile à l'Etat et trouvera de quoi réparer son infortune. Rien ne justifie donc plus le préjugé de dérogeance. Coyer, dans ses deux brochures, trace un tableau très net et complet de la déchéance de l'aristocratie, en même temps qu'il exalte l'idéologie bourgeoise, utilitaire et pacifiste.

« La noblesse française, en temps de paix, est un corps paralytique sans mouvement et sans action, dirai-je ? Sans idées : ce temps de paix peut être long. Il a duré vingt ans sans interruption en commençant ce règne, qui sait s'il ne le finira pas. (...) Le système d'un équilibre de puissance, tout imparfait qu'il est et qu'il sera toujours, épargne partout beaucoup de sang. La négociation termine plus de différends que le canon...

« Mais supposons la guerre. Nous ne sommes plus dans ces siècles où nos rois n'ayant point de troupes réglées, point d'armées subsistantes, ils étaient obligés de convoquer l'arrière-ban. Alors la noblesse était toujours bottée. Aujourd'hui, paix ou guerre, elle se promène en grand nombre dans nos villes et nos campagnes, sans savoir ce qu'elle fera de son existence; et si enfin elle vient à s'ennuyer de cette végétation, elle va dans le service étranger tourner ses armes contre nous. » (23).

Enumérant ce qui a un « air de noblesse », ce que sont les « vertus de qualité », l'abbé Coyer nous donne en vrac les éléments de l'idéalisme aristocratique traditionnel et de la mondanité, à savoir : « les jeux, les plaisirs, les folles dépenses, le faste, l'inutilité... » (24), « la Chevalerie, les duels, les Croisades, les Pages, les livrées, les fêtes galantes, la hauteur, la licence, la belle fainéantise... » (25).

Il relève que le fondement même de la distinction sociale, c'est encore l'exercice des armes : « Cet homme titré, en comptant ses ayeux, sans compter leurs vertus, a grand soin d'écarter la robe, et de les chercher tous dans l'épée. » Il « sacrifie tout » à la

(23) Pages 24 et ss.
(24) Page 57.
(25) Page 85.

noblesse d'épée (26). Mais c'est bien là une chimère, « ... depuis que la solde pécuniaire des troupes est devenue le nerf principal de la puissance monarchique, depuis qu'on a reconnu qu'on peut être brave sans être noble, depuis que le roturier a osé vaincre, tandis que le noble a les mains enchaînées par l'indigence, ce Noble peut et doit changer de goût » (27).

Enfin, « le commerçant comme le gentilhomme connaît les quatre premiers maîtres (ceux qu'a mentionnés le Chevalier d'Arc : Dieu, l'honneur, la Patrie, le Roi) quoique sous d'autres aspects; non le Dieu des armées, mais le Dieu de la Paix, non l'honneur qui détruit, mais celui qui vivifie; non une Patrie toujours teinte de sang, mais couverte de fleurs, de fruits, d'hommes, de travail et d'industrie; non un roi toujours armé des foudres de la guerre, mais un Prince qui aime mieux être le père de ses peuples que d'en subjuguer d'autres » (28). « Le règne de Louis le Grand fut le siècle du génie et des conquêtes. Que le règne de Louis le Bien-Aimé soit celui de la philosophie, du commerce et du bonheur. » (29).

Dépassée et niée par le mouvement de l'Histoire, la noblesse n'a plus qu'à se convertir.

De part et d'autre, dans ce débat, on s'entend pour voir en elle une caste militaire attachée aux valeurs de l'honneur, de la gloire, du désintéressement. Mais il est important de relever dans le cadre de notre étude, qu'elle apparaît encore sous un autre visage, négatif, celui de la mondanité. Esquissé par l'abbé Coyer, il est dessiné plus nettement par un opuscule intitulé *La Noblesse oisive* (1756) (30). Le texte, tout entier ironique, feint de montrer que la noblesse désœuvrée des petits-maîtres est très utile à l'Etat et qu'il serait donc faux de vouloir l'occuper. Il en ressort que la séduction est l'essentiel de la vie mondaine. Hommes et femmes ont pour premier souci de capter les suffrages. Dans le monde les secondes dominent au point, nous dit l'auteur, que le noble oisif n'est plus un homme. « Sa conversation est légère, ses manières sont insinuantes, il va toujours au cœur d'une belle; il l'attaque avec prudence. » (31). Au commerce des femmes, conséquence de l'oisiveté, « on pourrait bien y gagner la dissi-

