UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIETE (555)

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

Discipline : ***LANGUES ET LITTERATURES FRANCAISES***

Présentée et soutenue publiquement par

Nathalie IGOUAZI-TATEM

Le 20 octobre 2016

L'esprit dans le théâtre de Marivaux

Thèse dirigée par **Dominique QUERO**

JURY

M. Jean Louis HAQUETTE,	, Professeur,	à l'Université de Reims Champagne-Ardenne ,	**, Président**
Mme Françoise RUBELLIN,	, Professeur,	à l'Université de Nantes ,	**, Rapporteur**
M. Jean-Paul SHERMAIN,	, Professeur,	à l'Université de Paris 3 Sorbonne nouvelle ,	**, Rapporteur**
Mme Françoise GEVREY,	, Professeur,	à l'Université de Reims Champagne-Ardenne ,	**, Examinateur**
Mme Geneviève HAROCHE,	, Professeur,	à l'Université d'Orléans ,	**, Examinateur**
M. Dominique QUERO,	, Professeur,	à l'Université de Reims Champagne-Ardenne,	**, Examinateur**

A mon mari et à mes enfants.

RESUME en français

Le dialogue marivaudien est plaisant parce qu'il est vif, brillant, plein de finesse, spirituel ; tous les personnages participent d'ailleurs à cette fête verbale, ce qu'on a souvent reproché au dramaturge. Ses contemporains condamnaient effectivement son affectation, sa subtilité exagérée, sa vaine métaphysique : il faisait montre de trop d'esprit et on l'accusait même de corrompre la langue française. Qu'est-ce donc que l'esprit marivaudien ? Un vernis brillant sans autre but que de susciter l'admiration et l'amusement ? Un ingrédient clinquant qui ne serait que poudre aux yeux ? Le résultat d'une forme d'abus de langage ? Ou bien doit-il être pris au sérieux et étudié de près pour en comprendre les enjeux et les significations ?

La première partie s'attache à définir la notion d'esprit en s'appuyant sur différents textes d'auteurs et de dictionnaires ainsi que sur les écrits de Marivaux lui-même. La notion de trait d'esprit est alors privilégiée pour appréhender les comédies du dramaturge. La deuxième partie étudie le fonctionnement de l'esprit dans ces œuvres théâtrales en mettant au jour une typologie du trait d'esprit et en montrant son caractère fragmentaire et spectaculaire. La dernière partie cherche à mettre en lumière les fonctions de l'esprit chez Marivaux dans les domaines du sentiment, de la morale et de la dramaturgie.

TITRE en anglais

Wit in Marivaux's comedies

RESUME en anglais

Marivaux's dialogue is pleasant because it's lively, brilliant, subtil, witty ; besides, all the characteres take part in this verbal festival, and the dramatist was often blamed for that. Indeed, his contemporaries criticize his preciosity, his exaggerated subtlety, his affected style : he was too witty, he was even accused of corrupting language. How could we define Marivaux's wit ? As a sparkling writing which is just about good enough for entertaining and tries to dazzle the audience ? Is it the result of a misuse of language ? Or have we to study it seriously to understand its meanings and its stakes ?

In the first part, we try to define the notion of wit through different authors, dictionaries and Marivaux's written works. Then we choose the notion of witticism to analyse these comedies. In the second part, we study how wit functions : we give a typology and we show that it's both fragmentary and spectacular. The last part is devoted to explaining how wit influences the sentimental and moral sphere and the dramatic action.

DISCIPLINE

Lettres et Sciences Humaines

MOTS-CLES en français

Marivaux	esprit	théâtre	Le Siècle des Lumières

MOTS-CLES en anglais

Marivaux	wit	theatre	The Enligtenment

INTITULE ET ADRESSE DE L'UNITE DE RECHERCHE

Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL)

Université de Reims Champagne-Ardenne (URCA), Écoles Doctorales

Campus Croix-Rouge - Bâtiment Enseignement et Recherche - 57, rue Pierre Taittinger - 51096 Reims Cedex

Table des matières

Introduction....7
I Qu'est-ce que l'esprit ?....19
A/ Observations de diverses définitions de l'esprit....19
1. L'esprit dans L'Institution oratoire de Quintilien....19
a) Le « dictum » et le commerce du monde....19
b) L'ambivalence de la « sententia »....22
2. L'esprit et la forme brève....26
3. Réflexion à partir des définitions de quelques dictionnaires....29
4. Etienne-Simon de Gamaches, Les Agréments du langage réduits à leurs principes (1718)....38
5. La définition de l'esprit par Freud....42
6. Conclusion partielle sur la notion d'esprit....46
B/ Comment l'esprit est-il perçu au XVIIIe siècle....49
1. La méfiance vis-à-vis de l'esprit....49
2. L'avis de Voltaire sur l'esprit dans le théâtre de Marivaux....58
3. L'idée de clarté....60
4. La « raison ingénieuse »....63
5. D'Alembert et son Eloge de Marivaux....66
C/ Marivaux et ses considérations sur le style....71
1. Marivaux et sa présentation du bel esprit....71
2. Marivaux « poète comique »....78
3. « de l'esprit, toujours de l'esprit » : l'esprit et la modernité....80
4. L'esprit français....85
5. Le « Je ne sais quoi »....88
a) Présentation de la notion par Marivaux....88
b) Le « je ne sais quoi » et l'esprit dans le théâtre de Marivaux....98
6. « ce beau désordre de la nature »....105
a) Réflexions de Marivaux sur « ce beau désordre de la nature »....105
b) « ce beau désordre de la nature » et l'esprit dans le théâtre de Marivaux....114
Bilan de la première partie : du « trop d'esprit au trait d'esprit »....123
II. Le fonctionnement de l'esprit dans le théâtre de Marivaux....133
A/ Présentation d'une typologie du trait d'esprit....133
1. l'oxymore....135
2. Le paradoxe....141
3. L'euphémisme....148
4. La métaphore....151
5. Le trait d'esprit naïf....158
6. Le calembour....165
7. Bilan de l'analyse....170
B/ Le trait d'esprit : une forme fragmentaire....173
1. Le modèle de la commedia dell'arte....173
a) Le trait d'esprit : une formule condensée....176
b) Reprises et variations....180
c) Une écriture « à l'improviste »....190
d) Le trait d'esprit comme intermède....196
e) « Aller vite et laisser deviner »....200
2. Le Style rococo....205
a) L'éclat brillant des mots....207

b) La légèreté....209
c) L'alacrité spirituelle....211
d) Le motif du miroir....216
e) « les effets d'arabesques »....226
C/ L'esprit : la forme spectaculaire d'un théâtre vivant et joyeux....229
1. Esprit et parade amoureuse....229
2. Esprit et jovialité....232
a) Plutus ou la richesse du cœur....232
b) Arlequin ou l'appétit de vivre....238
3. L'esprit comme remède aux vicissitudes de la fortune....241
4. L'esprit comme arme....246
5. L'esprit et le libertinage....249
Bilan de la deuxième partie 267
III. Les fonctions de l'esprit dans le théâtre de Marivaux....269
Analyse des Sincères en guise de préambule....271
A/ L'esprit et la sphère des sentiments....277
1. La dédramatisation comique....277
a) La résistance des victimes dans les « épreuves »....278
1) Le personnage d'Angélique dans L'Epreuve....278
2) Le personnage de Silvia dans La Double Inconstance....281
b) Le trait d'esprit malgré soi....284
1) La bergère Silvia dans Arlequin poli par l'amour....284
2) Le paysan Blaise dans Les Acteurs de bonne foi....286
2. la révélation du sentiment amoureux....288
a) Analyse de La Méprise....288
1) Frontin voit clair en Lisette....288
2) Lisette voit clair en Clarice....292
b) Analyse du Triomphe de l'amour....294
1) Dimas voit clair en Hermocrate....294
2) Arlequin voit clair en Léontine....297
c) Analyse de Félicie....299
d) Analyse de L'Épreuve....301
B/ La portée morale de l'esprit....303
1. Le trait d'esprit révélateur d'une vérité morale chez Arlequin et l'homme naturel....305
a) Le personnage d'Arlequin dans Le Triomphe de l'amour....305
b) Rusticité et mot d'esprit dans L'Île de la raison....308
2. L'esprit et la condition sociale....309
a) la condamnation morale des puissants....309
b) Le seigneur fier de ses dettes....330
3. L'amour à la mode....338
4. Trait d'esprit et folie....349
5. Le tricheur professionnel....357
6. Le pédant....363
7. La provinciale....369
8. Bilan de la portée morale de l'esprit....372
C/ L'esprit et son rôle dans l'action....373
1. Une scène d'exposition dynamique....373
2. L'esprit et le déclenchement de l'action dans Les Fausses Confidences....377
3. Trait d'esprit et nœud de l'intrigue....383

a) Les Serments indiscrets....383
b) Le Triomphe de l'amour....385
4. L'effet de prolepse dramaturgique....389
5. Mot d'esprit et mot de la fin....395
a) Les Fausses Confidences....395
b) Les Sincères....397
c) La Dispute....399
d) Le Jeu de l'amour et du hasard....403
e) La Réunion des Amours....407
Bilan de la troisième partie....409
Conclusion....411
BIBLIOGRAPHIE....421
SITOGRAPHIE....427

Introduction

Marivaux a écrit en tout 36 comédies[1] et 2 tragédies. Les premières ont surtout été écrites pour le Théâtre-Italien, situé à l'hôtel de Bourgogne : il en a composé expressément 21[2] pour les acteurs de la troupe de Luigi Riccoboni. Il a aussi écrit 9 comédies pour le Théâtre-Français, installé depuis 1689 rue des Fossés-Saint-Germain. On arrive donc à un total de 30 sur 36 ; les 6 restantes ont été jouées sur un théâtre de société[3] ou alors on suppose qu'elles n'ont pas du tout été représentées, sans qu'on ait toujours de certitude à ce sujet. Marivaux a également créé 2 tragédies, l'une en vers pour la troupe française (*Annibal* en 1720), et l'autre en prose (*Mahomet second* est une pièce inachevée, peut-être composée en 1730 et dont il ne nous reste que les 5 scènes du premier acte).

Les comédies marivaudiennes sont toutes en prose ; sur les 36, 21 contiennent un seul acte, 14 sont construites en 3 actes et l'on trouve une seule pièce en 5 actes : *Les Serments indiscrets* (pièce représentée en 1732 par la Comédie-Française[4]). Au début de sa carrière théâtrale, Marivaux écrit davantage d'œuvres en trois actes qu'en un acte mais au cours des années la tendance s'inverse et à partir de 1738 il ne compose plus que des comédies en un acte.

---

1 *L'Amante frivole* n'est pas comptabilisée ici : c'est une comédie qui n'a pas été représentée et qui est perdue ; Marivaux en avait remis le manuscrit aux Comédiens-Français en 1757 pour qu'elle soit jouée mais ils ont rechigné à la représenter et ont tellement tardé à répondre à leur engagement qu'entre-temps l'auteur est mort.

2 Parmi celles-ci on trouve *La Nouvelle Colonie ou La Ligue des femmes* (1729) dont il ne nous reste que le divertissement parce que Marivaux a négligé de la publier après l'échec qu'elle a subi sur la scène : elle ne fut jouée qu'une fois. *La Commère* (1741) a également été écrite pour les Italiens mais on ne sait pour quelle raison elle n'a pas été représentée.

3 Il s'agit de *La Colonie* (publiée en décembre 1750), de *La Femme fidèle* (jouée les 24 et 25 août 1755) et de *La Provinciale* (publiée en avril 1761) qui ont été composées pour le « théâtre de campagne » du comte de Clermont.

4 Marivaux a écrit cette pièce avec soin en y consacrant presque un an ; on le sait parce que lorsqu'il la présente aux comédiens français le 9 mars 1731, cela fait plus d'un an qu'il n'a rien fait représenter au théâtre, ainsi que F. Deloffre le précise dans la notice de la pièce (*Théâtre Complet*, t. I, p. 949). Donner une comédie en prose en 5 actes était un véritable défi ; c'était peut-être l'ambition audacieuse d'égaler Molière qui s'était illustré dans ce genre.

