

**Dramaturgies internes et manipulations implicites dans
La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour
et Le Jeu de l'amour et du hasard**

Christophe Martin

► **To cite this version:**

Christophe Martin. Dramaturgies internes et manipulations implicites dans La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour et Le Jeu de l'amour et du hasard. Pierre Frantz. Jeu et surprises de l'amour, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp.53-71, 2009, 2840506718. <hal-01764834>

HAL Id: hal-01764834

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01764834>

Submitted on 12 Apr 2018

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

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

« Dramaturgies internes et manipulations implicites dans *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* », dans *Jeux et surprises de l'amour*, éd. P. Frantz, PUPS, Voltaire Foundation, 2009, p. 53-71.

Une des caractéristiques de la dramaturgie marivaudienne est, on le sait, de fonctionner sur un « double registre », selon la formule célèbre de Jean Rousset : d'un côté, « la cécité des cœurs épris sans le savoir », de l'autre « la clairvoyance démasquante et traductrice des personnages spectateurs et leur vision anticipatrice », fonction dévolue à certains personnages qui gravitent autour des couples à constituer : « c'est aux personnages latéraux que sera réservée la faculté de “voir”, de regarder les héros vivre la vie confuse de leur cœur. Ils ausculteront et commenteront leurs gestes et leurs paroles, ils interviendront pour hâter ou retarder leur marche, faire le point d'une situation toujours incertaine, interpréter des propos équivoques. Ce sont les personnages témoins, [...] délégués indirects du dramaturge dans la pièce. De l'auteur, ils détiennent quelques uns des pouvoirs : l'intelligence des mobiles secrets, la double vue anticipatrice, l'aptitude à promouvoir l'action et à régir la mise en scène des stratagèmes et comédies insérés dans la comédie »¹. Si le principe de cette bipartition du personnel dramatique des comédies de Marivaux est assez net (encore que certains personnages puissent passer d'une catégorie à l'autre, comme la Silvia du *Jeu*, qui rejoint le groupe des observateurs et des meneurs de jeu à partir de l'acte III), si sa pertinence pour caractériser globalement le fonctionnement de la dramaturgie marivaudienne ne fait guère de doute, il semble qu'on ne se soit pas suffisamment interrogé sur les variations et la portée exacte de ce phénomène certes structurant, mais qui connaît des modalités très diverses selon les pièces².

¹ Jean Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre », *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 54.

² Dans une étude ultérieure, Jean Rousset a souligné l'intérêt qu'il y aurait à prendre en compte la diversité des applications de ce modèle dans le corpus marivaudien : « il serait passionnant d'observer comment Marivaux combine, diversifie, superpose ou dédouble les relations qu'il institue entre ses maîtres d'œuvres et leurs administrés, victimes ou bénéficiaires de leurs manœuvres » (« Une dramaturge dans la comédie : la Flaminia de *La Double Inconstance* », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. XLI, fasc. 2, 1988, p. 128).

S'intéresser à ces délégations dramaturgiques dans les deux *Surprises de l'amour* et dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* peut sembler paradoxal : ces trois comédies n'offrent pas d'exemples aussi spectaculaires de dramaturgies internes que *La Double Inconstance*, *Le Triomphe de l'amour*, *Les Fausses confidences*, *L'Épreuve*, *Les Acteurs de bonne foi*, ou encore *La Dispute*³. Nul personnage ne saurait *a priori* rivaliser ici avec Flaminia, Phocion, Dubois, Lucidor, Merlin ou le Prince, ces virtuoses de la prévision, relais du dramaturge à l'intérieur même de sa comédie, cumulant les pouvoirs d'organiser l'intrigue, distribuer les rôles et diriger les actions et les sentiments des autres personnages. Aucune des trois comédies du corpus ne propose à l'admiration du spectateur un personnage affirmant d'emblée une aptitude universelle à gouverner les cœurs et surmonter tous les obstacles. De manière significative, les « personnages latéraux » n'y opèrent d'ailleurs pas dans une glorieuse solitude mais en couples : Colombine assistée d'Arlequin dans la première *Surprise* (auxquels il faut joindre le personnage du Baron, maître du pronostic) ; Lisette assistée de Lubin dans la *Seconde Surprise* ; Monsieur Orgon assisté de Mario dans le *Jeu*. On remarquera aussi que ces ministres du cœur n'ont pas toujours la partie belle : certaines manœuvres de Lisette et surtout de Lubin dans *La Surprise* semblent si maladroites qu'on peut hésiter à les placer dans la même catégorie que ces virtuoses de l'intrigue, héritiers directs des « meneurs de jeu » de la *Comédie italienne*, que sont Dubois dans *Les Fausses Confidences* ou Flaminia dans *La Double Inconstance*⁴.

L'examen de ce que l'on peut appeler, à la suite de Jean Rousset, la *fonction Scapin*⁵ dans les trois pièces du corpus ne manque pourtant pas d'intérêt. C'est d'abord l'occasion d'observer la diversité des figures marivaudiennes de meneurs de jeu : comme l'attestent le Baron de la première *Surprise* et surtout M. Orgon dans le *Jeu*, ils n'appartiennent pas tous à la classe des valets et des soubrettes, alors qu'ils sont pourtant les héritiers des maîtres fourbes de la tradition italienne. Cette diversification « sociale » s'accompagne d'un renouvellement très profond de la « fonction Scapin » elle-même : contrairement à la tradition italienne et moliéresque (prolongée plus tard par Beaumarchais avec le Figaro du *Barbier de Séville*), cette fonction dramaturgique a pour objet, chez Marivaux, de produire le sentiment amoureux ou du moins d'en faciliter l'aveu, et non de le préserver d'une menace extérieure. Mais les

³ Sur le rôle de Dubois, voir notamment René Démoris, *Lectures de 'Les Fausses Confidences' de Marivaux. L'être et le paraître*, Paris, Belin, 1987, p. 39-45. Sur le problème de la dramaturgie interne dans *La Dispute*, voir notre étude : « "Voir la nature en elle-même". Le dispositif expérimental dans *La Dispute* de Marivaux », *Coulisses, Revue de théâtre de l'Université de France-Comté*, n° 34, octobre 2006, p. 139-152.

⁴ Ce n'est évidemment pas un hasard si c'est dans la seule comédie du corpus destinée au Théâtre Français que les manœuvres des valets font aussi pâle figure.

⁵ J. Rousset, « Une dramaturge dans la comédie », p. 121.

trois pièces du corpus permettent surtout de mesurer l'extension du phénomène de délégation dramaturgique dans le théâtre de Marivaux, sous des formes d'autant plus remarquables qu'elles sont plus discrètes, ou plus ambiguës.