(26) Page 76.
(27) *Développement et défense du système de la noblesse commerçante*, p. 42.
(28) *Ibid.*, p. 62.
(29) *La noblesse commerçante*, p. 100.
(30) H. Lévy-Brühl l'attribue, d'après Barbier : *Dictionnaire des anonymes*, à Rochon de Chabannes. La brochure figure dans le recueil cité plus haut.
(31) Page 15.

mulation, mais on y acquiert sûrement la politesse. Tous les besoins se tournent du côté de la société; il faut se procurer une vie agréable; de là les soins, les attentions, les égards, les complaisances; de là cet ascendant des femmes qui nous communiquent tant d'heureuses faiblesses, ce goût pour les plaisirs, la musique, la danse, le jeu et d'autres occupations également importantes, qui remplissent si adroitement la journée d'un homme désœuvré » (32).

« Pour qui les femmes emploient-elles l'artifice d'un beau teint et l'éclat de la parure ? Pour qui donnent-elles dans un faste si exorbitant ? Pour plaire à la noblesse oisive, à ces hommes divins dont elles sont folles, dont il faut captiver le suffrage. Ils ne veulent pas penser, elles ne pensent pas; ils parlent de leurs conquêtes, elles parlent de leurs faiblesses; ils se ruinent en un an, elles n'y mettent que six mois. » (33).

Un pince-sans-rire, probablement, constatant que la noblesse n'est qu'un objet de vanité pour ceux qui en ont et pour les autres, propose la création d'un véritable marché où celle-ci pourrait être vendue en entier ou par quartiers. Ainsi elle serait aux mains de ceux qui sont en état de soutenir leur rang et leur Patrie. Voilà la qualité ouvertement reconnue comme pure marchandise, la pratique consacrée ! L'auteur, logique, pense que les nobles ne valent pas mieux que les roturiers et ne devraient pas s'offusquer de la vente de leurs titres. « La permission accordée aux acquéreurs de parer leurs armoiries des dépouilles de l'ancienne noblesse, introduira une émulation admirable. On dira : j'ai du Laval, du Montmorency, du La Trémouille, du Polignac; il me manque encore du Châtillon, du Gontault, et j'en veux à quelque prix que ce soit; j'en paierais un quartier cent mille écus pour être complet. » (34).

A la critique utilitariste et égalitariste des partisans de la noblesse commerçante, les défenseurs de la tradition opposent la conception d'une société divisée en ordres distincts, chargés chacun d'une fonction précise. Chacun d'eux a ses principes propres. Le commerce a les siens qui ne sont pas compatibles avec ceux de la noblesse. Le système de la noblesse commerçante ne serait avantageux ni pour les nobles, ni pour le commerce, ni pour l'Etat qui y perdrait son principal soutien. Plutôt que de dévoyer l'aristocratie vers le commerce, il convient de reconnaître son essence particulière en lui réservant les emplois

(32) Page 14.
(33) Pages 18 et 19.
(34) *La noblesse commerçable et ubiquiste*, Amsterdam, 1756, p. 86 Figure dans le recueil cité.

militaires. Tous ces auteurs parlent de la ramener à ses vrais principes, dont l'appât du luxe, du faste et de la vie mondaine l'ont détournée. Pour eux tous, il y a des valeurs éminemment nobles liées à la fonction militaire. Ce qui caractérise la noblesse, dit le Chevalier d'Arc, c'est la « noble simplicité », « le courage », « la délicatesse sur l'honneur », « la gloire dont elle s'est couverte » (35). « On a vu plus haut que l'Honneur, base du Militaire, ne s'accorde pas avec l'intérêt, base du commerce. Pense-t-on qu'une main accoutumée à ne manier que les instruments du commerce, puisse manier des armes ? Pense-t-on qu'une tête uniquement remplie de la différence des changes, du prix des denrées, des profits et pertes, soit capable de forger des projets de campagne, de faire une disposition, d'assiéger une place ou de la défendre ? » (36). Le négoce est avilissant, à cause de la cupidité qui y est attachée. L'auteur de *la Noblesse ramenée à ses vrais principes ou examen du développement de la noblesse commerçante* (37) s'adresse ainsi aux bourgeois : « Laissez le service à ce jeune gentilhomme, qui n'a reçu de ses ancêtres que la cape et l'épée; héritier de leur valeur, de leurs sentiments, il n'a d'autres ressources, d'autre élément que la guerre. Votre concurrence avec lui, fait perdre à la patrie un bon commerçant et un bon officier... »

Le jeu mondain.