Marivaux est bien un auteur comique et c'est cela que nous aimerions étudier. Ce qui plaît habituellement dans son théâtre, c'est le dialogue vif, brillant, spirituel ; le langage pétille et associe vitalité et finesse. Le rythme enlevé de l'échange participe de sa force comique. Tous les personnages, quel que soit leur rang social, sont conviés à cette fête verbale où l'esprit est omniprésent. D'ailleurs, à propos du marquis du *Legs*, bizarrement à la fois sot et spirituel, Desfontaines affirme : « Mais Monsieur de Marivaux pourrait-il mettre sur scène une bête, sans lui donner de l'esprit[5] ? » La critique ultérieure peut s'avérer d'accord avec ce point de vue négatif ; Pierre Larthomas dans son ouvrage de référence sur le théâtre, *Le Langage dramatique*, ne consacre-t-il pas un développement à ce qu'il appelle « la tentation de l'esprit[6] » ? Il ne cite pas explicitement Marivaux mais, comme chez Desfontaines, il s'agit de mettre en question la vraisemblance d'un théâtre où l'auteur ne peut s'empêcher de montrer qu'il a de l'esprit au détriment de la cohérence du caractère des personnages. « Souvent brillant, l'auteur dramatique est tenté d'oublier que le dialogue qu'il écrit doit paraître improvisé, que ce sont les personnages qui s'expriment et non celui qui les a créés. De là, trop souvent, l'artifice et le convenu : on s'attendait à trouver des hommes et l'on trouve un auteur ; les propos des personnages et l'on trouve des mots d'auteurs[7]. »

La virtuosité verbale de la réplique spirituelle est mise à l'index car elle serait contraire à l'essence dramatique : « Il en est du trait d'esprit comme de l'image ; s'il est trop bon, il attire trop l'attention sur lui, au détriment des autres éléments du dialogue, et, là encore, de l'efficacité dramatique (…). Si le bon auteur dramatique évite le trait d'esprit trop brillant, il évite aussi de faire parade de sa virtuosité verbale[8]. »

C'est précisément le reproche récurrent que les contemporains de Marivaux font notamment à son œuvre théâtrale : on reconnaît son talent de dramaturge tout en regrettant son afféterie, sa subtilité exagérée, sa vaine métaphysique[9], bref son désir exagéré de briller par son esprit. On trouve qu'il devrait se contraindre, éviter de se laisser aller à un mauvais penchant qui met

5 *Observations sur les écrits modernes*, tome VII, p. 164-166 (cité par F. Deloffre dans la notice du *Legs*, éd. Classiques Garnier, tome II, p. 291).

6 *Le Langage dramatique*, Librairie Armand Colin, Paris, 1972, p. 355-360. P. Larthomas s'appuie essentiellement sur les pièces espagnoles de Beaumarchais qu'il oppose aux comédies de Molière pour mener sa démontration.

7 *Op. cit.*, p. 356.

8 *Op. cit.*, p. 359.

9 Le deuxième sens de l'adjectif « métaphysique » dans le *Dictionnaire universel* de Furetière (édition de 1727) est éclairante : « se dit aussi de ce qui est trop abstrait, trop subtil » ;

en péril son travail littéraire. D'aucuns vont jusqu'à l'accuser de corrompre la langue française et le brocardent au moment de sa nomination à l'Académie Française en affirmant que celui qui a créé un nouvel idiome aurait plutôt sa place à l'Académie des Sciences.

A l'occasion de nombreuses créations, que ce soit à la Comédie-Française ou au Théâtre-Italien, les critiques[10] de l'époque à l'encontre d'un théâtre trop brillant et trop spirituel ne manquent pas : « La seconde représentation de cette pièce a été des plus complètes (…), les beaux endroits ont été raisonnablement applaudis, et tout le reproche qu'on a fait à l'auteur, c'est d'avoir mis **trop d'esprit** dans les dialogues[11] » ; « Cette pièce a été fort applaudie à la première représentation, et ne l'aurait pas été moins dans les suivantes, **s'il ne fallait que de l'esprit** pour faire une bonne comédie[12] » ; « Est-ce là le langage d'un pédant [il s'agit du rôle d'Hortensius dans *La Seconde Surprise de l'amour*] ? N'est-ce pas plutôt **une saillie de bel-esprit, où l'auteur définit son style ?**[13] » ; « En général, il y a beaucoup d'esprit dans cet ouvrage, mais **de cet esprit** qui, pour me servir de l'expression de l'auteur, **n'est pas trop bon à être *dit* sur le théâtre**, et est peut-être meilleur à lire[14] » ; « le plus grand défaut qu'on trouve dans la pièce, c'est de n'avoir **pas assez d'action et trop d'esprit**[15] » ; « *L'Heureux Stratagème* n'est point encore décidé pour le succès. **Les uns y trouvent de l'esprit et les autres n'y comprennent rien**. Tous les personnages y parlent, selon l'usage de Marivaux, Phébus et **galimatias**[16] » ; « C'est une chose singulière que les comédies de M. de Marivaux n'aient jamais pu réussir au Théâtre Français, tandis qu'au Théâtre Italien elles ont toujours un certain succès. J'ai tâché d'en pénétrer les raisons, (…) : la première, qu'on ne cherche pas aux Italiens la perfection qu'on veut trouver aux Français ; on admet chez les premiers **les débauches d'esprit**, et on les siffle chez les autres[17] » ; « Il me semble qu'il y a là [dans *La*

10 Les jugements qui vont être cités sont extraits des notices des pièces de Marivaux rédigées par F. Deloffre dans l'édition Classiques Garnier du théâtre complet en deux volumes du dramaturge.

11 *Mercure* (février 1724, p. 346) : compte rendu de la première représentation du *Prince travesti*.

12 Compte rendu du *Mercure* à propos de la reprise au théâtre de la pièce *Les Sincères* (février 1739, p. 343).

13 *L'Observateur littéraire*, 1759, vol. I, p.79.

14 Desfontaines, *Le Nouvelliste du Parnasse*, tome III, p. 312, au sujet de la comédie *La Réunion des amours*. Deloffre précise dans une note de la notice précédant cette pièce que Desfontaines fait allusion à une citation tirée de *La Vie de Marianne* qu'il déforme pour mieux se moquer du style spirituel de Marivaux : « Il est vrai que dans le monde on m'a trouvé de l'esprit ; mais, ma chère, je crois que cet esprit-là n'est bon qu'à être dit, et qu'il ne vaudra rien à être lu. » (*La Vie de Marianne*, éd. Garnier, p. 8).

15 *Le Mercure*, à propos de la représentation des *Serments indiscrets*, juin 1732, tome II, p. 1408.

16 *Journal de la Cour et de la Ville*, Manuscrit de la Bibliothèque nationale, p. 143, lettre du 12 juin 1733.

17 Lettre XIV de Dubuisson in *Les Correspondants de la marquise de Balleroy,* Rouxel.

Mère confidente] trop d'esprit, trop de badinage, et point assez d'imitation de la nature ; ce qui est néanmoins le point capital de la comédie (…). Enfin tous les personnages de cette pièce, si l'on en excepte Ergaste, **ont de l'esprit jusqu'au superflu, et se ressentent de la surabondance de l'auteur**, à qui l'on peut appliquer en ce sens le vers de Térence : *Plenus sum rimarum, hac et illac perfluo*[18] » ; « Cette pièce [*Le Legs*] **regorge d'esprit**. Il faut convenir qu'elle est agréablement écrite, et que le dialogue y est animé ; mais l'ouvrage en général peut s'appeler *ventus textilis*. La délicatesse, ou plutôt la subtilité métaphysique des écrits du même auteur, mérite plus ou moins l'application de cette ingénieuse expression de Pétrone. (…) La dixième scène, où ces deux rares personnes [le marquis et la comtesse] ont ensemble un entretien tendrement épigrammatique, est en vérité **aussi spirituelle que fade et ennuyeuse**. Au reste, tout le canevas de la pièce est, pour ainsi dire, tracé sur une belle toile d'araignée[19] ».

On pourrait encore multiplier les témoignages : Marivaux est donc coupable de montrer « trop d'esprit » ; c'est cette prétendue surabondance, pour ne pas dire débauche, qui nous intéresse. C'est comme si l'on goûtait ses créations tout en étant persuadé que l'auteur aurait mieux réussi en sachant se restreindre, en évitant d'abuser d'un ingrédient dénaturant la saveur de l'œuvre en question. On lui reproche de tomber dans l'obscurité et l'artifice car il ne sait pas limiter l'envie qu'il a de doter tous ses personnages de l'esprit qui le caractérise personnellement. Marivaux créateur se confondrait avec ses créatures. C'est finalement sa personnalité qui insupporte. Ses personnages lui ressemblent beaucoup trop. Il ne faut pas confondre la création littéraire et la vie. On n'accepte donc pas son style comme il est ; on l'accuse de n'être qu'un décalque de la conversation par trop spirituelle de son auteur.

Dans *Le Dialogue moliéresque*, Gabriel Conesa évoque la fonction référentielle du langage théâtral qu'il définit ainsi : « (…) nous tiendrons pour référentielle toute information relative à la situation, à l'intrigue ou à l'action dramatique, en un mot à l'histoire.[20] » En récapitulant les griefs des contemporains contre le style dramatique de Marivaux, on peut se servir de cette notion : on lui reproche les broderies ornementales d'un dialogue par trop spirituel qui finit

18 Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, tome II, lettre du Ier juillet 1735, Paris, chez Chaubert, 1736, p. 24. La citation latine de Térence est tirée de sa pièce *Eunuque*, acte I, scène II, vers 105 : elle signifie « Je suis plein de fentes et je fuis de partout » (traduction du site internet remacle.org) ; voici donc Marivaux, gravement atteint d'incontinence spirituelle, métamorphosé en une pitoyable outre déchirée.

19 *Ibid*., tome VII, p. 164-166.

20 *Op. cit.*, seconde édition, Paris, SEDES-CDU, p. 22.

par perdre tout rapport avec la pièce. Les répliques spirituelles constituent, selon ses détracteurs, une sorte de « hors dialogue » dommageable à la comédie. L'esprit marivaudien n'a aucune dimension référentielle, vit une vie autonome et parasite la beauté de l'ensemble. Voilà l'acte d'accusation.

On se rappelle la condamnation par le personnage d'Elise des « turlupinades » des faux gens d'esprit dans la scène 1 de *La Critique de l'Ecole des femmes* (1663) : selon Furetière, « Turlupin a été le nom d'un comédien fameux de Paris, dont le talent était de faire rire par de méchantes pointes et des équivoques insipides, qu'on a appelées *turlupinades.* De là vient aussi qu'on a appelé *Turlupin*, un mauvais plaisant, un bouffon froid, et fade. Les *Turlupins* ne sont par malheur que trop fréquents.[21] » Elise, porte-parole de Molière, parle de ces « extravagants » qui parlent un « jargon obscur » ; elle s'exclame avec une ironie indignée : « La belle chose de faire entrer aux conversations du Louvre de vieilles équivoques ramassées parmi les boues des halles et de la place Maubert ![22] » Ces jeux verbaux faussement spirituels sont alors la marque par excellence du mauvais goût, de la vulgarité et de l'affectation ridicule. Mais peut-on sérieusement penser que Marivaux aurait cette fâcheuse tendance aux plaisanteries fastidieuses et sans intérêt dénoncées par son illustre prédécesseur ? Il n'est pas possible de croire que cet auteur si délicat et profond ait quelque chose en commun avec ces « mauvais plaisants » lourds et grotesques. Et néanmoins les critiques qu'il essuie inlassablement au sujet de son excès d'esprit ne cherchent-elles pas à en faire peu ou prou un héritier de ces amuseurs m'as-tu-vu et risibles ?

Mais alors qu'est-ce que l'esprit marivaudien ? Un vernis brillant sans autre but que de susciter l'admiration et l'amusement ? Un ingrédient clinquant qui ne serait que poudre aux yeux ? Le résultat d'une forme d'abus de langage ? Ou bien une forme étincelante certes mais qui doit être prise au sérieux et étudiée de près pour en comprendre les enjeux et les significations ? C'est comme si le reproche d'écrire des dialogues trop spirituels empêchait toute réflexion concernant le fonctionnement de l'esprit dans le théâtre de cet auteur. L'esprit est juste perçu comme le signe de la démangeaison irrésistible et insupportable d'un dramaturge qui ne saurait faire la part des choses et aurait tendance à identifier le langage dramatique et la conversation mondaine. Or il faut étudier l'esprit dans sa relation avec

21 *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français (...)*, volume 3, à La Haye et à Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690 (numérisé par books.google.fr).

22 Paris, chez Gabriel Quinet, au Palais, dans la galerie des Prisonniers, à l'Ange Gabriel, 1663 (numérisé par Wikisource).

l'ensemble de la comédie ; rappelons ici la mise au point de Gabriel Conesa à propos du statut de la réplique théâtrale :

« (…) une réplique, quelles que soient sa structure, sa longueur et la qualité de son écriture ne signifie rien en soi, et possède peu de vertu intrinsèque : son efficacité dramatique lui vient du contexte dans lequel elle est prononcée, et donc de la façon dont elle est préparée. Aussi faut-il s'interroger sur la nature des liens qui existent entre le dialogue et les structures dramatiques dans lesquelles il se situe, et sur la manière dont chacun de ces deux éléments tire sa force de l'autre, tout en l'enrichissant. [23]»

Il est vrai que la réplique spirituelle est voyante et semble exister par elle-même sans avoir besoin d'être mise en relation avec la « structure dramatique » dans laquelle elle se trouve ; cependant cet aspect spectaculaire où l'effet semble l'emporter sur toute autre considération a desservi l'auteur auprès de ses contemporains qui ont parfois vu en lui un faiseur recherchant le brillant à tout prix. La méthode consistant à resituer le propos spirituel au sein de la scène et de l'acte sera alors peut-être utile. Sans dénier à ce genre de propos sa dimension plaisante participant à l'agrément de la comédie, nous pourrons tenter de comprendre les enjeux de sens qu'il est susceptible de porter en le reliant à l'œuvre entière. C'est dire s'il faut prendre au sérieux le mot d'esprit et non pas le considérer comme une excroissance superflue, voire nuisible.