De cette ambiguïté témoignent en particulier les divergences d'interprétation que suscite l'action des meneurs de jeu dans les trois comédies. Ainsi de la *Seconde Surprise de l'amour* : alors que certains soulignent l'habileté de Lisette à manier le pour et le contre⁶, d'autres voient au contraire dans cette comédie un contre-exemple à la structure du double registre dégagée par Jean Rousset : « dans *La Seconde Surprise*, qui présente [...] deux amoureux parfaitement aveugles, on ne trouve pas de spectateurs supérieurs. Le Comte, qui veut profiter du malentendu entre les amoureux, n'est pas un spectateur, il est impliqué dans le jeu ; il aime la Marquise, et Lisette, qui prend son parti, est une mauvaise spectatrice, puisqu'elle se trompe sur les sentiments de sa maîtresse »⁷. De même, là où certains saluent, dans *La Surprise de l'amour*, « la pièce qui inaugure la 'structure du double registre' »⁸, insistant sur le regard « visionnaire » du Baron, ainsi que sur l'œil perçant d'Arlequin et surtout de Colombine qui traquent les moindres signes d'un amour naissant et multiplient les stratagèmes pour pousser Lelio et la Comtesse à l'aveu⁹, d'autres estiment que leur action propre ne consiste qu'à « donner l'occasion de parole nécessaire », et qu'« il n'est pas sûr qu'elle accélère le mouvement vers l'aveu »¹⁰ ; d'autres encore vont jusqu'à ignorer les manœuvres de Colombine et d'Arlequin en attribuant la fonction de ministre du cœur au seul Baron, dont le fameux cercle tracé autour des deux jeunes gens serait en somme la préfiguration symbolique d'une entreprise de manipulation des cœurs réalisée seulement dans la comédie suivante de Marivaux, *La Double Inconstance*¹¹.

Mais c'est à propos du *Jeu* que les différences d'appréciation sont les plus sensibles : soit on y voit la mise en œuvre d'une machination, le stratagème d'un père qui certes, n'a ni la

⁶ « Lisette utilise le pour et le contre en virtuose, sûre d'atteindre, d'une façon ou d'une autre, un point sensible chez sa maîtresse » (Marivaux, *Théâtre complet*, éd. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, 1993-1994, vol. 1, p. 1024).

⁷ Han Verhoeff, *Marivaux ou le dialogue avec la femme. Une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 15.

⁸ Christelle Bahier-Porte, « "Cette éternelle surprise de l'amour" : aux origines du marivaudage », *Coulisses*, n° 34, octobre 2006, p. 125.

⁹ Outre les remarques de Christelle Bahier-Porte, voir les commentaires de Françoise Rubellin dans sa préface à la *Seconde Surprise* (Paris, Le Livre de Poche classique, 1991, p. 14-15), ainsi que ceux de Sylvie Dervaux-Bourdon (*Arlequin poli par l'amour. La Surprise de l'amour*, Paris, Gallimard, 2005, p. 168-170 et p. 242-245).

¹⁰ R. Démoris, *Lectures de 'Les Fausses Confidences' de Marivaux*, p. 33.

¹¹ « Cette surprise, simplement prédite et allégorisée par le tracé d'un cercle dans la pièce de 1722, devient, dans *La Double Inconstance* le fruit d'une manipulation concertée, d'un programme de conversion sentimentale : le cercle du baron s'est incarné en personnages, intrigues, masques » (Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 305).

curiosité ni la perversité du Prince de *La Dispute*, mais se révèle néanmoins voyeur et manipulateur, ne laissant à Silvia et Dorante qu'une illusion de liberté et qui, sous des apparences débonnaires, contrôle en réalité la situation du début à la fin¹². Soit on souligne, à l'inverse, que la double idée de déguisement ne lui revient pas en propre, et que son rôle (ainsi que celui de Mario) se limite à celui d'une conscience spectatrice, le père et le fils se bornant à jouir d'un spectacle plaisant dont le hasard reste le maître¹³.

L'examen de cette fonction Scapin dans les deux *Surprises* et dans le *Jeu* invite donc, on le voit, à s'interroger sur les limites et l'extension de cette action des meneurs de jeu. Depuis *Arlequin poli par l'amour*, l'une des questions récurrentes que posent les pièces de Marivaux est la suivante : peut-on provoquer le sentiment amoureux ? Les « personnages latéraux » sont-ils dotés de ce pouvoir ou contribuent-ils tout au plus à faciliter sa prise de conscience et son aveu ? Se bornent-ils à « s'affairer autour des amoureux »¹⁴, à les observer et à les faire parler, ou bien leur action relève-t-elle de la manipulation, entendue comme « action de l'homme sur d'autres hommes visant à leur faire exécuter un programme donné »¹⁵ ? Une telle ambiguïté vient peut-être avant tout de ce que, si ostensiblement affiché soit-il, le phénomène de délégation dramaturgique n'est pas nettement délimité dans le théâtre de Marivaux, qui se plaît à entretenir le plus grand flou sur la nature, l'étendue exacte et surtout l'efficacité de l'intervention des meneurs de jeu sur le spectacle qui se déroule sur scène.

De ce point de vue, il conviendrait de situer les comédies de Marivaux dans le contexte plus général de certaines fictions du XVIII^e siècle qui reposent, au moins partiellement, sur le

¹² C'est notamment la lecture de Patrice Pavis : « L'aventure des enfants n'est qu'un leurre, un stratagème consenti par les pères pour rassurer les enfants en assurant leur avenir » (*Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 250). Pour René Démoris, « le père reste, sans être initiateur de l'intrigue, pleinement maître du jeu et peut interrompre à son gré la comédie. Il est dans la position du maître fourbe, volant leur rôle aux domestiques qui se croient complices et sont eux aussi des dupes » (« Le père en jeu chez Marivaux », *Op. cit.*, n° 7, 1996, p. 129).

¹³ Selon Jean Goldzink, « Ni M. Orgon, ni Mario ne peuvent évidemment prétendre, dans le *Jeu*, à une si magistrale manipulation des cœurs » que celle réalisée par Flaminia dans *La Double Inconstance* (*Comique et comédie au siècle des Lumières*, p. 246). Han Verhoeff qui, curieusement, n'évoque pas le rôle de M. Orgon, estime que « malgré sa lucidité ironique, le rôle de Mario est secondaire, puisque ce sont les amoureux qui font le travail eux-mêmes ; il doit être informé par Silvia de l'aveu de Dorante et son incompréhension, jouée ou non, ne fait que souligner son retard » (*Marivaux ou le dialogue avec la femme*, p. 15).