Mais nous savons qu'une bonne partie de l'ordre se justifie bien plus par la mondanité que par l'héroïsme. Cette partie historique se terminera par l'analyse d'un traité d'éducation à l'usage des nobles Intitulé *Le Véritable Mentor ou l'Education de la Noblesse,* il est paru en 1756 à Breslau (d'après l'*Avertissement*) et a été réédité en 1759, à Liège. Son auteur est Louis-Antoine de Caraccioli, un polygraphe né à Paris en 1721 d'une famille d'origine napolitaine. Malgré son moralisme constant, l'éducation qu'il définit est éminemment mondaine. Le principal est de bien parler et de bien écrire. « L'art de bien s'exprimer doit surtout briller chez les seigneurs obligés de converser plus noblement que le vulgaire. Combien de circonstances où un homme de qualité doit paraître en public, y faire un compliment et répondre à ceux qu'on lui fait. Aussi pouvons-nous assurer

(35) Ouvrage cité, p. 4.
(36) *Ibid.*, p. 105 et 106.
(37) Vol. 3 du recueil factice mentionné, p. 28. Ouvrage attribué au marquis Vento de Pennes.

que le savoir le plus nécessaire aux Grands, celui dont ils font plus d'usage est le talent de bien écrire et de bien parler. »

Il faut être « disert », « savoir parler de tout à propos », avoir du « savoir vivre ». « Le corps doit être souple et dispos, car il est l'interprète de l'âme. » « Il faut l'accoutumer à se plier et à prendre différentes postures selon les circonstances. Ici, c'est un pied qui, glissant l'un devant l'autre (*sic*) avec grâce, annonce le respect; là, c'est un signe de tête, qui bien ordonné, dénote l'approbation. Ici, c'est un regard, qui tombant sans affectation, exprime la modestie; là c'est une démarche élégante qui produit une noble fierté. On jugera ces détails puérils, et cependant ce sont ces détails qui forment la symétrie des sociétés, ce qu'on appelle enfin le savoir-vivre. » (38).

Les lois du monde imposent une éducation tout entière tendue vers le paraître. Séduire par la parole et une exacte maîtrise du geste, voilà l'essentiel. Le « savoir-vivre » consiste en un ensemble de « détails ». La relation mondaine qui confère l'être se réduit au maniement délicat d'un petit code : art de faire et de recevoir des visites, de lever son chapeau, d'employer avec à propos certaines expressions, de placer une révérence, etc. Etre, c'est respecter ce cérémonial. Une faute, manquer à plaire et c'est la chute dans le néant. Le jeu mondain est donc frivole (les détails puérils) mais vital à la fois. « C'est un art de bien distinguer le cérémonial du monde, et cet art est nécessaire; autrement on se donne un ridicule, qui tout puéril qu'il paraît, rend souvent un jeune seigneur l'objet du mépris ou du moins de la raillerie. Le monde est fou, j'y consens; mais c'est être plus fou que lui de l'imiter sans raison. » (39). Et le mentor d'insister longuement sur le respect des « bienséances d'usage ». De la Cour, il fait une description très critique : tout y est mensonge, orgueil, vengeance, hypocrisie, flatterie, « tout est piège, tout est grimace ». Mais il est nécessaire d'apprendre à s'y conduire dès l'âge de vingt ans, car c'est de là que viendront emplois et fortunes. La relation mondaine est donc bien inauthentique mais elle seule pourtant permet d'exister.

Le petit livre de Caraccioli constitue un de ces documents révélateurs, riche en indications idéologiques, intermédiaire entre l'analyse historique générale et l'œuvre littéraire étudiée. L'enquête devrait être poursuivie pour tenter d'en mettre à jour d'autres du même genre qui viennent donner une description concrète d'une vision du monde, montrer comment elle procède de relations vécues. Il convient toutefois de rappeler que nous

(38) Page 109.
(39) Page 140.

avons trouvé hors de l'œuvre du dramaturge, chez Crébillon fils et chez Duclos, la description claire d'un monde régi par les lois de la séduction et que le traité de Caraccioli ne constitue pas le seul signe de l'existence de cette structure mentale dont l'intelligence me paraît nécessaire non seulement pour comprendre la signification historique du théâtre de Marivaux mais pour l'interpréter d'une manière totale et non réductrice.