Qu'est-ce que l'esprit ? Voilà un préalable indispensable. Pierre Larthomas ne s'attarde pas longuement sur la définition : « L'expression nous paraît convenir, à condition de donner au mot *esprit* une valeur très large, à la fois celle qu'il avait au XVIIe siècle, et celle qu'il a prise plus tard, à la fois le sens large d'intelligence et le sens d'intelligence appliquée à dire des choses *spirituelles* avec la valeur que nous donnons aujourd'hui à cet adjectif. » Au fur et à mesure de sa réflexion, on voit bien que le chercheur désigne surtout par là le bon mot, la réplique brillante et drôle telle qu'un Figaro est capable de l'énoncer sur scène pour le plus grand plaisir du public.

La notion d'esprit reste somme toute assez vague et chaque auteur a sa façon personnelle de la mettre en œuvre ainsi que le constate Dirk-Jan Van Elden dans *Esprits fins et esprits*

23 *Op. cit.*, p. 145.

géométriques dans les portraits de Saint-Simon où il a le dessein de faire une « étude lexico-sémantique et stylistique sur les fonctions de l'esprit dans les portraits[24] » :

« Au XVIIIe siècle, chaque auteur a sa propre manière d'apprécier l'*esprit* et d'introduire des *traits d'esprit* dans son œuvre. S'il est possible de définir les différents avatars de l'esprit par telle ou telle formule générale, il n'en est pas moins vrai que la pratique varie selon les auteurs ; le goût d'un Montesquieu, d'un Marivaux ou d'un Voltaire n'est pas celui d'un Saint-Simon.[25] »

Dès lors, l'esprit peut emprunter différentes formes ; le saint-simoniste hollandais cite à ce propos l'essayiste italien Corrado Fatta qui a renouvelé les études sur le grand mémorialiste au XXe siècle :

« La Société où notre auteur était appelé à vivre était dominée par la catégorie intellectuelle de l'esprit, comme unité de mesure de toute valeur humaine et sociale. Sa nature intrinsèque comportait une gamme infinie de nuances...[26] »

La présente étude se propose donc de définir l'esprit[27] de Marivaux, spécifiquement dans ses comédies. On se contente habituellement d'une mention rapide et superficielle : cet auteur a de l'esprit. Mais qu'est-ce qui se cache derrière ce mot un peu passe-partout ? Pourquoi ne pas essayer de préciser la manière particulière d'un Marivaux, qui n'est ni celle de Saint-Simon ni celle de Voltaire ? Il est également évident que cette catégorie intellectuelle prend son essor au XVIIIe siècle et que notre dramaturge en est un des plus brillants représentants. Explorer l'esprit de Marivaux sera un moyen de comprendre les enjeux de cette notion dans son travail théâtral.

Dans son grand ouvrage de référence, *Marivaux et le marivaudage. Une préciosité nouvelle*,

24 Avant-propos, p. VII-VIII.

25 *Op. cit.*, note 86, p. 92.

26 *L'esprit de Saint-Simon*, Corrado Fatta, éd. Corrêa, 1954, chap. V, p. 65-66.

27 « De façon très usuelle chez Marivaux (…), ce mot désigne une qualité de bon sens, d'intelligence, d'intuition, de jugement, notamment dans les expressions *avoir de l'esprit, fille d'esprit ;* il en est de même dans les œuvres de jeunesse, par exemple dans *homme d'esprit, être né sans esprit.* » Article « Esprit » dans le glossaire des *Œuvres de jeunesse* de Marivaux, éd. Gallimard, coll. Pléiade, 1972, p. 1348.

Frédéric Deloffre propose de présenter dès l'introduction les différentes définitions de la notion de marivaudage selon les époques : du vivant de l'auteur, cela désigne de façon généralement dépréciative une forme trop raffinée[28] d'analyse morale mais aussi un style caractérisé, selon La Harpe, par « le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictons populaires[29] ». Au XIXe siècle, ce sens négatif disparaît et ainsi Jules Janin présente l'écriture de Marivaux de manière favorable : « un style à lui, vif, ingénieux, subtil, un langage qui n'était imité de personne[30] ». De même, ajoute F. Deloffre, « pour les contemporains de Verlaine ou des Goncourt le mot de marivaudage résume ce que le XVIIIe siècle a produit de meilleur en fait d'esprit. (…) Des écrivains de premier plan l'imitent. *Marivaudage* devient synonyme de grâce, de tendresse spirituelle[31] ». Au début du XXe siècle, un nouveau sens fait son apparition : le mot évoque alors « un badinage spirituel et galant » tel qu'on peut l'apprécier par exemple dans *Le Jeu de l'amour et du hasard.*

Finalement, c'est la deuxième définition du marivaudage, celle qui correspond surtout à celle des auteurs de la deuxième moitié du XIXe siècle, qui nous intéresse pour notre étude. Il nous semble en effet que le théâtre marivaudien a une portée spirituelle indéniable qui en fait tout le sel. Le sens courant qu'on trouve aujourd'hui mêle étroitement l'esprit et l'amour ; si cette vision est juste, elle n'exclut pas, nous semble-t-il, d'autres rôles de l'esprit dans les comédies. C'est cette notion d'esprit, composante essentielle du marivaudage selon nous, que nous nous proposons d'approfondir. Nous avons en effet le sentiment que pour définir la spécificité du dialogue marivaudien, il est nécessaire d'étudier sa dimension spirituelle.

Par ailleurs, F. Deloffre consacre un chapitre entier à « l'esprit de Marivaux[32] ». Il part de l'article « esprit » dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire et en propose le résumé suivant : « mise en évidence d'un rapport nouveau et inattendu ». Puis, s'inspirant de cette définition sommaire préalable, il mène une analyse purement formelle, disséquant patiemment

28 Il faut attendre la 6e édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1832-5) pour trouver le mot « marivaudage » avec la définition suivante : « Manière d'écrire, qui a été reprochée à Marivaux, et qui consiste dans des raffinements d'idées et d'expressions. »

29 *Lycée*, livre I, chap. V, section 5 (cité par F. Deloffre, p. 6-7).

30 *Œuvres diverses*, t. I, *la Comédie*, p. 169 (cité par F. Deloffre, p. 7).

31 *Marivaux et le marivaudage*, p. 7 et 8.

32 Il s'agit du chapitre IV (p. 233-250) de la deuxième partie intitulée « les problèmes généraux du style ».

et minutieusement les différents types[33] de traits d'esprit marivaudiens qu'on peut trouver dans le théâtre mais aussi dans les autres genres abordés par l'auteur. La typologie qu'il met au jour est rigoureuse et pertinente ; cependant, il traite ces énoncés en les coupant de leur contexte. Il étudie ainsi certaines répliques spirituelles théâtrales sans jamais lier celles-ci aux comédies d'où il les a tirées. Il s'ensuit un florilège de citations intéressant parce qu'il montre le fonctionnement linguistique de l'esprit ; mais la verve spirituelle marivaudiennne ne perd-elle pas sa saveur et sa portée étant donné qu'elle n'est pas appréhendée *in vivo*, c'est-à-dire au sein de la pièce qui la contient ? On se retrouve avec une liste presque monotone de procédés apparemment fabriqués avec facilité. Et la conclusion essentielle de F. Deloffre est prévisible : selon lui, « son effet [celui de l'esprit] le plus sensible est sans doute de favoriser la constitution d'un certain nombre de moules, de *patrons* sur lesquels on peut ensuite former indéfiniment de nouvelles expression[34] ». Voici donc l'esprit réduit à une liste de recettes formelles efficaces propres à créer un style qui se veut original. Ne retombe-t-on pas finalement dans l'artifice tant décrié par les contemporains de Marivaux l'accusant de vouloir briller à tout prix en maniant le langage de manière clinquante ? L'esprit devient une boîte à outils dont dispose l'auteur pour faire impression sur le spectateur ou le lecteur.

A ce propos, dans son compte rendu de l'ouvrage de F. Deloffre au moment de sa parution, Roland Mortier pointe du doigt un aspect critiquable selon lui de cette étude par ailleurs remarquable et faisant date dans l'histoire de l'analyse de l'œuvre marivaudienne ; il lui reproche d'isoler le langage de ce qui le sous-tend avec le danger de s'engager dans un formalisme gratuit : « à envisager le style comme un objet en soi, le risque est grand d'un éparpillement ou d'une infinie fragmentation. Il aurait suffi de lui rendre sa vraie signification pour nous montrer lumineusement combien toutes les formes d'expression du "marivaudage" s'interpénètrent et se conditionnent mutuellement dans une certaine optique de l'âme et du cœur humains.[35] » Ce qui nous occupera dans notre étude, ce sera justement d'analyser telle ou

33 Il repère quatre catégories d'esprit : 1. Mise en évidence d'un rapport réel, interne entre deux objets qui n'en comportent pas en apparence (métaphores, comparaisons) ou même semblent contradictoires (alliance de mots). 2. Mise en évidence d'une opposition entre deux termes qui paraissent en rapport (antithèse synonymique). 3. Rapprochement formel entre deux choses qui sont en réalité distinctes ou contradictoires (jeux de mots). 4. Distinction dans les termes de deux objets en réalité identiques (lapalissades, tautologie).

34 *Op. cit.*, p. 250.

35 *Revue belge de philologie et d'histoire*, année 1956, n°34-3, p. 755-757 (article numérisé sur le site Persée : http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1956_num_34_3_2001_t1_0755_0000_2?h=marivaux&h=deloffre&h=marivaudage

telle réplique spirituelle en contexte pour en comprendre à la fois le fonctionnement et la portée dramatique.

Au contraire, F. Deloffre nous paraît seulement effleurer une idée extrêmement importante dans ses conclusions sur la notion d'esprit chez Marivaux : « Leur rôle [celui des procédés examinés] est d'abord de favoriser certains modes de présentation de la pensée, le parallélisme par exemple, au détriment des autres : ce sont là simples faits de style. Il est aussi d'aiguiser la conscience linguistique, le sens des nuances de la parole : l'influence de l' « esprit » est alors importante, mais elle reste diffuse[36]. »

Voici une idée juste mentionnée et que nous souhaiterions creuser : l'esprit « aiguis[e] la conscience linguistique, le sens des nuances de la parole ». L'esprit prendrait alors place dans cette organisation très particulière des comédies de Marivaux que Jean Rousset présente dans son article « Marivaux et la structure du double registre[37] » : celui-ci relève une opposition frappante entre « la composition volontaire et géométrique des ensembles » et « le cheminement imprévu, vagabond, sinueux du dialogue à l'intérieur des scènes ». C'est-à-dire que ce théâtre qui met en scène des personnages en quête de la vérité sur eux-mêmes, ainsi que Gabriel Marcel l'a si bien exprimé, déploie une forme d'esprit qui, selon nous, peut participer de cette quête : « il n'est aucune des grandes pièces de Marivaux qui ne progresse vers une clarté intérieure, vers une transparence de soi-même à soi-même, et de soi-même à l'autre[38] ». Plus généralement, nous voudrions montrer que l'esprit, aux allures vagabondes et frivoles, est à la fois une source de plaisir et un élément essentiel de la machine théâtrale marivaudienne.

Notre projet est donc de faire toute la place à l'esprit marivaudien dans ce que F. Deloffre définit comme le marivaudage après une étude approfondie : « le mode obligatoire du progrès de l'action est le passage d'un mot à un mot. Alors que, chez d'autres écrivains, les paroles ne sont qu'un des signes visibles de l'action dramatique, elles en sont chez Marivaux la matière, la trame même[39]. » L'auteur parle également de « broderie » à propos du marivaudage : « le fil qui passe de main en main est bien un mot que chacun des interlocuteurs reprend à l'autre[40]. » Il y a l'idée d'un sens à peine esquissé que le spectateur doit recevoir avec vigilance et

36 *Op. cit.*, p. 250.

37 *Studi Francesi*, 1957, p. 58-68 ; repris dans *Forme et signification*, J. Corti, 1962, p. 45-64.

38 *Introduction*, dans le *Théâtre choisi de Marivaux*, Paris, édition des Loisirs, 1947, p.

39 *Op. cit.*, p. 207.