¹⁴ Han Verhoeff, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 220. On notera que la position de Jean Rousset semble avoir évolué sur ce point. Alors que dans son étude sur « La structure du double registre », il réduisait « la part d'action » permise aux personnages témoins à celle de « faire parler » (« sur quoi, ils regagnent leur passivité spectatrice, pour suivre les cheminements imperceptibles de l'amour vers l'aveu, vers la clarté », p. 64), il souligne, dans son étude consacrée à la figure de Flaminia, la dimension proprement manipulatrice de l'action que les maîtres d'œuvre exercent sur leurs administrés.

principe d'une manipulation implicite¹⁶. Mais c'est bien dans les comédies de Marivaux que ce procédé trouve son plein accomplissement, notamment dans *La Double Inconstance* ou *La Dispute*, qu'on pourrait décrire l'une et l'autre comme des « architectures mobiles de mensonges » selon la suggestive formule de M. Gilot et H. Coulet¹⁷. Que Marivaux n'éprouve nullement le besoin d'explicitier tous les ressorts des manœuvres qu'il met en scène, c'est ce qu'attestent aussi, de façon sans doute plus discrète, les deux *Surprises de l'amour*.

Dans la comédie de 1722, Marivaux a certes confié à Flaminia un rôle inattendu de seconde amoureuse (Colombine)¹⁸, mais tout se passe comme s'il avait compensé ce renversement dans la hiérarchie des emplois par l'attribution à la seconde amoureuse d'un rôle déterminant dans la conduite de l'intrigue. Non seulement, Colombine apparaît dans un plus grand nombre de scènes que la Comtesse, mais c'est elle qui mène l'action, comme le souligne sa quasi omniprésence à partir de l'acte II. Contrairement, toutefois, à la Flaminia de *La Double Inconstance* (qu'elle préfigure pourtant à bien des égards comme en témoigne en particulier l'analogie de leurs apartés pour évoquer l'attrait que le « petit » Arlequin exerce sur elles¹⁹), Colombine ne proclame nulle part une aptitude universelle à gouverner les cœurs et maîtriser les désirs. Elle se présente certes à Arlequin, dès la scène 6 de l'acte I, comme « un espiègle », autrement dit, une experte en tromperies ingénieuses²⁰, mais la formule est discrète et pourrait ne désigner qu'un goût prononcé pour les « agaceries ». Ce qui frappe dans le personnage est son étonnante plasticité : d'abord virulente contre les hommes, elle paraît tour à tour conciliatrice et enjôleuse, ironique et maternelle, séductrice et moraliste...

¹⁶ On songera par exemple à certaines séquences du *Gil Blas* de Lesage (voir en particulier la supercherie de Valladolid à la fin du livre I). De manière sans doute plus inattendue, ce mode est également présent chez Rousseau, avec l'épisode du pèlerinage de Saint-Preux et Julie à Meillerie au livre IV de *La Nouvelle Héloïse*, probable expérimentation thérapeutique de Wolmar, que rien n'indique pourtant explicitement comme telle (voir notre étude: « “Les monuments des anciennes amours”. Lieux de mémoire et art de l'oubli dans *La Nouvelle Héloïse* », *Le Temps de la mémoire. Le flux, la rupture, l'empreinte*, éd. D. Bohler, *Eidolon*, n° 72, PU Bordeaux, 2006, p. 333-347). On songera aussi à la célèbre séquence du canard aimanté dans l'*Émile* et à la note dans laquelle Rousseau ironise sur l'incompréhension de Formey : « Le spirituel M. Formey n'a pu supposer que cette petite scène était arrangée, et que le bateleur était instruit du rôle qu'il avait à faire; car c'est en effet ce que je n'ai point dit. Mais combien de fois, en revanche, ai-je déclaré que je n'écrivais point pour les gens à qui il fallait tout dire ! » (*Émile*, OC, t. IV, p. 1420).

¹⁷ Marivaux. *Un humanisme expérimental*, Larousse, 1973, p. 145.

¹⁸ Il confie à Silvia celui de première amoureuse (la Comtesse) alors que, dans la troupe de Lelio, elle avait par convention le rôle de seconde amoureuse.

¹⁹ « Tout en badinant cependant, me voilà dans la fantaisie d'être aimée de ce petit corps-là » (S1, II, 3). « En vérité, je ne sais, mais si ce petit homme venait à m'aimer, j'en profiterais de bon cœur » ; « En vérité, le Prince a raison, ces petites personnes-là font l'amour d'une manière à ne pouvoir y résister » (*La Double Inconstance*, II, 5 et III, 7).

²⁰ « Et comment te tireras-tu d'affaire avec moi ? Je suis un espiègle, et j'ai envie de te rendre un peu misérable de ma façon » (S1, I, 6. Le mot *espiègle*, entré dans la langue française au XVI^e siècle, dérive du nom d'un personnage bouffon, Till Eulenspiegel, héros éponyme d'un roman allemand, expert en ruses de toutes sortes.

Alors qu'en 1723, Marivaux choisira d'afficher d'emblée le phénomène de délégation dramaturgique (tout en masquant le fait que Flaminia a déjà « mûri et mis en place l'essentiel de son projet avant que la pièce commence »²¹), la « fonction Scapin » assumée par Colombine ne se dessine que peu à peu dans *La Surprise*.

Ainsi, alors que l'un des attributs des maîtres d'œuvre marivaudiens est de pouvoir annoncer avec assurance ce qui doit échapper à la prévision, c'est-à-dire le dénouement²², Colombine ne prédit d'abord à Lelio qu'une issue tragi-comique à son hostilité proclamée pour la gente féminine : « allez, Monsieur, tous les renégats font mauvaise fin, vous viendrez quelque jour crier miséricorde, et ramper aux pieds de vos maîtres, et ils vous écraseront comme un serpent » (S1, I, 7). Mais, un peu plus loin dans la scène, s'opère un renversement de situation : alors que Colombine semblait faire cause commune avec la Comtesse contre Lelio et Arlequin, elle finit par exclure la Comtesse de sa position revendiquée de spectatrice pour se l'attribuer à elle seule :

LÉLIO : [...] S'il n'y a que la comédie dont vous parlez qui puisse vous réjouir, en ma conscience, vous ne rirez de votre vie.

COLOMBINE : En ma conscience, vous me la donnez tous les deux, la comédie (S1, I, 7).