BIBLIOGRAPHIE

On trouvera une bibliographie très riche des œuvres de et sur Marivaux dans l'ouvrage de F. Deloffre, mentionné ci-dessous au numéro 33.

***

OUVRAGES UTILISES POUR LE PRESENT TRAVAIL

Œuvres de Marivaux.

Sauf mention spéciale, le lieu de parution est Paris.

1. *Œuvres complètes de Monsieur de Marivaux.* 12 volumes in-8°, Veuve Duchesne, 1781.
2. *Théâtre complet de Marivaux.* Texte établi et annoté par J. Fournier et M. Bastide. Les Editions nationales, 1946.
3. *Théâtre complet.* Texte préfacé et annoté par Marcel Arlaod. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949.
4. *Théâtre complet* (2 volumes). Texte établi, avec introduction, chronologie, commentaire, glossaire et index, par F. Deloffre. Garnier, 1968.
5. *Le Télémaque travesti.* Comprenant les 13 derniers livres retrouvés et réimprimés pour la première fois, avec introduction et commentaire, par F. Deloffre. Genève et Lille, Droz et Giard, Textes littéraires français, 1956.
6. *La vie de Marianne ou les aventures de la comtesse de* ***. Texte établi, avec introduction, chronologie, bibliographie, notes et glossaire, par F. Deloffre, Garnier, 1957.

7. *Le Paysan parvenu.* Texte établi avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et glossaire, par F. Deloffre. Garnier, 1959.
8. *Le petit-maître corrigé.* Texte établi avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et glossaire, Par F. Deloffre. Genève et Lille, Droz et Giard, Textes littéraires français, 1955.
9. *La Commère.* Préface de Sylvie Chevalley, Hachette, 1966.

Première partie.

10. Barthes (R.), *Essais critiques.* Le Seuil, 1964.
11. Bénichou (P.), *Morales du grand siècle.* Gallimard, 1948.
12. Doubrovsky (S.), *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité.* Mercure de France, 1966.
13. Goldman (L.), *Sciences humaines et philosophie.* P.U.F., 1952. Ouvrage réédité en 1966 dans la Bibliothèque Médiation, Editions Gonthier.
14. Goldman (L.), *Le Dieu caché.* Gallimard, 1956.
15. Goldman (L.), *Recherches dialectiques.* Gallimard, 1959.
16. Goldman (L.), *Pour une sociologie du roman.* Gallimard, 1964.
17. Goldman (L.), *Les deux avant-gardes,* dans la revue Médiation, n° 4, hiver 1961-1962.
18. Goldman (L.), *Le théâtre de Genet. Essai d'étude sociologique.* dans les Cahiers du laboratoire de sociologie de la connaissance, n° 1, 1967. Ecole pratique des hautes études. Editions Anthropos.
19. Marx (K.), *Morceaux choisis.* Gallimard, 1934.
20. Marx (K.) et Engels (F.), *Sur la littérature de l'art.* Editions sociales, 1954.
21. Sartre (J.-P.), *Questions de méthode.* Gallimard, 1960.
22. Todorov (T.), *Littérature et signification.* Larousse, 1967 (comprend une étude sur *Les Liaisons dangereuses*).
23. *Problèmes d'une sociologie du roman.* Revue de l'Institut de sociologie, université libre de Bruxelles, 1963-2.
24. *Littérature et société, problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature.* Colloque organisé conjointement par l'Institut de sociologie de l'université libre de Bruxelles et l'Ecole pratique des hautes études (6e section) de Paris, du 21 au 23 mai 1964.
25. *Sociologie de la création littéraire.* Revue internationale des sciences sociales, vol. XIX, n° 4, 1967.

26. *Les chemins actuels de la critique.* Ensemble dirigé par Georges Poulet. Union générale d'édition, collection Le Monde, en 10/18, 1968.

Deuxième partie.

27. Adam (A.), *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* (5 volumes). Domat, puis Del Duca, 1956.

28. Alletz. *Lecons de Thalie, ou le tableau des divers ridicules que la comédie présente, portraits, caractères, critiques de mœurs, maximes de conduites propres à la société* (2 volumes).

29. Auerbach (E.), *Mimesis.* Gallimard, Bibliothèque des idées, 1968.

30. Boileau-Despréaux. *Les héros de romans. Dialogue à la manière de Lucien,* dans les *Œuvres complètes,* t. II. Vve Dabo, 1825.