40 *Ibid.*, p. 199.

approfondir pour bien apprécier toute la portée dramatique du langage : « Dans les comédies, les mots valent moins par ce qu'ils expriment que par ce qu'ils impliquent. Ils sont moins riches de sens exprimé que de sous-entendus, et ces sous-entendus eux-mêmes sont encore à interpréter par rapport à une réalité inconsciente[41]. »

Étrangement, F. Deloffre semble exclure ce que l'on a coutume d'appeler le « trait d'esprit » de ce dispositif verbal complexe, notamment lorsqu'il analyse très précisément le procédé de la reprise de mots : « Si l'on met à part la recherche du trait d'esprit, (…), la fonction essentielle de la reprise de mots est d'assurer la progression du dialogue[42]. » Apparemment, là encore, la portée spirituelle du dialogue semble considérée comme simplement ornementale et sans réel rapport avec l'action ou la réalité psychologique du personnage qui s'exprime.

C'est que l'esprit souffre peut-être de son apparence spectaculaire et plaisante. Comment aurait-il un rôle crucial lui qui semble d'abord être là pour divertir le spectateur ? Or ce sont bien des comédies. Exclure l'esprit du style théâtral de Marivaux, du « marivaudage » ainsi que le définit F. Deloffre, n'est-ce pas tomber dans le même travers que les détracteurs contemporains de Marivaux qui voulaient bien parfois reconnaître le talent du dramaturge mais qui souvent fustigeaient sa manie de mettre de l'esprit dans la bouche de tous ses personnages ?

Nous tâcherons d'abord de comprendre ce qu'est la notion d'esprit en nous intéressant à divers écrits depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Ce sera l'occasion d'aborder les nombreuses critiques dont Marivaux a été la cible au XVIIIe siècle. Puis nous chercherons à savoir quel est le point de vue de cet auteur sur l'écriture en général afin de discerner le genre d'esprit qui apparaît dans son théâtre.

Dans une deuxième grande partie, nous étudierons le fonctionnement de l'esprit à travers le langage marivaudien. Nous tenterons alors de dresser une typologie du mot d'esprit en nous référant précisément à des extraits de pièces. Ensuite nous élargirons notre étude en tentant de rattacher la notion qui nous occupe à l'écriture discontinue : nous aborderons d'abord le théâtre italien de la commedia dell'arte puis ce qu'on appelle le style rococo dans la première moitié du XVIIIe siècle. Nous terminerons la deuxième phase de notre étude en nous attachant plus particulièrement à la dimension spectaculaire de l'esprit, manifestation de la

41 *Ibid.*, p. 194.

42 *Ibid.*, p. 202.

force vitale d'un théâtre comique qui se veut d'abord dynamique et joyeux.

La troisième partie traitera des fonctions de l'esprit dans l'œuvre dramatique de Marivaux : nous verrons d'abord quel rôle il joue dans l'expression des sentiments. Dans un deuxième temps, c'est la dimension morale de l'esprit qui nous occupera. Enfin nous examinerons la fonction dramaturgique de l'esprit, c'est-à-dire la manière subtile avec laquelle il intervient dans l'avancée de l'action.

Précisons que notre édition de référence est la suivante : *Théâtre complet*, Paris, Bordas, Classiques Garnier, t. I 1989, t. II 1992 ; c'est le texte établi par Frédéric Deloffre avec la collaboration de Françoise Rubellin. Nous la désignerons par les initiales *T. C.* en indiquant le tome.

I Qu'est-ce que l'esprit ?

Avant même d'aborder l'œuvre théâtrale de Marivaux, il paraît essentiel de définir la notion d'esprit. Pour ce faire, nous allons suivre trois étapes successives : nous nous aiderons d'abord des apports de différents auteurs ainsi que des définitions de certains dictionnaires ; par la suite, nous nous intéresserons plus particulièrement à la manière dont l'esprit est perçu à l'époque de l'auteur ; enfin, nous chercherons à voir si Marivaux lui-même, dans certains écrits, ne s'est pas positionné par rapport à cette notion qui a été la clé de voûte d'un malentendu bien réel avec ses contemporains.

A/ Observations de diverses définitions de l'esprit

L'esprit n'est pas une notion évidente ; nous avons souhaité lire ce que Quintilien qui a tant influencé la rhétorique en dit dans son livre majeur de *L'Institution oratoire*. Nous avons également relié l'esprit à l'écriture brève. La lecture d'articles de dictionnaires a aussi été fructueuse dans la recherche d'une définition la plus précise possible. Pour finir, afin de nourrir notre travail, nous avons convoqué les réflexions précieuses de deux auteurs, l'un du XVIIe siècle, et l'autre du XXe siècle : Gamaches et Freud.

1. L'esprit dans *L'Institution oratoire* de Quintilien

Quintilien est un célèbre avocat et professeur d'éloquence latin du premier siècle de notre ère, auteur d'un ouvrage de rhétorique qui va marquer l'art oratoire pendant des siècles : *De institutione oratoria*, probablement écrite entre 93 et 95. Nous allons nous intéresser particulièrement à sa définition du « dictum » ou mot d'esprit et à sa présentation de la « sententia » dont il veut prévenir les abus dans le discours.

a) Le « dictum » et le commerce du monde

Dans le chapitre III du livre VI de *L'Institution oratoire* intitulé « Du rire », le grand rhéteur

latin Quintilien aborde le thème de la plaisanterie à but persuasif[43] dans le discours, et notamment le mot d'esprit. En latin, il utilise le terme *dictum* dans ce sens. Il s'agit d'analyser les différents moyens dont dispose l'orateur pour obtenir l'adhésion de son auditoire en le persuadant par l'humour. Il évoque l'exemple de Cicéron si fécond en traits piquants que son affranchi Tiron donna trois livres de ses bons mots. Il essaye alors de définir ceux-ci et avance deux critères intéressants. Il précise que ce genre de plaisanterie « dépend surtout du naturel et de l'occasion » ; voici comment il s'en explique :

« Quand je dis *du naturel*, ce n'est pas parce qu'il y a des personnes plus ingénieuses et plus propres que d'autres à faire rire, car cette faculté pourrait être secondée de l'art ; mais je veux dire qu'il y en a qui, en raillant, ont je ne sais quoi de si naturel, et mettent tant de grâce dans leurs manières, que les mêmes choses seraient moins agréables si elles étaient dites par d'autres. A l'égard de l'occasion, elle est d'un si grand secours que nous voyons non seulement les gens les plus ignorants, mais même les plus grossiers, faire des reparties très piquantes[44] à quiconque se les attire, car ce genre d'esprit réussit toujours mieux dans la réplique. La raison qui en rend la pratique encore fort difficile, c'est qu'il n'y a pour cela ni exercice ni enseignement. Il est vrai qu'à table et dans la conversation, on rencontre beaucoup de gens qui savent lancer des plaisanteries mais cet art s'apprend dans le commerce du monde ; (…) on renvoie à l'école du monde ceux qui veulent s'y exercer. »[45]

Quintilien insiste donc d'abord sur l'aspect personnel du bon mot, ce qu'il appelle son « naturel » ; il ne sépare pas la repartie risible de celui qui la prononce. Son efficacité tient autant à son contenu qu'à la personne qui la profère. Il parle alors de grâce, de caractère agréable. Lorsque ensuite il parle de l'importance de l'« occasion », il met l'accent sur le caractère spontané du trait d'esprit ; celui-ci fuse dans la conversation sans crier gare, ce qui

43 « en un mot, ce qui réveille l'auditeur et prévient l'ennui du discours. Et comme les viandes où le sel domine un peu, mais sans excès, ont par là même une pointe qui pique agréablement le goût, de même ce sel de l'esprit, qui assaisonne le discours d'un orateur, nous donne, pour ainsi dire, une soif de l'entendre. »

44 Quintilien écrit *salse* qui, en latin, est un adverbe signifiant « avec sel, avec esprit » ; il est dérivé du participe-adjectif *salsus, a, um* (1° salé ; 2° piquant, spirituel, qui a du sel) du verbe *sallo, is, ere* (saler). Les « traits piquants » se traduisent alors par le pluriel neutre *salsa*. (*Dictionnaire latin français*, F. Gaffiot, Paris, Hachette, 1934).

45 Voir le site internet : Remacle, Philippe. *L'Antiquité grecque et latine*, Quintilien *Institution oratoire* [en ligne], [10 août 2015]. remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat6.htm#III (Il s'agit d'une traduction de M. Nisard tirée de l'ouvrage réédité en 1875 : *Quintilien et Pline le Jeune, Œuvres complètes avec la traduction en français*, édition Firmin-Didot).

en renforce la portée. Cette immédiateté est suscitée par l'échange particulier entre certaines personnes évoquant un sujet quelconque ; sa naissance impromptue participe d'ailleurs de son effet sur l'auditoire. Il reconnaît même que des personnes parmi les moins savantes savent parfois lancer ces traits d'humour, preuve que ce talent n'est pas le fruit de l'étude mais celui d'une sorte d'inspiration instantanée. Du reste, le seul entraînement possible pour y exceller est « le commerce du monde[46] », ou, dit-il très pertinemment, « l'école du monde[47] ». L'illustre orateur romain inscrit donc le trait d'esprit dans une forme de sociabilité ; cette forme d'humour est indissociable de l'art de la conversation et se caractérise par un surgissement inopiné qui en fait tout le sel. Si l'on y regarde de près, quand l'auteur latin parle du « naturel » du bon mot, c'est aussi une façon de souligner le fait qu'il est le résultat de l'entretien entre des personnes réunies ensemble et que seule celle qui le profère peut lui donner toute sa saveur car c'est elle qui en a subitement l'idée ; comment en effet imaginer que quelqu'un d'autre dise cette repartie plaisante ? Il y aurait forcément imposture. Ainsi il nous semble que Quintilien a l'intuition très juste de ce qui est à l'origine du mot d'esprit, à savoir l'interaction verbale. Il admet donc que ce moyen de persuasion n'est pas aisé pour le rhéteur : en faisant son discours, qu'il a antérieurement préparé avec soin, comment s'aider d'un dispositif qui nécessite l'échange ? Le trait piquant n'existe véritablement que dans le dialogue à bâtons rompus, même si l'auteur de *L'Institution oratoire* n'exclut pas « l'art » de ce genre d'humour, c'est-à-dire son analyse par les spécialistes du langage.

Le dialogue marivaudien a une vertu incontestable : il semble se développer de manière hasardeuse, improvisée, mimant en cela le cours naturel d'un entretien entre des personnes réelles qui, par définition, ne savent pas ce que l'autre va dire. C'est pourquoi il est propice au jaillissement de traits d'esprit qui naissent alors spontanément et enchantent le spectateur aussi ravi qu'étonné[48].

46 « in hoc usu quotidiano ».

47 « ad hanc consuetudinem ».

48 Ce caractère imprévisible de la conversation est susceptible de faire bifurquer l'action, ce qui est souligné par Frédéric Deloffre dans *Marivaux et le marivaudage* : « Chez Marivaux, le contre-temps nécessaire à la conduite de l'action aurait pu surgir, sans intervention extérieure, au détour d'un mot, naître, pour ainsi dire, du dialogue même. Pas besoin d'un tiers à l'entretien, car un tiers est toujours présent : c'est le langage (…). » 3e édition revue et mise à jour, Genève, Slatkine, 2009, p. 206.

b) L'ambivalence de la « sententia »

Il n'y a pas que le terme *dictum* qui, en latin, peut se traduire par l'esprit au sens où nous l'entendons dans notre étude. Il y a par exemple également le nom *sententia*. Or, en latin, ce mot a un sens ambigu : il renvoie soit à la vérité générale soit au trait brillant. Dans le livre VIII[49] de l' *Institution oratoire* (chapitre V « Des genres de pensée »), Quintilien évoque cette amplitude de sens ; il commence par donner la première signification puis élargit sa présentation en présentant la deuxième :

« J'entends donc par *sentence* une pensée morale qui, même hors du sujet auquel on l'applique, est universellement vraie et louable. »

« nous avons donné celui [le nom] de *sententia* à ces pensées brillantes que l'on place principalement à la fin d'une période.(...) on veut aujourd'hui que toute pensée qui termine une période frappe l'attention. Un orateur ne peut sans honte et presque sans crime s'arrêter pour reprendre haleine, s'il n'a en même temps donné lieu à l'auditeur de se récrier d'admiration. De là ces petites pensées, ces faux brillants, qu'on va chercher bien loin hors du sujet ; car enfin il n'est pas possible de trouver autant d'heureuses pensées qu'il se rencontre de points d'arrêt dans le discours. »

Quintilien critique cette mode du trait brillant final qui vient conclure le développement d'une idée. Il l'oppose à la *clausula*, conclusion légitime d'une pensée qu'il dit « bonne et même nécessaire en certains endroits ». Ce qui gêne l'orateur, c'est l'aspect superficiel et clinquant de la *sententia* quand elle est systématique et abusive. Elle est alors une preuve de mauvais goût et, pour le prouver, il en énumère un certain nombre qu'il condamne :