Autrement dit, dès la fin de la scène, Colombine constitue Lelio et la Comtesse en paire sinon en couple. Mais elle se borne alors à annoncer son intention de « convertir » Arlequin, s'en remettant au Ciel pour le sort des deux héros ; non sans escompter un spectacle « curieux » : celui de voir Lelio et la Comtesse « chanter la palinodie »... Si Marivaux lui attribue un peu plus tard, dans la dernière scène du premier acte, un aparté qui révèle sa certitude du dénouement à venir (« je vois bien qu'ils nous apprêteront à rire », S1, I, 9), il faut attendre la fin de l'acte II pour qu'elle s'autorise ouvertement un pronostic sur l'issue de la comédie qui se joue devant elle :

LA COMTESSE : [...] Je voudrais bien vous demander sur quoi vous avez compris que j'aime Monsieur, à qui vous l'avez dit.

COLOMBINE : Je vous jure que je l'ai cru comme je l'ai dit, et je l'ai dit pour le bien de la chose ; c'était pour abrégier votre chemin à l'un et à l'autre, car

²¹ J. Rousset, « Une dramaturge dans la comédie », p. 123.

²² Ainsi de Flaminia : « 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 » (*La Double Inconstance*, I, 6).

vous y viendrez tous deux. Cela ira là, et si la chose arrive, je n'aurai fait aucun mal (S1, II, 8)²³.

Mais tout se passe comme si les fonctions de prévision du dénouement et d'organisation de l'intrigue, qui se trouveront réunies en la seule Flaminia dans *La Double Inconstance*, avaient d'abord été conçues comme disjointes. Car c'est au Baron, cet « homme à pronostic », que sont réservés la parole oraculaire et le pouvoir d'annoncer l'avenir (« Ah le beau duo ! Vous ne savez pas encore combien il est tendre », S1, I, 8). Mais entre le Baron et Colombine, la complicité objective est évidente, et il n'est assurément pas innocent que la suivante ait « écouté un peu la conversation » qu'il a eue avec Léléo et la Comtesse, comme le révèle une didascalie sur laquelle nous reviendrons (S1, I, 9).

Partiellement masquée par cette disjonction, la fonction dramaturgique de Colombine est déterminante dans l'intrigue de la première *Surprise*. Elle ne se contente pas de s'arroger la maîtrise du dialogue par son maniement virtuose de l'ironie et du discours sentencieux, de la fausse confiance et du parler-vrai, de l'effronterie et de la séduction. Tout en ne dévoilant que le projet de guérir Arlequin de sa folie (S1, II, 4), elle vise aussi manifestement à « convertir » Léléo et sa maîtresse. Moyen de servir son intérêt propre, comme elle l'indique à Arlequin pour l'inciter à lui venir en aide dans son entreprise (« Écoute, nous avons intérêt de hâter l'amour de nos maîtres, il faut qu'ils se marient ensemble », III, 1). Mais l'énergie déployée par la suivante et son volte-face de la scène 4 du premier acte suggèrent un enjeu plus profond, comme s'il s'agissait, au fond, d'éviter une guerre des sexes dont la conséquence ultime serait rien de moins que l'extinction du genre humain²⁴.

La stratégie qu'elle développe détermine en tout cas l'unité des actes II et III. Le deuxième acte est consacré à un effort de persuasion : il s'agit pour l'essentiel de convaincre chacun des deux héros qu'il a rendu l'autre sensible. Dans le troisième acte (III, 2 et 4), la suivante s'efforce au contraire d'ébranler cette certitude (prêchant le faux pour faire jaillir le vrai), afin d'éviter toute fixation sur une position trop gratifiante pour l'amour-propre. De ce dernier acte, Colombine est la grande ordonnatrice : elle prépare l'action (« quand tu rendras la boîte à la comtesse, ne manque pas de lui dire pourquoi ton maître en garde le portrait », III, 1) ; organise les mouvements des personnages (« retire toi et reviens dans un moment », III, 1 ; « je vais chercher l'autre », III, 4) ; et donne même des directions de jeu (« Ah ! vous

²³ L'acte II s'achève sur un nouvel aparté à valeur annonciatrice de Colombine : « Oh, notre amour se fait grand ! il parlera bientôt bon français » (S1, II, 8).

²⁴ « Le joli commerce ! on n'a qu'à vous en croire, les hommes tireront à l'orient, les femmes à l'occident, cela fera de belles productions, et nos petits-neveux auront bon air. Eh morbleu, pourquoi prêcher la fin du monde, Cela coupe la gorge à tout » (S1, I, 4).

voilà dans le ton : songez à dire toujours de même, entendez-vous, monsieur de l'hermitage ? », III, 4). Bref, Colombine « n'oublie rien pour conduire [Lélio et la Comtesse] à s'avouer qu'ils s'aiment » (III, 1), pas même les discours les plus équivoques ou les plus cruels, comme en témoignent le dépit de la Comtesse (« Cette fille-là n'a jamais eu d'esprit que contre moi », III, 2) et surtout l'éloquente image de la torture infligée à Lélio :

LÉLIO : Que signifie cela ?

COLOMBINE : Rien, sinon que je vous ai donné la question, et que vous avez jaser dans vos souffrances (S1, III, 4).

Tout ceci, pourrait-on dire, n'est que la face visible de la stratégie de Colombine. Marivaux semble s'être plu à disséminer dans la comédie quelques indices suggérant une face cachée, ou du moins à peine perceptible de son action. La didascalie qui ouvre la scène 9 de l'acte I (« COLOMBINE, *qui a écouté un peu leur conversation* ») est particulièrement suggestive de ce point de vue. L'usage voudrait que l'indication scénique figure plutôt au début ou au cours de la scène 8. On s'étonne aussi de l'étrange imprécision concernant la durée de cette écoute clandestine. Faut-il envisager une « rédaction hâtive »²⁵ ? On est d'autant plus enclin à en douter que le phénomène (on le verra) se reproduit presque à l'identique dans *La Seconde Surprise* (I, 10). L'indication scénique semble surtout avoir pour fonction d'entretenir un certain flou autour de la présence de Colombine et d'instiller le doute dans l'esprit du spectateur quant à l'étendue exacte de son action. Ainsi alerté, ce dernier peut être sensible à d'autres détails troublants. Lors de la grande dispute avec la Comtesse (III, 2) autour de l'interprétation qu'il convient de donner à l'aveu de Lélio (« je vous avouerai même dans le moment où je suis, que cette conviction m'est absolument nécessaire », II, 8), Colombine se garde de corriger l'erreur de sa maîtresse, apparemment persuadée que sa suivante n'a pas assisté à la scène²⁶. Plutôt que d'envisager à nouveau une rédaction hâtive, mieux vaut sans doute considérer que l'erreur de la Comtesse renvoie à son aveuglement complet quant au rôle joué par la suivante dans ses relations avec Lélio (aveuglement dont rien ne laisse supposer qu'il se dissipe à la fin de la comédie).