31. Crébillon (C.) fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit.* Armand Colin, bibliothèque de Cluny, 1962.

32. Crébillon (C.) fils, *Collection complète des œuvres de Crébillon le fils* (7 volumes). Londres, 1779.

33. Deloffre (F.), *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage.* Société d'édition les belles-lettres, 1955.

34. Dort (B.), *Sur Marivaux,* dans les Temps modernes, n° 189, février 1962.

35. Gazagne (P.), *Marivaux par lui-même.* Le Seuil, coll. Ecrivains de toujours, 1954.

36. Groethuysen (B.), *Origines de l'esprit bourgeois en France,* 1927.

37. La Chaussée (Nivelle de), *Œuvres de Monsieur de La Chaussée* (2 volumes), Amsterdam, 1754.

38. Lanson (G.), *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante.* Hachette, 1903.

39. Larroumet, *Marivaux, sa vie, ses œuvres.* Hachette, 1910.

40. Le Breton, *Le roman au XVIII^e siècle,* 1898.

41. Magendie (M.), *Le roman français au XVII^e siècle.* Droz, 1932.

42. Rousseau (J.-J.), *Emile ou de l'Education.* Garnier, 1957.

43. Rousset (J.), *Forme et signification.* Librairie José Corti, 1962. (Le chapitre III est consacré à Marivaux.)

44. Roy (C.), *Lire Marivaux,* Neuchâtel et Paris, La Baconnière et le Seuil, 1947.

45. Sombart (W.), *Le bourgeois.* Payot, 1926.

46. Voltaire, *Lettres philosophiques.* Garnier, 1956.

Troisième partie.

47. Desvignes (L.), *Plutarque et Marivaux, ou de l'histoire au romanesque.* Revue des sciences humaines, fascicule 124, octobre-décembre 1966.
48. Desvignes (L.), *Marivaux et la méprise. Exploitation d'un thème antique.* Revue de littérature comparée, 1967, p. 166-179.
49. Jones (Shirley-E.), *A probable source of Marivaux's Arlequin poli par l'amour.* French Studies, 1965, p. 385-391.

Quatrième partie.

50. Bonaccorso (G.), *Gli anni difficili di Marivaux.* Messina, Peloritana editrice, 1964.
51. Couton (G.), *Le sieur Nicolas Carlet, père de Pierre Carlet de Marivaux.* Rev. d'hist. litt. de la France, 1953, n° 1.
52. Durry (M.-J.), *A propos de Marivaux.* Société d'édition d'enseignement supérieur, 1960.
53. Gilot (M.), *Nicolas Carlet et son fils.* Revue d'histoire littéraire de la France, 1968, n°s 3 et 4.

Cinquième partie.

54. Aynard (J.), *La bourgeoisie française.* Librairie académique Perrin, 1934.
55. Boulainvilliers. *Essais sur la noblesse de France, contenant une dissertation sur son origine et abaissement.* Amsterdam, 1732.
56. Bloch (M.), *Sur le passé de la noblesse française; quelques jalons de recherche.* Annales d'histoire économique et sociale, t. VIII, année 1936, p. 366-378.
57. Carracioli (L.-A.), *Le véritable mentor ou l'éducation de la noblesse.*
58. Carré (H.), *La noblesse de France et l'opinion publique au XVIII^e siècle.* 1920.
59. Coyer. *Trois pièces sur cette question : les nobles doivent-ils commercer ?* Duchesne, 1758.
60. Duby et Mandrou, *Histoire de la civilisation française* (2 vol.), Armand Colin, 1958.
61. Duvignaud (J.), *Introduction à la sociologie.* Gallimard, Idées, 1966.

62. Ford (F. L.), *Robe and sword. The regrouping of the french aristocracy after Louis XV*. Cambridge, Massachussets; Harvard university press, 1953.

63. Goubert (P.), *Louis XIV et vingt millions de Français*, Fayard, 1966.

64. Lefèvre (G.), *La révolution française*. P.U.F. Peuples et civilisations, t. XIII, 1957.

65. Lefèvre (H.), *Diderot*. Les Editeurs réunis, 1949.

66. Léonard (E.-G.), *La question sociale dans l'armée française au XVIII^e^*. Annales d'histoire économique et sociale, tome III, 1948, p. 135-149.

67. Lévy-Brühl (H.), *La noblesse de France et le commerce à la fin de l'ancien régime*. Revue d'histoire moderne, t. VIII, 1933, p. 209-235.