« la plupart de nos orateurs se complaisent dans de petites conceptions qui séduisent au premier coup d'œil par une apparence ingénieuse, et qui, examinées de près, ne sont que ridicules. »

L'auteur latin souhaiterait que l'on s'attache à un juste milieu en n'émaillant son discours que de quelques rares *sentences* pour éviter une structure trop décousue :

49 Cet ouvrage est numérisé sur le Site internet de « L'antiquité grecque et latine » de Philippe Remacle, latiniste et helléniste émérite mort en 2011 ; le livre VIII se trouve p. 278 à 316. La traduction de *L'Institution oratoire* est celle de M. Nisard dans l'édition de Firmin Didot frères et date de 1865. (http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat8.htm#V)

« il est certain que les pensées s'entre-nuisent, quand elles sont semées trop près les unes des autres, comme il arrive **des grains et des fruits des arbres**, qui ne peuvent parvenir à un juste développement lorsqu'ils manquent d'espace pour croître à l'aise. C'est ainsi que, **sans ombres, la peinture n'a point de relief** ; et c'est pour cela que les peintres, après avoir représenté plusieurs sujets dans un seul et même tableau, les distinguent, les détachent, afin que les ombres ne tombent pas sur les corps. Cette accumulation de pensées a encore pour effet de rendre **le style trop haché**, parce que toute pensée renferme un sens complet, après lequel commence nécessairement un autre sens, d'où résulte ordinairement une **composition décousue, plutôt faite de pièces et de morceaux** que de membres proprement dits, sans liaison ni structure. (…) La couleur même du style, quelque brillante qu'elle soit, ne laisse pas d'être étrangement **bigarrée**. C'est ainsi qu'un nœud, une bande de pourpre mise à sa place, rehausse la beauté d'une tunique, tandis qu'un vêtement bariolé de diverses couleurs sera toujours ridicule. Aussi, malgré leur éclat et leur consistance apparente, ces pensées me font moins l'effet de la flamme, que de ces étincelles qui s'échappent au milieu d'une fumée épaisse. On ne les remarque pas même dans un style où tout éblouit ; elles y sont absorbées, comme **les étoiles dans la lumière du soleil**. Que si quelques-unes font tant que de s'élever par petits bonds, le style ressemble alors à un terrain inégal et plein de gravier, qui ne présente ni l'aspect sublime des montagnes ni la grâce des prairies. Ajoutez à cela qu'**en courant seulement après les pensées**, on s'expose nécessairement à en rencontrer beaucoup de frivoles, de froides, d'insignifiantes ; car comment choisir là où on ne peut compter ? (…) Pour moi, je regarde ces **traits lumineux du style** comme **les yeux de l'éloquence** ; mais **je ne veux pas que le corps soit couvert d'yeux**, au détriment des autres membres ; et si j'étais réduit à la nécessité de choisir, je préférerais la rudesse des anciens à la licence des modernes : mais on peut tenir un milieu. Ainsi, dans la manière de vivre et de se vêtir, il règne aujourd'hui une élégance qui s'accorde avec la vertu.»

Ce long passage est célèbre ; nous nous sommes permis de le citer parce qu'il comporte des idées imagées précieuses pour notre réflexion sur l'esprit. Quintilien ne condamne pas la pensée brillante en tant que telle mais son abus dans le discours. Il lui semble que celle-ci ne doit être qu'un agrément qu'on trouve de temps en temps pour orner un texte et non un procédé systématique qui risque de mettre en péril l'équilibre même de l'ensemble. Les différentes métaphores sont belles et suggestives. Si l'on émaille exagérément son propos d'idées subtiles, on arrive à un « style trop haché », décousu : concernant Marivaux, il faudra bien entendu envisager la notion de discontinuité en rapport avec l'esprit. La monstruosité est à l'œuvre pour l'orateur quand on abuse des pensées étincelantes : c'est ce qu'on comprend avec l'image étrange et magnifique du corps couvert d'yeux, puisque « ces traits lumineux du

style » (*lumina orationis*) seraient « comme les yeux de l'éloquence ». La normalité veut la continuité et donc la rareté du trait brillant. L'écrit, comme la conformation corporelle, répond à des règles de composition bien précises et les transgresser, c'est sortir de l'ordre naturel. D'où toutes les métaphores en rapport avec l'univers de la nature : l'absence de croissance saine des graines en raison d'un espacement insuffisant entre elles, le terrain inégal et plein de gravier inférieur en beauté aux paysages naturels et enfin l'aspect horrible du corps couvert d'yeux. A chaque fois, la désobéissance aux lois de la nature aboutit à l'enlaidissement du monde. De même, Quintilien fait appel à la sphère artistique dans son argumentaire : c'est que l'art, pour réussir, doit emprunter les voies naturelles. Le beau dans l'antiquité gréco-romaine résulte d'une imitation de la nature. Ainsi la peinture est le talent de disposer savamment les ombres dans un tableau pour éviter que les différents sujets abordés ne se chevauchent malencontreusement. Les couleurs du vêtement sont également évoquées pour condamner les bigarrures qui, au lieu d'embellir l'habit, le rendent grotesque. Là encore il est question de sobriété dans la couleur comme dans le style sous peine d'être ridicule et disgracieux. Le maître mot est par conséquent la mesure dans l'emploi des pensées brillantes. Il faudra alors également s'interroger sur la démesure de Marivaux, selon les termes du rhéteur latin. Quelle est la conséquence stylistique de la présence abondante d'idées fines et spirituelles ? En quoi l'écrivain français peut-il se reconnaître dans l'appréciation négative de l'auteur de *L'Institution oratoire* au sujet de « la couleur même du style (…) étrangement bigarrée » ? Nous nous devrons bien sûr de dépasser le jugement sévère de Quintilien pour tenter de définir au plus près le style marivaudien. Précisons qu'une expression de l'auteur antique fait écho à quelque chose qui nous est familier et qui nous arrête dans cet exposé sur les pensées brillantes : « en courant seulement après les pensées[50], on s'expose nécessairement à en rencontrer beaucoup de frivoles, de froides, d'insignifiantes. » En effet, l'accusation récurrente contre le dramaturge français est de « courir après l'esprit ». On constate que le manuel de rhétorique conçu au premier siècle après Jésus-Christ continue d'influencer l'art oratoire jusqu'au XVIIIe siècle.

Nous devons garder à l'esprit l'ambivalence du terme *sententia* dont nous avons parlé au début de cette analyse : il peut s'agir d'une pensée morale mais aussi d'un trait brillant. Cependant la frontière entre les deux significations n'est pas toujours bien nette. Il faudra se

50 « quod solas captanti sententias multas dicere necesse est leves, frigidas, ineptas » : dans le texte latin, c'est le verbe *captare* signifiant « chercher à prendre, à saisir, à attraper » que Nizard traduit judicieusement par « courir après ».

souvenir que la pensée fine est avant tout une pensée ; d'ailleurs Quintilien en est très conscient et base sa critique du style discontinu sur cette succession, qu'il juge arbitraire et forcée, d'idées subtiles où l'orateur cherche trop, selon lui, à se faire admirer au détriment de la qualité de son discours. Autrement dit, trop de pensées nuisent à la pensée. Celle-ci aurait besoin de cohérence et de continuité pour s'épanouir ou bien le lecteur est ébloui jusqu'à l'aveuglement par toutes ces idées lumineuses qui l'empêchent véritablement de réfléchir sainement. Le rhéteur craint l'obscurité d'un écrit qui abuserait de ces brillants superflus. Mais justement voilà une idée à approfondir : et si un auteur comme Marivaux était particulièrement intéressé par ce style coupé caractérisé par la densité du sens ? Ce choix d'une écriture pétillante, au sens éclaté, est-il vraiment une preuve de mauvais goût ou bien est-il motivé par une conception nouvelle de l'écriture où le monde est appréhendé dans sa complexité, où tout n'est pas donné au lecteur mais où celui-ci participe à la construction du sens ? Il sera intéressant de se pencher sur cet attachement évident à la réception des textes. Peut-être que la modernité de l'esprit chez Marivaux a à voir avec cette signification plurielle qui se laisse deviner tout en se dérobant, avec cet inconfort plaisant de la pensée toujours sur le qui-vive.

En nous appuyant sur les écrits de Quintilien concernant l'art oratoire, il nous est donc apparu que l'esprit se nourrissait de l'interaction verbale et qu'il engendrait une écriture discontinue. Il y a déjà chez l'auteur ancien toute la problématique posée par l'esprit : il semble jaillir de façon impromptue au cours d'un dialogue plein de vivacité ; il est le fruit de la pensée, mais, comme il est brillant, il risque toujours, selon l'auteur, de tomber dans le jeu gratuit des apparences trop clinquantes. A cheval entre l'intelligence et la frivolité, il est une notion à manipuler avec précaution. Son abus guette l'homme de plume qui alors n'est plus vu comme un penseur mais comme un être artificiel et vain. Il est donc travaillé par des contradictions apparemment irréconciliables. C'est bien pour cette raison qu'il n'est pas une notion aisée à cerner.

Pour Quintilien, rien de rédhibitoire comme le « style haché ». Cette répugnance du discours discontinu constitue la critique majeure de l'esprit vu comme le germe de la rupture, et donc du chaos, dans un texte. C'est cette esthétique de la brièveté que nous allons maintenant étudier pour continuer à clarifier la notion d'esprit.

2. L'esprit et la forme brève

Dans la littérature ancienne, on oppose la *brevitas* à la *copia* ; ainsi Quintilien dans le livre X de *L'Institution oratoire* expose ces deux notions. Dans l'ouvrage collectif *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe siècles)*[51], Jean Lafond présente cette opposition qui remonte à l'Antiquité :

« elle [la *brevitas*] se signale surtout par la densité d'une forme qui dit beaucoup en peu de mots. "*Brevitas integra (...) est (...) pulcherrima, cum plura paucis complectimur"*, dit Quintilien qui cite en exemple une phrase nominale de Salluste[52]. Selon les types de discours, telle narration, tel exposé seront donc abrégés par *detractio* ou développés par *adiectio* : la seule règle fondamentale pour l'auteur de l'*Institution oratoire* étant que l'on ne dise pas plus qu'il ne convient, *"ne plus dicatur quam oporteat".* Ce souci de concision, lié à l'exigence de la clarté (alors qu'une *brevitas* excessive tombe dans l'*obscuritas*), demeurera à toutes époques la vertu classique par excellence. (…) Disons seulement qu'à travers les vicissitudes de ces formes [brèves], sont en jeu des choix qui touchent au style – style coupé et style périodique – à un type d'éloquence – atticisme et asianisme – et, plus encore sans doute, à l'opposition des discours discontinu et continu[53]. (…) L'asianisme porte (…) naturellement au développement périodique, l'atticisme, par la concision, sinon la condensation et la contraction, à la phrase courte.»

Lorsque Marivaux fait parler ses personnages avec esprit, on peut parler d'écriture discontinue parce que la réplique spirituelle provoque une sorte de cassure dans l'enchaînement du dialogue. Le spectateur est à la fois surpris et réjoui par ce qu'il entend[54].

51 Etudes réunies et présentées par Jean Lafond, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1984.

52 L'*Institution oratoire*, livre VIII, 3, 82.

53 L'étude de Jean Lafond est intitulée « Des formes brèves de la littérature morale aux XVIe et XVIIe siècle » et se trouve pages 101 à 122.