Le rôle de Colombine devient d'autant plus flou pour le spectateur lui-même qu'un certain nombre de scènes clefs la concernant se déroulent hors scène. Ainsi en va-t-il, à l'acte II, de sa révélation à la Comtesse de l'amour supposé de Lélio ; scène qu'on peut situer par

²⁵ C'est l'hypothèse avancée par Henri Coulet et Michel Gilot dans leur édition (*Théâtre complet*, vol. 1, p. 834).

²⁶ « Non, Colombine, cela ne se peut pas ; tu n'y étais point, tu ne lui as pas vu prononcer ces paroles-là » (S1, III, 2).

déduction, autour de la scène 5 de l'acte II (puisque c'est dans cette scène que, symétriquement, Arlequin affirme à Lelio que la Comtesse l'aimera bientôt), mais dont ne nous parviennent que des échos indirects : une allusion dans la bouche de Lelio (« si j'en crois Colombine, je vaudrais quelque chose, à vos yeux mêmes », II, 7), et une évocation un peu plus précise dans celle de la Comtesse (« En vérité, je vous admire dans vos récits ! Monsieur Lelio vous aime, Madame, j'en suis certaine, votre billet l'a piqué, il l'a reçu en colère, il l'a lu de même, il a pâli, il a rougi. Dites-moi, sur un pareil rapport, qui est-ce qui ne croira pas qu'un homme est amoureux ? » III, 2). Mais Marivaux nous dérobe surtout la scène capitale où Colombine « perd » la boîte contenant le portrait de la Comtesse, dont la fonction dramatique est essentielle tout au long du troisième acte (Arlequin la retrouve, et Lelio la rend à la Comtesse, mais conserve le portrait)²⁷. Même si rien ne l'indique expressément, tout laisse à penser que cette perte est un piège conçu par la suivante pour « abrégé » le chemin de Lelio et de la Comtesse. À la lumière de ces manœuvres implicites, il n'est pas jusqu'à l'inconstance de Pierre, que Jacqueline révèle à Lelio à l'acte II, dont on ne puisse soupçonner qu'elle fasse partie d'une stratégie globale de la part de Colombine. Sans doute rien ne prouve que Jacqueline soit en service commandé, mais son discours offre un remarquable condensé des propos de Lelio sur l'infidélité, et intervient à point nommé pour ébranler sa conviction selon laquelle l'inconstance serait un attribut essentiel du féminin, et surtout pour lui donner l'occasion de formuler enfin, fût-ce à mots couverts, le vœu d'une réconciliation avec l'autre sexe. On peut certes choisir d'attribuer au dramaturge « externe » ce discours providentiel, mais la présence d'un dramaturge interne à la comédie engage nécessairement une lecture du soupçon²⁸. Au reste, il ne s'agit pas, on le voit, de clarifier à tout pris les dispositifs de manipulation mis en place par Marivaux, mais bien plutôt d'en cerner au plus près les lieux d'opacité.

On ne s'étonnera pas que, dans *La Seconde Surprise de l'amour*, destinée au Théâtre Français, la « fonction Scapin » soit beaucoup plus discrète. Aucun des personnages n'y tient aussi fermement en main les ficelles de l'intrigue que Colombine au dernier acte de la première *Surprise*. Mais Lisette est bien, dans une certaine mesure, meneuse du jeu. Elle

²⁷ « Je cherche mon portrait, j'ai besoin de quelques petits diamants qui en ornent la boîte ; je l'ai prise pour les envoyer démonter à Paris, et Colombine, à qui je l'ai donné pour le remettre à un de mes gens qui part exprès, l'a perdu » (S1, II, 7).

²⁸ On notera que l'argument de Jacqueline pour quitter Lelio (« Hom ! la voilà, cette Comtesse. Je m'en vas, Pierre est son valet, et ça me fâche itou contre elle », II, 6) n'est pas des plus convaincants. Tout se passe comme si la mission de Jacqueline était achevée. La réconciliation avec Pierre est tout aussi providentielle à l'acte III...

évoque, au premier acte, son attachement exceptionnel pour la Marquise (« Je suis attachée à ma maîtresse, plus que je ne saurais vous le dire, et je suis désolée de voir qu'elle ne veut pas se consoler, qu'elle soupire et pleure toujours », S2, I, 10). C'est bien en raison de ce rapport presque passionnel que son projet de « guérir » la Marquise de sa douleur (S2, I, 3) peut apparaître comme un ressort essentiel de la comédie²⁹. C'est elle qui, dès la première scène, s'efforce de sortir la Marquise, affligée par la mort de son époux, de sa mélancolie. Si le projet global de Lisette est clair, la comédie ne fournit toutefois aucune indication explicite sur ses initiatives et sa stratégie. Au début de la pièce, la Marquise se plaint d'être suivie par Lisette :

LA MARQUISE : [...] qui est-ce qui vous a dit de me suivre ?

LISETTE : Qui me l'a dit, Madame ? Vous m'appellez, je viens ; vous marchez, je vous suis : j'attends le reste.

LA MARQUISE : Je vous ai appelée, moi ?

LISETTE : Oui, Madame.

LA MARQUISE : Allez, vous rêvez ; retournez-vous-en, je n'ai pas besoin de vous (S2, I, 1)

Rien n'interdit de croire à un véritable oubli de la Marquise, qui renverrait à son trouble et à un désir contradictoire d'avoir de la compagnie, sans vouloir renoncer à sa solitude. Mais on peut légitimement soupçonner aussi que Lisette, inquiète de l'état de sa maîtresse, n'a pas attendu d'être appelée pour s'imposer auprès d'elle. La suivante imagine ensuite un stratagème pour sortir sa maîtresse de sa torpeur. Elle commence par l'inciter à se regarder dans un miroir pour admirer l'effet paradoxalement heureux que l'affliction produirait sur ses charmes³⁰. Devant le refus de la Marquise, elle change de stratégie et l'effraie en la disant terriblement changée³¹. Cette fois, le piège fonctionne et la Marquise se saisit du miroir :

²⁹ Dans *Les Fausses Confidences*, c'est aussi en raison du rapport passionnel qui l'unit à Dorante « que Dubois peut manoeuvrer avec une si redoutable efficacité au service de son maître » (R. Démoris, *Lectures de 'Les Fausses Confidences' de Marivaux*, p. 45).

³⁰ « Ah çà, Madame, sérieusement, je vous trouve le meilleur visage du monde ; voyez ce que c'est : quand vous aimez la vie, peut-être que vous n'étiez pas si belle ; la peine de vivre vous donne un air plus vif et plus mutin dans les yeux, et je vous conseille de batailler toujours contre la vie ; cela vous réussit on ne peut pas mieux » (S2, I, 1).