68. Louandre (C.), *La noblesse de France sous l'ancien régime*, 1880.

69. Marion (M.), *Dictionnaire des institutions de la France au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle*, 1923.

70. Méthivier (H.), *L'ancien régime*. P.U.F. Que sais-je ? 1961.

71. Méthivier (H.), *Le siècle de Louis XIV*. *Ibid.*, 1966.

72. Méthivier (H.), *Le siècle de Louis XV*. *Ibid.* 1966.

73. Mousnier et Labrousse, *Le XVIII^e^ siècle*. P.U.F. Histoire générale des civilisations, t. V.

74. Muret (P.), *La prépondérance anglaise* (1715-1763). P.U.F. Peuples et civilisations, t. XI, 1949.

75. Pagès (G.), *La monarchie d'ancien régime*. 1928.

76. De La Roque, *Traité de la noblesse*. 1678. Réédité en 1735.

77. Reinhard (M.), *Elite et noblesse dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle*. Revue d'histoire moderne et contemporaine, n° 1, 1956.

78. Sagnac (P.) et de Saint-Léger (A.), *Louis XIV* (1661-1715). P.U.F. Peuples et civilisations, t. X, 1949.

79. Sée (H.), *Histoire économique de la France* (2 volumes). Armand Colin, 1939.

80. *La France économique et sociale au XVIII^e^ siècle*. Armand Colin, 1952.

81. *La vie économique et les classes sociales en France au XVIII^e^ siècle*. Alcan, 1924.

82. Tuetey (L.), *Les officiers sous l'ancien régime. Nobles et roturiers*. 1908.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIERE PARTIE

PROBLEMES DE METHODE 7

La vision du monde ou structure mentale 7
Le créateur 10
Expliciter et expliquer 14
Raisons et implications d'un choix 18
Historicité et pérennité 25
La démarche suivie 30

DEUXIEME PARTIE

LES STRUCTURES MENTALES. L'AMBIGUITE DE L'ŒUVRE 33

L'idéalisme aristocratique 33
La relation de séduction 47
L'ambiguïté de l'œuvre 53
Lucidité critique et acquiescement 57
Le *naturel* et l'*artificiel* 63
L'obstacle du moralisme 65
Le lieu d'un compromis 71
Le « marivaudage » 72
Deux voisins : Crébillon fils et Duclos 77

TROISIEME PARTIE

ANALYSES CONCRETES 91

I. *L'idéalisme aristocratique* 94

Annibal 94
Le Prince travesti 98
Le Jeu de l'Amour et du Hasard 101
Le Triomphe de l'Amour 107

II. *La Séduction* 111

La Fausse Suivante 111
La Méprise 114
Les Sincères 118
La Dispute 122

III. *Les pièces ambiguës* 127

La Surprise de l'Amour 127
La Double Inconstance 133
Le Dénouement imprévu 140
Le Seconde Surprise de l'Amour 141
Les Serments indiscrets 146
L'Heureux Stratagème 152
Le Petit-Maître corrigé 155
Le Legs 159
Les Fausses Confidences 163

IV. *Le naturel et l'artificiel* 166

Arlequin poli par l'Amour 166
L'Epreuve 168
Les Acteurs de Bonne Foi 170

V. *Le moralisme* 172

La Réunion des Amours 172
L'Ecole des Mères, la Mère confidente, Félicie 176

VI. *Les pièces à références sociales* 181

L'Ile des Esclaves 181
L'Héritier de Village 183
L'Ile de la Raison ou les Petits Hommes 186
Le Triomphe de Plutus 189
La Colonie 192
Le Préjugé vaincu 197
La Provinciale 200

QUATRIEME PARTIE

PIERRE CARLET DE MARIVAUX.
ESSAI D'INTERPRETATION DE QUELQUES ATTITUDES PERSONNELLES 203

CINQUIEME PARTIE

LES CONDITIONS HISTORIQUES DE L'ŒUVRE .. 213

Sens de l'enquête historique 213
Situation paradoxale de la noblesse 214
Le tournant du siècle 223
Un révélateur : la « question sociale » dans l'armée. 226
Le débat sur la noblesse commerçante 230
Le jeu mondain 238

BIBLIOGRAPHIE 241

TABLE DES MATIERES 247

Achevé d'imprimer le 16 avril 1974
sur les presses de la Société Nouvelle
des Imprimeries DELMAS,
à Artigues-près-Bordeaux.

Dépôt légal 2e trimestre 1974.
N° imprimeur : 29393.