54 « (…) cette discontinuité a ses charmes, et pareillement l'obscurité du trait d'esprit. Et d'Ablancourt [auteur des *Apophtegmes* en 1663] pourrait, sur ce point encore, reprendre les images d'un Vion d'Alibray dans sa préface à la traduction [du *Tarquin*] de Malvezzi : "Si sa briefveté est quelquefois accompagnée d'obscurité, c'est d'une obscurité comme celle des Jets, et de ces Beautés brunes, qui ne laissent pas de rendre beaucoup d'éclat et de lumière" [citation de R. Zuber, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Colin, 1968, p. 365, n. 19]. De la force expressive, qui cause « l'admiration », au piquant de la surprise, qui suscite « le ris », le registre du style coupé est donc par soi-même assez étendu pour qu'on n'ait pas à craindre la monotonie. Mais, dans les deux cas, c'est d'une même esthétique qu'il relève, celle d'un art discontinu, où les *lumina orationis* - lueurs ou astres - sont réputés plus beaux que le discours continu, ciel trop vaste ou

La discussion prend un tour auquel on ne s'attend pas. Par ailleurs cette surprise est provoquée par la brièveté du propos. Le protagoniste en « dit beaucoup » avec « peu de mots » pour paraphraser la citation ci-dessus. Il faudra se demander en quoi l'esprit marivaudien est l'héritier de ce style coupé, de cette esthétique de la rupture qui est à l'œuvre depuis la littérature antique grâce à la notion de *brevitas*. D'ailleurs Jean Lafond précise, dans sa présentation de *l'Epistolica institutio* de Juste Lipse, qu'il existe deux formes d'atticisme[55], l'un sérieux et l'autre « enjoué » auquel le dramaturge du XVIIIe siècle semble se rattacher :

« Ce sont là les vrais modèles [Salluste, Sénèque, Tacite et des écrivains qui, comme eux, sont brefs et subtils] de la *brevitas* lipsienne, qui doit aboutir à l'*oratio stricta, fortis, et vere virilis*. Encore faut-il ajouter que la force du style serré (*strictus*) n'est que la version grave, au sens français et latin confondus, de cet atticisme rigoureux. Sa version plaisante, ou comme dira le XVIIe siècle, « enjouée », n'est pas absente des analyses de Lipse[56] : plus proche de l'urbanité de Térence que du sérieux de Sénèque ou de Tacite, elle est *commandée* par l'usage de ces traits piquants (*argutae sententiae*), de ces jeux de mot et d'esprit (*joci et sales*) dont il conseille au lecteur d'agrémenter sa lettre. Ces recommandations, Lipse ne les propose du reste pas quand il traite de la *brevitas* mais de la grâce, cette *venustas*, dont la place est alors centrale dans l'esthétique du maniérisme. Ce double registre de la « sentence » reproduit et prolonge la dualité qui était déjà la sienne au temps de Quintilien : la *sententia* traditionnelle s'y trouvait concurrencée par la *sententia* trait d'esprit, et Quintilien se montre le témoin inquiet de cette évolution[57]. »

Le thème de la *venustas* nous intéresse ici. Le dictionnaire de Félix Gaffiot en donne les définitions suivantes : 1. Beauté physique [faite surtout de grâce et de charme]. 2. Grâce, élégance, agréments [des manières, des gestes et attitudes, du style]. 3. Charme, agrément, joie. Cette notion est convoquée par Lipse pour qualifier tout ce qui peut conférer une séduction piquante, un plaisir délicat au genre épistolaire.

---

trop vide, « nue accablante », dont, avant même 1660, dans certains milieux littéraires, la grandeur paraît lassante et l'unité factice. » Jean Lafond, *op. cit.*, p. 111.

55 Ces deux formes d'atticisme rejoignent les deux sortes de *sententiae* que Quintilien analyse dans la citation que nous avons donnée précédemment et qui sont présentées dans le livre VIII de l'*Institution oratoire*. Du reste, Jean Lafond y fait allusion à la fin de la citation que nous donnons et qui est tirée de son article « Des formes brèves de la littérature morale... ».

56 Juste Lipse, *Epistolica institutio*, in *Opera omnia*, Vesalia, 1675, pp. 1069-1083 (référence donnée par Jean Lafond dans la note 35 de son article).

57 p. 108-109 de l'article de Jean Lafond cité précédemment.

Nous devrons nous rappeler que Marivaux, en faisant preuve d'esprit, emploie une forme qui semble s'éloigner du sérieux pour agrémenter son théâtre ; mais l'origine de la forme brève a à voir avec cet atticisme rigoureux dont parle Jean Lafond. Les comédies de notre auteur cherchent à charmer le spectateur en ayant recours à un style piquant qui participe à la fois de la *brevitas* et de la *venustas*. L'esprit de cet auteur est comme à mi-chemin entre une écriture « serrée », pour reprendre la traduction latine de *strictus*, qui en dit long avec peu de mots, et une écriture gaie et gracieuse. On est également sensible à l'opposition entre un style qui serait viril, fort et un style qui serait plus de l'ordre du féminin et qui se réclamerait de Vénus et de la beauté charmante. D'un côté un discours solide et sérieux et de l'autre un discours élégant et léger. Bref l'alliance de la profondeur et de la grâce en ce qui concerne Marivaux puisque la forme brève ne perd jamais les critères de sa signification originelle. Tout propos plein d'esprit, en ce qu'il est le lieu par excellence de la concision, est travaillé par une pensée non pas totalement définie mais suggérée. Il renferme à la fois une tension inhérente à la forme brève et une détente ressortissant à son aspect plaisant.

L'esprit marivaudien peut être rattaché à l'esthétique du fragment, de cette « parole en archipel » pour reprendre le titre du recueil poétique de René Char. L'écriture spirituelle est liée à l'idée d'inachèvement qui requiert un rôle plus actif du lecteur. Jean Lafond, dans l'œuvre déjà citée, donne la réflexion de Perrot d'Ablancourt dans la préface de *Les Apophtegmes des Anciens...* : « il faut laisser faire quelque chose à celui qui lit ou écoute, pour lui donner sa part de plaisir ». Ce qui n'est pas terminé procure donc la satisfaction d'un lecteur co-auteur.

« Cette valorisation des "commencements des raisonnements qu'il [Pascal] méditait[58]" ne peut cependant pas ne pas rappeler les théoriciens de l'art qui, comme Vasari préfèrent à l'oeuvre trop finie "la première ébauche", l'esquisse et la liberté du *non finito*[59]. Méré dit de même sa préférence pour "les premières pensées" d'un auteur, plus naturelles que les réflexions trop apprêtées, et, détournant à son profit une remarque de Pline l'Ancien, il prend l'exemple des tableaux d'Apelle, où "on remarquait je ne sais quoi qui charmait, quand ils n'étaient qu'ébauchés, et qu'on ne retrouvait plus, sitôt qu'ils étaient finis[60]". Ce point de vue très significatif de l'esthétique de la négligence et de la grâce (…), il

58 Citation de Choiseul dans l'approbation, datée de 1669, donnée à l'édition des *Pensées* de Pascal : on retrouvera cette citation dans l'édition des *Pensées* établie par G. Couton et J. Jehasse, univ. de la région Rhône-Alpes, 1971, p. 99.

59 A. Blunt, *La Théorie des arts...*, Gallimard, Idées/Arts, p. 164-165.

60 Méré, *Œuvres complètes*, éd. Boudhors, t. III, p. 83-84.

n'est pas étonnant qu'on le retrouve chez La Rochefoucauld : "Il y a de belles choses qui ont plus d'éclat quand elles demeurent imparfaites que quand elles sont trop achevées" (I 262 ou MS 50).[61] »

Le plaisir que l'on prend aux répliques pleines d'esprit dans le théâtre marivaudien tient notamment à cette ébauche du sens qui laisse une part d'activité intellectuelle au spectateur. Ce dernier est diverti par une idée réjouissante vite esquissée, dont la signification est à construire dans l'instant de sa profération et qui permet une complicité très agréable avec l'auteur.

3. Réflexion à partir des définitions de quelques dictionnaires

Nous nous proposons maintenant de recueillir des définitions de l'esprit dans divers dictionnaires pour poursuivre notre enquête sur cette notion et tenter de formuler quelques principes qui nous aideront dans notre étude sur le théâtre de Marivaux.

Quand on lit les définitions des dictionnaires à propos de l'esprit dans le sens qui nous intéresse (c'est-à-dire la verve spirituelle), plusieurs idées positives reviennent : la vivacité intellectuelle, la finesse, l'effet de surprise savamment ménagé et la capacité de faire des rapprochements amusants entre des domaines différents. On trouve souvent une autre aspect qui est le caractère péjoratif que peut avoir cette notion quand on en fait un usage jugé immodéré.

- Il peut être intéressant de nous référer d'abord au *Thrésor de la langue française, tant ancienne que moderne* de Jean Nicot, paru en 1606, parce qu'il est considéré comme l'acte de naissance de la lexicographie française. « Somme des quatre éditions du *Dictionnaire françois latin* de Robert Estienne, œuvre qui marque le passage du dictionnaire latin au français comme langue source, il revêt, par les contributions de Nicot, le caractère d'un dictionnaire français monolingue. (…) A peu près tout type d'information ainsi que tout procédé de description utilisés depuis dans un dictionnaire français se trouvent déjà dans les pages du Thrésor.[62] »

61 *Op. cit.*, p. 115.

62 Site internet du Centre National des Ressources Textuelles et lexicales, dans la section consacrée à la présentation des différents dictionnaires anciens numérisés (www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/).

« Esprit fort vif, Ingenium viuidum vel acre. (...)
La pointe d'un esprit subtil et vehement, Acies ingenij acris. (...)
Qui ay l'esprit si vif, et la subtilité de trouver ceste finesse, Qui vim tantam in me et potestatem habeam tantae astutiae. (...)
Qui a l'esprit vif et esveillé, Promptus ingenio, Homo acer, Acris ingenij vir. »

On remarque dans ces différents exemples traduits du latin l'importance de la vivacité et de l'acuité. L'esprit est ici caractérisé par son énergie (*vividum*), sa force (*vim*), sa rapidité (*promptus*) et sa capacité à viser juste et bien (*acre, acies, astutiae, acer*). Ces notions sont précieuses pour notre tentative de définition de l'esprit.

- Dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690), on trouve cette définition :

« Esprit, se dit aussi des productions de l'esprit, **des pensées ingénieuses**[63] répandues dans un discours, dans un livre ou dans quelque ouvrage que ce soit. *Voilà un discours plein d'esprit, où l'esprit brille partout ; tout le feu d'esprit qui reluit et qui pétille dans cette pièce, n'a rien de solide.* (…) On entend par un *ouvrage de l'esprit*, un ouvrage de la raison, et de l'intelligence ; et par un *ouvrage d'esprit*, un ouvrage de la raison polie. L'un est un ouvrage de jugement, et de conduite, et l'autre n'a **que de la vivacité, et du brillant**. (…) On entend une composition spirituelle, et ingénieuse par un *ouvrage d'esprit.* »

On remarque qu'il n'est pas encore question de caractère humoristique dans la présentation de l'esprit ; Furetière insiste seulement sur l'ingéniosité, la vivacité et le brillant. La négation exceptive « ne...que » en dit long sur le peu de considération qu'on accorde à un « ouvrage d'esprit » comparé à un « ouvrage de l'esprit ». L'illustration parfaite de ce distinguo est donnée par l'opposition entre « un ouvrage de jugement, et de conduite » et la pièce dont « le feu d'esprit (…) reluit (...) pétille [et] n'a rien de solide ». Si la dimension plaisante n'est pas encore notifiée, on a donc déjà l'idée de futilité. Un « ouvrage d'esprit » n'est pas loin d'être superficiel et vain.

- Dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), on relève cet

63 Un peu plus haut parmi un florilège abondant d'expressions contenant le mot « esprit », on peut relever une présentation extrêmement rapide du trait d'esprit : « On dit aussi une pointe d'esprit, un trait d'esprit ; pour dire une subtilité. »

extrait de l'article « esprit » :

« *Esprit*, signifie quelquefois la **facilité de l'imagination et de la conception**. *Il a beaucoup d'esprit mais il n'a point de jugement.* (…) *Esprit*, signifie quelquefois, l'imagination seule. *Esprit brillant, esprit de feu. Il a l'esprit inventif, l'esprit stérile, l'esprit sec. Esprit*, signifie quelquefois la conception seule. *Esprit ouvert. esprit bouché. esprit dur. il n'a pas eu l'esprit de m'entendre.* (…)
On dit *qu'Il y a de l'esprit dans un discours, dans un ouvrage*, Quand il est **ingénieux** et fait avec esprit. *Il n'y a point d'esprit dans ce livre, dans cette réponse, dans cette harangue.* (...)
On appelle beaux esprits ceux qui se distinguent du commun par la politesse de leurs discours et de leurs ouvrages. *Il fait le bel esprit. Il croit que cela lui est dû à titre de bel esprit. Messieurs les beaux esprits.* »

Mais il faut attendre la deuxième édition, celle de 1718, pour voir poindre un aspect franchement négatif[64] de ce terme :

« On dit quelquefois par ironie *les beaux esprits, Messieurs les beaux esprits*. »

A nouveau, comme dans l'ouvrage de Furetière précédemment cité, il n'y a pas trace de la tonalité humoristique à laquelle cependant on songe aujourd'hui presque immédiatement à propos de l'esprit. On parle de « facilité de l'imagination et de la conception » pour bien montrer que cette faculté est proprement intellectuelle et concerne la raison : avoir de l'esprit c'est avoir la capacité particulière d'imaginer des idées nouvelles puis de les concevoir, c'est-à-dire de les formuler. Ce même dictionnaire définit ainsi le mot *conception* : il renvoie d'abord à la génération car c'est « l'action par laquelle la femme conçoit » ; puis il signifie « les pensées que l'esprit humain forme sur quelque sujet ». L'esprit est donc bien d'emblée une fabrique d'idées. Et la particularité de ces idées est qu'elles sont ingénieuses et brillantes.