³¹ « Faut-il vous parler franchement ? je vous disais que vous étiez plus belle qu'à l'ordinaire ; mais la vérité est que vous êtes très changée, et je voulais vous attendrir un peu pour un visage que vous abandonnez bien durement » (S2, I, 1).

réveil de l'amour-propre qui vaut comme premier pas vers la guérison³². Mais la question de savoir si le visage de la Marquise pâtit de l'affliction ou s'il en tire un charme supplémentaire reste ouverte... Question futile assurément, mais qui n'en suggère pas moins l'importance des zones d'ombre que Marivaux se plaît à ménager dans sa dramaturgie, comme le confirment les scènes suivantes.

La rencontre entre la Marquise et le Chevalier (S2, I, 7) noue, on le sait, la problématique de la comédie. La sympathie immédiate des deux héros, fondée sur la reconnaissance d'une commune mélancolie, est vouée à se cantonner au registre de l'amitié puisque c'est précisément la fidélité à un objet d'amour perdu qui l'a fait naître. Le risque est alors que cette sympathie les conduise à rester figés dans la satisfaction narcissique de contempler l'un dans l'autre le reflet d'une douleur d'autant plus gratifiante qu'elle se donne comme inconsolable. C'est dire que le Comte, qui entre en scène à la fin du premier acte, intervient à point nommé pour éveiller la jalousie du Chevalier et piquer l'amour-propre de la Marquise. Intervention providentielle dont le dramaturge « externe » semble déléguer discrètement la responsabilité à Lisette. En témoignent en particulier les premiers mots du Comte : « J'allais chez vous, Chevalier, et *j'ai su de Lisette* que vous étiez ici ; *elle m'a dit* votre affliction, et je vous assure que j'y prends beaucoup de part » (S2, I, 10). Précision qui prend toute sa valeur lorsque, quelques instants plus tard, Lisette révèle qu'elle a écouté clandestinement la conversation de La Marquise et du Chevalier, à la scène 7 (« J'étais sous le berceau pendant votre conversation avec Madame la Marquise, et j'en ai entendu une partie sans le vouloir »). Outre la mauvaise foi évidente de cet aveu, on remarquera le retour d'un procédé rencontré dans la première *Surprise* : Marivaux s'est à nouveau bien gardé d'indiquer en temps voulu la présence secrète de Lisette. Moyen, là encore, de suggérer une action *indéterminée* de la suivante dans les coulisses de l'intrigue.

Tout laisse donc à penser que Lisette, après avoir entendu la conversation entre la Marquise et le Chevalier, s'est empressée d'utiliser le Comte pour attiser la sympathie naissante des deux âmes affligées. Rien n'indique, il est vrai, que, lors des premières

³² La description presque clinique de la dépression mélancolique et de son issue anticipe clairement sur les analyses freudiennes : « La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi. [...] Le moi, quasiment placé devant la question de savoir s'il veut partager le destin [de l'objet qui n'existe plus], se laisse décider par la somme des satisfactions narcissiques à rester en vie et à rompre sa liaison avec l'objet anéanti » (Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 146-147 et p. 166).

représentations de la pièce, ce rôle stratégique ait été suggéré³³. Et Marivaux semble se plaisir à maintenir le doute : le comte est-il, aux yeux de Lisette, un recours possible au cas où le Chevalier se révélerait décidément inapte à (s')avouer son amour et à se déclarer à la Marquise ? L'hypothèse ne saurait être totalement écartée. Mais outre que l'union de sa maîtresse avec le Chevalier impliquerait un bénéfice pour elle (son mariage avec Lubin), le dialogue de la scène 11 montre une discontinuité frappante dans son discours. Alors qu'elle paraissait s'étonner, à la fin de la scène 10, de réaction la très vive du Chevalier à son invitation à parler à la Marquise en faveur du Comte (« Je vous avoue que voilà un raisonnement auquel je n'entends rien » I, 10), elle profite immédiatement du départ de ce dernier pour inviter celui qu'elle vient de constituer en rival à considérer les charmes de sa maîtresse (« Eh bien, Monsieur le Chevalier, tantôt vous l'avez vue soupirer de ses afflictions, n'auriez-vous pas trouvé qu'elle a bonne grâce à soupirer ? je crois que vous m'entendez ? » I, 11). Avant de changer à nouveau de tactique, pour piquer à vif l'amour-propre du Chevalier (« Tenez, Monsieur, l'ennui, la langueur, la désolation, le désespoir, avec un air sauvage brochant sur le tout, voilà le noir tableau que représente actuellement votre visage » I, 11). Le pédant Hortensius a beau suivre ces manœuvres insidieuses d'assez loin, il n'en décrypte pas moins lucidement la stratégie de Lisette : « Je pense donc que Lisette ne disait à Monsieur le Chevalier que vous épousiez Monsieur le Comte [...] qu'afin de savoir si ledit Chevalier ne voudrait pas vous rechercher lui-même et se substituer au lieu et place dudit Comte » (II, 4).

L'aide pour le moins maladroite que Lubin apporte à Lisette à partir de l'acte II semble avoir pour effet d'ôter à la jeune femme tout contrôle sur la suite de l'action. Si c'est au valet que Marivaux confie le soin d'annoncer plaisamment un dénouement que Lisette a sans doute conçu dès longtemps (« Elle a de l'amitié pour le Chevalier, le Chevalier en a pour elle ; ils pourraient fort bien se faire l'amitié de s'épouser par amour, et notre affaire irait tout de suite. », II, 2), celui-ci se signale avant tout par des bévues qui semblent faire obstacle au projet matrimonial de la suivante. Mais cette maladresse est aussi ce qui exacerbe les contradictions des deux héros et abrège donc le chemin vers le dénouement. La dernière réplique de Lisette, avant la scène finale, est pour signifier son incompréhension : « Votre situation, je la regarde comme une énigme » (III, 12). On observera néanmoins que ses vœux

³³ Le rédacteur du compte-rendu paru dans le *Mercure de France* se borne à gloser les paroles de Lisette au Chevalier (« dans l'état où je vois ma maîtresse, que m'importe par qui elle en sorte, pourvu qu'elle épouse un honnête homme ? », S2, I, 11) : « Cette suivante n'a pas d'autre but que de chercher quelque amant qui puisse retirer sa chère maîtresse de la profonde mélancolie dans laquelle on la voit plongée » ; « Lisette, à qui il importe peu quel amant consolera sa maîtresse, presse le Chevalier de lui ouvrir son cœur » (*Mercure de France*, décembre 1727, t. II, p. 2957-2968, cité par H. Coulet et M. Gilot, *Théâtre complet*, t. I, p. 1030-1031).

se trouvent alors presque exaucés et il n'est pas exclu que même ses apparentes maladresses n'aient été concertées.