On peut noter que si l'article du dictionnaire « esprit » ne comporte pas l'expression « trait d'esprit », si courante de nos jours, lorsqu'on cherche le mot *saillie* dans ce même ouvrage édité en 1694 et élaboré par les membres de l'Académie française, voici une des quatre définitions qu'on peut lire et qui est en rapport avec notre sujet :

64 Reconnaissons néanmoins que, dans la première édition, l'expression « il fait le bel esprit » a déjà une connotation ironique même si la définition ne l'explicite pas.

« Il se dit aussi de certains traits d'esprit brillants, et surprenants, qui semblent échapper dans un ouvrage d'éloquence, de poésie, dans la conversation. *Une saillie vive, heureuse, noble, spirituelle, agréable. Cet orateur, ce poète a de belles saillies.* »

Pour désigner une réplique spirituelle, à la fin du XVIIe siècle on privilégiait donc le mot « saillie » ; le groupe nominal « trait d'esprit[65] » n'était, semble-t-il, pas encore d'un usage courant dans le sens où nous l'entendons. D'ailleurs Charles Dufresny dans ses *Amusements sérieux et comiques,* parus en 1699, écrit dans « L'Amusement onzième » intitulé « Le cercle bourgeois » :

« Vous admirez la vivacité d'un Provençal, qui brille par ses saillies d'esprit ; ne vous y laissez pas tromper, ce sont des saillies de mémoire, l'imagination n'y a guère de part[66]. »

Ce terme de « saillie d'esprit » a pour nous aujourd'hui quelque chose de redondant ; mais peut-être que Dufresny ne l'utilise que pour préparer sa chute spirituelle « saillies de mémoire ».

- Jean-François Féraud, « l'un des observateurs les plus pénétrants du français post-classique[67] », propose les éléments de définition suivants dans son *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-1788) :

« **Facilité de l'imagination, de la conception**. Il a beaucoup d'*esprit*. Avoir l'*esprit* vif, brillant, fécond ou pesant, lourd, bouché, stérile. (…) il y a bien de la différence entre *ouvrage de l'esprit* et

65 Par exemple, à propos de la comédie de Marivaux *Le Prince travesti ou l'Illustre Aventurier*, un compte rendu du *Mercure galant* (février 1724, p. 347-354) parle de « traits d'esprit » concernant la scène 5 de l'acte I pour désigner des répliques très fines où les personnages sont obligés de prononcer des paroles à demi voilées en raison des circonstances qui leur sont défavorables. Il n'est donc pas question ici de saillies. (cité p. 908 de la notice du *Théâtre complet*, t. I, de Marivaux, édition Pléiade).

66 *Op. cit.*, p. 68 de l'édition de 1869 établie par l'imprimeur D. Jouaust à Paris (livre numérique gratuit sur le site https://books.google.fr).

67 Commentaire du CNRTL (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales) ; voici le début de la présentation de ce dictionnaire : « Le propos principal de Féraud (…) est de fournir aux étrangers et aux provinciaux un guide aisé et complet du bon usage. Il ne se contente pas de citer et de critiquer les principales sources du bon usage, dictionnaires et remarques du temps, il ajoute un vaste stock de remarques personnelles (…). » www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/#

ouvrage d'esprit : on dit le premier de tout livre, bon ou mauvais, de tout ouvrage de la raison, quelle qu'en soit la qualité. On ne dit le second que des ouvrages, **où brille cette raison, assaisonnée par la finesse et le goût**. (…)
Faire de l'esprit, et *faiseur d'esprit*. Expressions modernes. Un ivrogne qui *fait de l'esprit*, un ivrogne dont la tête est assez froide, pour trouver des pointes et des jeux de mots, c'est ce que personne n'avait encore vu, (…). *Quelques faiseurs d'esprit*, pour se donner un air de singularité, ne se sont point fait scrupule de se déclarer les admirateurs du *Koran* (de l'Alcoran), d'en exalter les dogmes. (…) Fréron dit dans le même sens, *ouvrier d'esprit.* Tant de malheureux *ouvriers d'esprit*, qui se traînent dans des routes battues. »

On retrouve les termes « facilité de l'imagination, de la conception » déjà relevés dans le *Dictionnaire de l'Académie française*. Ce qui nous semble intéressant et nouveau, c'est l'idée de « cette raison, assaisonnée par la finesse et le goût » ; il y a une différenciation marquée entre la raison en général et la raison inhérente à l'esprit : la mention de l'assaisonnement apporté « par la finesse et le goût » caractérise précisément ce genre de raison. Cela sous-entend que l'esprit est une sorte de condiment qui donne de la saveur au discours mais qu'il n'entre point comme ingrédient principal de ce dernier. Il est une ornementation dont on pourrait finalement se passer puisqu'il ne porte pas le sens essentiel de ce qui est dit. Il est un artifice oratoire, une ruse de l'intelligence pour séduire l'auditoire.

On remarque aussi que J.-F. Féraud témoigne d'une évolution de la langue intéressante : les deux expressions péjoratives « faire de l'esprit » et « faiseur d'esprit » sont mentionnées et montrent la condamnation sociale d'une attitude consistant à faire, c'est-à-dire à fabriquer de manière artificielle, « de l'esprit ». Le terme « faiseur » est de ce point de vue éloquent ; le mot « esprit » est devenu complément d'objet du verbe « faire » ou complément du nom « faiseur ». L'accusation d'affectation est évidente : celui qui fait de l'esprit en réalité en manque. C'est comme un dispositif qui tourne à vide car celui qui se rend coupable de ce comportement cherche à se faire remarquer et non à exprimer sincèrement et simplement une réflexion personnelle : il est corrompu par son désir irrépressible de faire admirer des idées originales et brillantes, quitte à tomber dans la bizarrerie et le mauvais goût.

- Citons maintenant le Littré[68] pour continuer à réfléchir à la notion d'esprit :

68 *Dictionnaire de la langue française* en quatre volumes publié chez Hachette entre 1863 et 1872 pour la première édition et entre 1873 et 1877 pour la deuxième.

« En un sens plus particulier que celui d'ensemble des facultés intellectuelles, **vivacité d'esprit qui fait trouver des saillies piquantes, des mots spirituels, des aperçus ingénieux**. (…) *Traits d'esprit.* (...). *Avoir de l'esprit jusqu'au bout des doigts* : faire paraître de l'esprit jusque dans les petites choses ; *Courir après l'esprit* : se fatiguer à montrer de l'esprit ; on dit de même *courir après l'esprit. Bureau d'esprit* : se dit d'un salon qui passe pour recevoir des causeurs très spirituels. (...) *Faux esprit :* « Le faux esprit est autre chose que de l'esprit déplacé ; ce n'est pas seulement une pensée fausse ; car elle pourrait être fausse sans être ingénieuse ; c'est une pensée fausse et recherchée. » (Voltaire, *Dictionnaire philosophique,* « Esprit », II). »

La mention des « saillies piquantes » fait référence, pour la première fois au cours de nos incursions dans les dictionnaires, à la dimension humoristique de l'esprit ; la désignation « faux esprit » définie par Voltaire contient en germe la critique conventionnelle de l'esprit, suspecté alors de cultiver l'ingéniosité pour l'ingéniosité au risque de la fausseté. L'esprit est coutumier de cette condamnation pour artifice.

Le Littré cite encore le *Dictionnaire philosophique* (« Esprit », section I, t. I) de Voltaire pour bien définir l'esprit et les reparties ingénieuses qu'il fait trouver à celui qui en est pourvu :

« Ce qu'on appelle esprit est tantôt une **comparaison nouvelle**, tantôt une allusion fine ; ici c'est l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens et qu'on laisse entendre dans un autre ; là un **rapport délicat entre deux idées peu communes** ; c'est une métaphore singulière ; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de **ce qui est en effet dans lui** ; c'est **l'art, ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre**, ou de les opposer l'une à l'autre ; c'est celui de **ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner** ; enfin je vous parlerais de toutes les différentes façons de montrer de l'esprit, si j'en avais davantage. »

Voltaire apporte des éléments intéressants que nous n'avons pas encore répertoriés dans notre enquête lexicographique. Ce qui ressort essentiellement de sa présentation, c'est l'idée d'un rapprochement surprenant entre deux domaines, ainsi que nous l'avons déjà évoqué dans l'introduction en citant F. Deloffre qui, dans *Marivaux et le marivaudage*, résume ainsi le texte voltairien : « mise en évidence d'un rapport nouveau et inattendu[69] ».

Effectivement, l'auteur du *Candide* met l'accent sur la surprise que crée l'esprit en mêlant

69 Voir le chapitre IV (« L'esprit de Marivaux ») de l'ouvrage de F. Deloffre ; cette définition est donnée page 233.

des réalités qui *a priori* n'ont pas de lien entre elles. Avoir de l'esprit, c'est être capable de penser en dehors des chemins tout tracés, en suscitant la rencontre inopinée de domaines distincts. L'opération spirituelle se fonde apparemment beaucoup sur le langage, d'où les termes « une comparaison nouvelle, l'abus d'un mot, une métaphore singulière ». C'est certainement ce jeu verbal voyant qui donne à l'esprit sa mauvaise réputation : il ne serait qu'un agencement ingénieux des mots sans fond véritable. Et pourtant Voltaire a bien l'intuition qu'il ne peut y avoir d'esprit sans cette manipulation particulière de la langue où certains mots semblent parfois s'apparier pour la première fois. C'est de ce télescopage étonnant que naît une idée nouvelle, brillante et plaisante. Par conséquent, il ne peut y avoir d'esprit sans cet emploi à la fois subversif et poétique du langage.

On remarque que Voltaire est également sensible à l'idée de dévoilement et d'implicite dans l'esprit ; celui-ci révèle une pensée sur le mode délicat de la suggestion : « une allusion fine », « qu'on laisse entendre dans un autre [sens] », « une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord », « ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner ». La démarche spirituelle est doublement subtile dans son observation préalable d'abord et dans son expression ensuite : être spirituel, c'est voir ce que d'autres ne voient pas et c'est l'exprimer avec finesse sans se montrer trop explicite. Le plaisir que l'on a à entendre des traits d'esprit tient de ce processus où l'on a l'impression d'être aussi brillant que son auteur parce que ce dernier nous laisse une part active ; comprendre un trait spirituel, c'est y participer, c'est en être également l'auteur. Cette satisfaction particulière tient donc à ce double mouvement simultané et contradictoire où la vérité est aussi vite masquée que démasquée.

Comme dans les dictionnaires du XVIIe et du XVIIIe siècle, Voltaire non plus ne fait pas d'allusion au caractère comique de l'esprit. Il se focalise sur la spécificité intellectuelle et formelle de cette notion sans jamais évoquer le sourire ou le rire de l'interlocuteur. On comprend bien que l'esprit est digne d'attention et d'admiration mais le divertissement de nature humoristique qu'il apporte n'est pas mentionné. C'est comme si l'idée d'étonnement et de nouveauté concentrait toute l'attention d'un écrivain cherchant à définir le plus justement possible une notion quelque peu fuyante. L'effet plaisant n'est que malicieusement sous-entendu, dans la dernière proposition, dans une sorte de hors-cadre textuel, pour mieux insister sur ce laboratoire de la pensée qu'est l'esprit : « enfin je vous parlerais de toutes les différentes façons de montrer de l'esprit, si j'en avais davantage. » Cette pirouette finale clôt artificiellement le sujet sous couleur de modestie littéraire.

- Voici à présent ce qu'on trouve dans le *Trésor de la langue française*, dictionnaire de la langue française en 16 volumes[70] du XIXe et du XXe siècle :

« (…) *Spéc.* [De nos jours] **Forme d'intelligence aiguë, vive et mordante**, qui excelle dans l'art d'opérer des rapprochements inattendus et drôles, dans l'art d'exposer des idées, de converser avec une verve piquante pleine d'ingénieuses saillies. *Homme (plein) d'esprit, repartie (pleine) d'esprit, tour plein d'esprit, jeu d'esprit ; esprit scintillant, vif, mordant ; esprit de saillie ; avoir de l'esprit, beaucoup d'esprit ; faire assaut d'esprit ; pétiller d'esprit. Trait, mot d'esprit* : pensée fine et ingénieuse, pointe, saillie. (…) *Faire de l'esprit* (péj.) : vouloir absolument se montrer spirituel, affectation.»

Il est intéressant de noter que dans cette définition parue dans un dictionnaire du dernier tiers du XXe siècle, l'esprit a en quelque sorte gagné du galon et se voit caractériser par le groupe nominal « forme d'intelligence ». Auparavant, c'était plutôt l'ingéniosité et la vivacité qui étaient mises au premier plan. Ici, on présente d'emblée l'esprit comme une activité intellectuelle. L'esprit est une modalité de la pensée. Il n'y a plus cette séparation souvent mentionnée entre l'idée et la manière de transmettre cette idée.