La principale originalité du *Jeu de l'amour et du hasard* est, de ce point de vue, on l'a dit, de confier le rôle de maître d'intrigues à M. Orgon, assisté de son fils, les valets se retrouvant dans la position des dupes. Si la double idée de déguisement ne leur revient pas, les interventions des dramaturges internes que sont Orgon et Mario paraissent plus insistantes que celles des soubrettes des deux *Surprises* : Mario se plaît ainsi à humilier les deux jeunes gens en leur dictant diverses contraintes langagières et en les incitant à manier le « jargon » des vrais domestiques (« Votre serviteur, ce n'est point encore là votre jargon, c'est ton serviteur qu'il faut dire », I, 5). Il s'efforce surtout de rendre Dorante jaloux en se posant en rival (I, 6 et III, 2). Quant à Orgon, il encourage Lisette à séduire le pseudo-Dorante (« Renverse, ravage, brûle, enfin épouse, je te le permets si tu le peux » II, 1), afin de tenir les deux domestiques à l'écart de la scène qui focalise son attention. Et n'hésite pas (accompagné de Mario) à suprendre sa fille au moment précis où Dorante est à ses pieds (II, 10), ce qui en dit long sur l'étroite surveillance qu'il exerce sur les deux jeunes gens. Il soumet ensuite Silvia à un long examen où il feint de s'étonner de sa complaisance pour le pseudo-Bourguignon et de son peu de goût pour celui qu'elle est censée devoir épouser (II, 11). Il autorise, enfin, la continuation de la comédie voulue par Silvia (III, 4). « Bref Marivaux met en scène de façon ostensible le plaisir des deux hommes à observer ces “petites personnes” en train de “faire l'amour” »³⁴.

Si, à l'inverse des deux *Surprises*, la dramaturgie interne est aussi ostensible dans le *Jeu*, c'est sans doute parce que plusieurs éléments essentiels contribuent à en estomper le caractère potentiellement inquiétant. Contrairement aux machinations conçues par la Flaminia de *La Double Inconstance* ou le père du Prince dans *La Dispute*, M. Orgon se trouve innocenté d'emblée de tout soupçon de préméditation. Il se borne à tirer parti de l'heureux hasard du déguisement symétrique de Dorante et de Silvia. Ce qui permet, en outre, d'occulter l'étrange froideur de cette manipulation, c'est la bonté proclamée du père (« dans ce monde il faut être un peu trop bon pour l'être assez », I, 2), et sa soumission affichée aux volontés de sa fille. Sa formule autoritaire : « Je te l'ordonne » (I, 2) ne sert qu'à lui interdire toute complaisance. Au reste, M. Orgon ne saurait *a priori* prévoir le résultat du jeu qu'il met en scène, et Marivaux s'est bien gardé de lui attribuer la revendication d'une parfaite maîtrise des

³⁴ R. Démoris, « Le père en jeu chez Marivaux », p. 130 (la fin de la citation reprend l'expression de Flaminia dans la *Double Inconstance*, voir *supra*).

lois gouvernant le désir, encore moins la formulation d'un quelconque pronostic sur le dénouement³⁵.

Cet art de l'estompe ne doit pourtant pas faire illusion. D'abord parce que, chez les meneurs de jeu marivaudiens, les hasards apparents sont aussitôt utilisés en fonction d'un plan préétabli. Si l'idée du double déguisement ne peut être imputée à Orgon, ce dernier semble l'avoir aussitôt intégré au projet matrimonial qu'il a conçu avant que la pièce commence, en concertation avec le père de Dorante. Intégration moins étrange ou moins malaisée qu'il y paraît. Le fait que les deux jeunes gens aient eu la même idée n'est-il pas, d'abord, un signe de leur proximité culturelle et sociale (ils ont pu en puiser l'idée dans une lecture commune), ou, si l'on préfère, de leur affinité de caractère ? Il n'est, au reste, pas certain que l'issue du jeu auquel consent Orgon soit aussi imprévisible qu'on pourrait le croire. Comme le suggère Mario, il n'est sans doute pas si difficile d'imaginer que, derrière leur masque, leur cœur puisse « avertir » les jeunes gens de « ce qu'ils valent »... Car le leurre auquel succombe Silvia à l'acte III (et avec elle bien des spectateurs de la comédie) consiste sans doute à penser que le masque de soubrette neutralise la détermination sociale, permettant à Dorante d'accéder à son être véritable. La jeune fille se croit aimée pour elle-même, puisque ce serait *en dépit de son habit de servante* que Dorante la demande en mariage. Mais en réalité, il n'a sans doute pas fallu attendre Proust pour savoir que « les 'quoique' sont toujours des 'parce' que méconnus »³⁶. N'est-ce pas plutôt, en effet, *grâce à son déguisement* que Silvia exerce un tel pouvoir de fascination sur Dorante ? celui-ci n'est-il pas émerveillé de découvrir chez une simple servante des vertus et des charmes (grâces des manières et du langage, noblesse des sentiments, etc.) qu'il n'aurait peut-être pas même remarquer chez une dame de qualité ? Réciproquement, « quel homme pour un valet » (I, 7), s'exclame Silvia... Si l'esprit dont fait preuve Dorante surprend la jeune fille, c'est qu'elle le prend pour un domestique. Ainsi, sous les habits de valet et de soubrette, tous les acquis de leur éducation et tous les traits de leur milieu tournent à leur avantage personnel et sont perçues comme des qualités propres.

Le risque pris par Orgon en accédant à la demande de sa fille est donc à peu près nul. Car le hasard, ironiquement affiché par le titre de la comédie, n'intervient guère dans le développement de l'intrigue. Non seulement, la « distinction » sociale transparaît avec évidence à travers les masques des maîtres et des valets, mais cette différence se trouve, dans

³⁵ C'est à Mario qu'est réservée la prévision suivante : « voyons si leur cœur ne les avertirait pas de ce qu'ils valent ». M. Orgon formule sa curiosité de manière plus vague : « Nous verrons un peu comment [Silvia] se tirera d'intrigue » (I, 3).

³⁶ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, A la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1987, t. 1, p. 430.

le cas des maîtres, comme magnifiée par leur déguisement en domestiques. Un peu comme Églé et Azor dans *La Dispute*, persuadés d'être « faits l'un pour l'autre » en vertu d'une passion unique et irréprouvable et d'une sorte de destination naturelle, alors que leur rencontre n'est que le résultat d'une manipulation pseudo-expérimentale³⁷, Silvia et Dorante ont ainsi l'illusion d'être « destinés l'un à l'autre »³⁸, unis par un amour bravant toute raison et n'accordant de valeur qu'à la personne même. Préfigurant l'art du législateur du *Contrat social* de Rousseau, ou celui de l'éducateur d'*Émile*, M. Orgon exerce avec brio une pratique du pouvoir dont Wolmar formulera la théorie, dans *La Nouvelle Héloïse*, au sujet des domestiques : « tout l'art du maître est de [faire] en sorte qu'ils pensent vouloir tout ce qu'on les oblige de faire »³⁹. De même, dans *Le Jeu*, tout l'art de M. Orgon est d'imposer artificieusement sa volonté, de déguiser la violence qu'il exerce, laissant aux jeunes gens le sentiment d'agir librement, et de leur plein gré⁴⁰.

Dans ces trois comédies, l'univers marivaudien n'apparaît donc pas factice, au sens où l'ont entendu ses nombreux détracteurs. Il est, de manière beaucoup plus troublante, un monde entièrement truqué : véritable univers de chasses-trappes et de faux-semblants, où les amoureux sont souvent les captifs de pièges raffinés. Encore faut-il tenter de cerner en quelques mots, pour finir, la portée et les implications de ce phénomène de délégation dramaturgique. Le discours théâtral, on le sait est un « discours sans sujet », où « la fonction du scripteur est d'organiser les conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être responsable »⁴¹. Mais tout se passe comme si le dispositif de la comédie marivaudienne tendait à redoubler cette loi du discours théâtral par un *écran* supplémentaire, derrière lequel le dramaturge se dissimule, et dont l'effet est assez analogue à celui de la narration à la première personne (forme également familière à Marivaux, comme on sait). De même que le roman-mémoires appelle une lecture du soupçon, aucun de ses énoncés ne pouvant, en toute rigueur, être imputé à un auteur toujours masqué derrière son narrateur, de même l'attribution de la fonction de « dramaturge » à un actant de la comédie (incarné par un ou plusieurs personnages) engage-t-elle à une lecture du soupçon et à une perception aux aguets. Attitude

³⁷ Voir *La Dispute*, scène 5.

³⁸ « Dorante et moi, nous sommes destinés l'un à l'autre » dit Silvia (J III, 4).

³⁹ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, IV, 10 (OC II, p. 453).

⁴⁰ « Le père peut-il croire à la démonstration qu'il met en scène ? L'essentiel est qu'il parvienne à élaborer la fiction où les deux jeunes gens croiront vivre le grand amour. Et le croire, c'est le vivre, bien sûr. Le père manœuvre les machines de l'opéra et regarde les petites personnes » (R. Démoris, « Le père en jeu chez Marivaux », p. 132).

⁴¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, éditions sociales, 1982, p. 241.

critique d'autant plus indispensable que Marivaux donne, par ailleurs, au spectateur l'illusion d'être idéalement placé pour observer l'aveuglement des amoureux et partager la lucidité des meneurs de jeu. Le principe de la manipulation implicite, souvent exploité par Marivaux comme on l'a vu, montre qu'il n'en est rien⁴².

Le phénomène de délégation dramaturgique interdit, en outre, d'imputer à Marivaux « l'idéologie » du spectacle qu'il propose. Concernant *Le Jeu de l'amour et du hasard*, on se gardera, en particulier, de lui attribuer la conviction selon laquelle il existerait objectivement une différence propre aux « personnes de qualité ». Car cela reviendrait à « oublier que Marivaux a représenté le trucage : le père de famille est là pour mettre en scène une intrigue qui confortera les enfants dans la certitude qu'ils sont bien des maîtres et que cette qualité n'est pas de l'habit, du rang ou de la fortune, mais que, si l'on ose dire, elle leur tient au corps »⁴³.

Si le rôle le plus évident des meneurs de jeu marivaudiens est d'accélérer la dynamique théâtrale et, en l'occurrence, de conduire à l'aveu, leur fonction la plus essentielle est sans doute de mettre en lumière (tout en maintenant bien des zones d'ombre) les lois qui régissent l'union des couples, les ressorts secrets de la psyché, la mécanique du sentiment. Dans la fabrique du désir qu'est toute comédie de Marivaux, le travail du machiniste permet de suivre la genèse du sentiment amoureux, de dénouer les connexions serrées qui d'ordinaire masquent les conduites, et les naturalisent. Son action comme maître d'oeuvre offre un exercice de décomposition analytique du désir et permet de mesurer en particulier la violence qu'il exerce sur le sujet. Qu'il conduise l'intrigue en virtuose ou avec une habileté plus ou moins entachée de maladresses importe au fond assez peu. Ses manoeuvres donnent accès à l'intériorité des personnages et surtout à ce qui échappe à leur conscience.

Quant aux zones d'ombre de son action, on pourrait y voir une manière de figurer théâtralement l'insidieuse contrainte sociale qui pèse sur l'institution du mariage et, plus généralement, la loi qui veut que, chez Marivaux, l'amour ne se produise que sur fond d'ignorance d'une grande part de ces motivations. Car la clairvoyance tant vantée des sujets marivaudiens à la fin de la comédie n'est qu'un leurre. Les meneurs de jeu sont là pour laisser

⁴² *La Dispute* offre ainsi l'illusion au spectateur de jouir d'une perception totale du spectacle proposé par le Prince à Hermiane. Mais ce dispositif panoptique n'est qu'un leurre. Le spectacle est, en réalité, donné à voir à travers un cadre fort étroit faisant office de filtre, comme le révèle en particulier le surgissement final de deux enfants supplémentaires, dont on ignorait jusqu'alors l'existence.

⁴³ R. Démoris, « Le père en jeu chez Marivaux », p. 131. C'est pourquoi, on n'acceptera pas sans réserve le jugement de Patrice Pavis selon lequel M. Orgon « guide au mieux la réception idéologique explicite de la pièce, telle que Marivaux voudrait la faire partager au public » (*Le Jeu de l'amour et du hasard*, éd. P. Pavis, Paris, Le Livre de Poche, 1985, p. 116).

les sujets dans l'ignorance des déterminations externes (celles de l'espèce, celles de la société) et internes (celles de la psyché, celles du passé individuel) qui conduisent à l'amour. Ils assurent la conversion du sujet marivaudien au désir, ou le processus d'acquiescement à l'objet qu'on leur a désigné, mais les zones d'ombre que Marivaux ménage dans leur manière de conduire l'intrigue suggèrent la complexité et l'opacité des ressorts sur lesquels ils doivent agir. Comme le soulignait naguère Bernard Dort, « Marivaux ébranle notre dernière certitude : celle d'être un spectateur capable de trancher du vrai et du faux, de l'amour ou de la ruse... Ici, le théâtre vacille ». C'est ce vacillement qui en fait tout le prix.

Christophe Martin

Université Paris Ouest Nanterre La Défense (CSLF)