- Le *Grand Larousse de la langue française*, dictionnaire en 7 volumes publié entre 1971 et 1978, propose la définition suivante :

« (…) **Acuité, vivacité de la pensée**, aptitude à exposer ses idées de façon ingénieuse, piquante, à trouver des rapprochements inattendus, des saillies vives ou plaisantes : *Avoir de l'esprit. Homme, femme d'esprit. Mot d'esprit.* (…) *Trait d'esprit* : repartie piquante. *Faire de l'esprit, courir après l'esprit :* chercher avec affectation l'occasion de placer des mots d'esprit.»

- Le *Grand Robert* ou *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (1950-1964) précise quant à lui que le sens qui nous occupe est apparu en 1547 ; voici comment il définit alors l'esprit :

« **Vivacité piquante** ; **ingéniosité dans la façon de concevoir et d'exposer** quelque chose (adresse,

70 Parution entre 1971 et 1994. Dictionnaire numérisé sur le site atilf.fr ; article « esprit » à consulter à l'adresse suivante : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?243;s=2724067080;b=1;r=3;i=9; (25/07/2016)

ingéniosité, malice, humour). *Avoir de l'esprit* (spirituel). Loc. *Avoir de l'esprit jusqu'au bout des doigts, des ongles. Faire preuve d'esprit dans la conversation, en société. Faire assaut d'esprit. Homme d'esprit, plein d'esprit, pétri d'esprit. Faire de l'esprit (péj.) :* faire étalage d'esprit. *Ce n'est pas le moment de faire de l'esprit* (faire le malin). Allus. littér. « *Quand on court après l'esprit, on attrape la sottise »* (Montesquieu, *Variétés*). »

Réflexions à partir de ces définitions

Si l'on analyse ces différentes définitions, on peut en faire le bilan en disant que l'esprit met en œuvre une forme d'intelligence du monde sur le mode humoristique en jouant avec le langage. Voltaire, qui finit d'ailleurs sa présentation par un trait d'esprit assez facile, donne quelques exemples concrets de ce jeu langagier qui permet de surprendre l'interlocuteur en lui faisant comprendre une facette de la réalité à laquelle il ne songeait pas. « Avoir de l'esprit » a clairement à voir avec la pensée ; cette faculté est une catégorie particulière du comique et met en œuvre une compétence d'ordre intellectuel, d'où d'ailleurs sa désignation. L'esprit amuse et fait réfléchir.

Il faut néanmoins préciser qu'on a vu que cet aspect de la réflexion est privilégié dans les dictionnaires du XVIIe et XVIIIe siècle qu'on a cités ; il y est question de « facilité de l'imagination et de la conception », de virtuosité et de brillance mais pas de caractère plaisant. Ajoutons que la dimension intellectuelle est elle-même remise en question dans l'esprit puisqu'on n'y voit qu'une sorte d'ingéniosité vaine et qu'on a tendance à l'opposer au véritable esprit, sérieux et profond. L'esprit, reconnu comme brillant, est cependant méprisé et jugé inférieur à un exercice plus conventionnel de l'intelligence.

Ce qui ressort également de ce florilège de définitions, c'est la notion de vivacité : être spirituel consiste à penser vite, de manière ingénieuse et à partager sa pensée avec les autres dans le cours de l'entretien, à briller sans crier gare tout en exprimant une idée nouvelle. C'est pourquoi on ne peut concevoir cette notion en dehors de l'échange verbal. Cela explique que tous ces articles tirés de différents dictionnaires intègrent au moins un mot appartenant au champ lexical de la conversation : « discours, converser, verve, repartie, conversation, en société, dire ».

Une autre constante apparaît dans ces différents articles : après une définition méliorative, on a la mention négative de l'excès d'esprit. C'est comme si la notion d'esprit était une pièce avec son revers ; sa double face fait qu'il est sujet à interprétation. Tantôt encensé, tantôt vilipendé, il n'est jamais certain de rassembler les suffrages. Il est le suspect par excellence parce qu'il est d'une certaine façon coupable d'un péché originel, celui de vouloir briller à tout prix. Son clinquant risque à tout moment de lui ôter sa crédibilité, sans qu'on sache vraiment les critères qui feront qu'on le louera ou bien qu'on le méprisera. Du point de vue de la réception, il y a donc une instabilité quant à la manière de juger l'esprit. Qui est-ce qui décidera de sa réussite ou de son échec ? Son aspect spectaculaire le dessert à l'âge classique parce qu'il va à l'encontre de la sobriété inhérente au bon goût et au savoir-vivre ; « faire de l'esprit » peut alors être jugé comme une imposture et un manque de modestie. Il y a là un réquisitoire moral contre l'esprit.

Il peut maintenant être utile de rendre compte des idées d'un auteur du XVIIIe siècle sur le style brillant afin de situer Marivaux dans une mouvance particulière, même s'il s'est toujours efforcé de revendiquer sa singularité malgré les nombreuses critiques.

4. Etienne-Simon de Gamaches, *Les Agréments du langage réduits à leurs principes* (1718)

Dans *Les Agréments du langage réduits à leurs principes* d'Etienne-Simon de Gamaches[71] (1672-1756), la troisième partie, intitulée « Du Brillant », aborde le trait d'esprit. Cette partie « s'attache au *brillant* du discours, c'est-à-dire à une efficacité oratoire fondée sur la séduction exercée par l'abrègement argumentatif qu'opèrent des *tours ingénieux* provoquant *une sorte de surprise.* Pour comprendre pareil effet de surprise et de séduction, Gamaches recourt au concept, central chez lui, de *supposition.* »[72]

Jean-Paul Sermain, dans *Marivaux et la mise en scène*, résume les idées de cet auteur dans

71 Théoricien d'un art de bien parler, à la suite de Bouhours et de Fontenelle : c'est au XVIIIe siècle que « s'affirma le projet de systématiser cet art de dire qu'avait introduit Bouhours, dont les *Entretiens* Fontenelle avaient étendu l'usage au libertinage et qui devait parvenir à une sorte d'achèvement théorique dans *Les Agréments du langage réduits à leurs principes* d'Etienne Simon de Gamaches. » *Libertinage et figures du savoir*, Marc André Bernier, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 129.

72 *Ibid.*, p. 128.

le chapitre X intitulé « Le rythme du dialogue »[73] :

« (…) tout énoncé prend sens et forme comme moment d'un dialogue et inscrit en lui cette situation, en répondant à ce qui est dit, en l'interprétant et en changeant sa visée. Cette propriété universelle s'observe aisément et pédagogiquement dans le mot d'esprit : son fonctionnement est celui de tout énoncé, mais il y est plus marqué. »[74]

Gamaches parle de « suppositions »[75], ces idées non explicitées que chacun a à l'esprit dans une conversation ; dans un cadre humoristique, le mot d'esprit tente alors de bousculer les suppositions d'autrui pour leur en substituer d'autres, ce qui crée des ruptures[76], des bifurcations dans le dialogue.

« C'est ainsi que les choses semblent quelquefois changer de nature à notre égard ; du moins les supposons-nous différentes de ce qu'elles ont coutume de paraître quand nous marquons qu'elles nous marquent autrement qu'elles ne paraîtraient devoir nous frapper. »[77]

La repartie spirituelle crée de la nouveauté dans la façon d'appréhender le monde ; elle offre une lecture inédite de ce qui est considéré ; en d'autres mots, elle initie une vision tout à fait surprenante. C'est pour cette raison qu'elle nous frappe, que les idées non conventionnelles qu'elle transmet s'insinuent subrepticement dans notre esprit. La brusquerie de son surgissement dans l'échange concourt à son efficacité argumentative. Au détour d'une phrase, ma raison est interpellée par la formulation étonnante d'une idée nouvelle. Cela me procure du plaisir et me mène doucement mais sûrement à la persuasion.

---

73 Ce chapitre est placé dans la troisième partie qui porte le tire « Le Temps de la représentation » (p. 199-284).

74 *Op. cit.*, p. 226.

75 « la théorie que Gamaches propose du brillant du discours tient à un principe unique, qu'il nomme "supposition", car chaque fois que l'on "affecte de supposer ce qui paraîtrait avoir besoin d'être dit, […] alors il se trouve du tour dans la manière dont on s'exprime" » ; cité dans « Brillant du style et réhabilitation du plaisir dans l'écriture moraliste d'Etienne Simon de Gamaches à Crébillon fils », Marc-André Bernier, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Année 2007, volume 59, pp. 159-173, article mis en ligne : www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2007_num_59_1_1646

76 Jean-Paul Sermain parle de « rythme syncopé ».

77 L'ouvrage de Gamaches est disponible sur le site Gallica de la bnf : il s'agit de l'édition *princeps* datant de 1718, chez l'éditeur G. Cavalier (Paris). L'extrait cité se trouve page 174.

« Ce style [celui de Crébillon fils dans *La Nuit et le moment*] participe d'un art de l'adresse à autrui et d'une rhétorique de la séduction illustrant ce que les rhéteurs français du XVIIIe appelaient le *brillant*, désignant ainsi un effet oratoire qui joue sur toutes les virtualités du sens au profit d'un art de plaire et de surprendre.[78] »

Cette citation de Marc-André Bernier est tirée d'un article où est rappelée la promotion du plaisir et de la séduction dans l'écriture moraliste de la première moitié du XVIIIe siècle. Un Crébillon se plaît ainsi à montrer le pouvoir des impressions sensibles sur le cœur et l'esprit. Cette réhabilitation du plaisir s'accompagne de l'invention d'un style qui, lui aussi, cherche à procurer des « sentiments agréables »[79] au lecteur. En s'appuyant sur des aspects précis de l'œuvre de Crébillon, l'universitaire évoque « le surgissement de ce sens aussi imprévu qu'amusant qui exploite toutes les ressources de l'équivoque » et où « s'affirme alors un style appelé à s'épanouir au sein de toutes les stratégies de la double entente et de la parole feinte » ; le lecteur s'amuse de ces « tours et […] détours brillants » et de « l'émergence aussi ingénieuse que réjouissante d'un sens inattendu.»[80]

Si l'on y prête attention, cette description d'un nouveau style peut correspondre à l'écriture spirituelle telle qu'on la trouve chez Marivaux. Le sens n'est pas donné d'emblée mais nécessite la participation active d'un lecteur réjoui qui mène en quelque sorte l'enquête et y trouve un plaisir intellectuel certain.

« (…) ce que [Gamaches] appelle les agréments du langage permet précisément de représenter les choses sous un jour aimable en multipliant les expressions figurées, tours, pensées fines et ingénieuses, lesquels sont autant de procédés que définit la présence en creux d'un sens virtuel interpellant la sensibilité ou encore la sagacité interprétative de l'interlocuteur ou du lecteur. Autrement dit, le langage ne peut « briller » qu'en éveillant les virtualités d'un sens implicite (…).[81] »

---

78 « Brillant du style et réhabilitation du plaisir dans l'écriture moraliste d'Etienne Simon de Gamaches à Crébillon fils », Marc-André Bernier, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Année 2007, volume 59, pp. 159-173, article mis en ligne : www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2007_num_59_1_1646

79 Marc-André Bernier précise que cette notion a été théorisée par Louis-Jean Lévesque de Pouilly : « Théorie des sentiments agréables. Où l'on établit les principes de la morale », *Recueil de divers écrits sur l'amour et l'amitié, la politesse, la volupté, les sentiments agréables, l'esprit et le cœur*, Paris, chez la Veuve Pissot, 1736.

80 *Op. cit.*, p. 163.

81 *Op. cit.*, p. 169.

Il faut citer ici la première phrase de la « Préface » des *Agréments du langage (...)* : « On ne parle que pour être entendu ; mais il faut plaire, si l'on veut se faire écouter.[82]» Cet énoncé liminaire éclaire les enjeux d'un discours qui cherche avant tout l'efficacité ; le plaisir est le moyen d'obtenir toute l'attention du lecteur. Les « grâces de l'élocution », comme les appelle Gamaches, sont un point essentiel pour se faire comprendre : « Il y a telle vérité qui ne peut entrer dans l'esprit qu'elle ne gagne auparavant le cœur.[83] » L'ornement du discours a un objectif précis, celui d'obtenir l'adhésion du lecteur. Et cela passe par une esthétique de la surprise, ou encore de la bifurcation. On n'arrive au brillant persuasif qu'en étonnant, qu'en empruntant une voie inattendue qui bouscule les idées reçues de l'interlocuteur, les « suppositions » comme les nomme Gamaches. Dans la conclusion de son ouvrage, il répète ce qu'il avait déjà dit dans sa préface au sujet de l'utilité des ornements du discours :

« On a pu voir dans ce traité que tout ce qui orne le discours sert, ou à nous faciliter l'intelligence du sens qu'il renferme, ou à nous mettre en état de nous rendre attentifs sans qu'il nous en coûte aucun effort ; les sentiments qu'il plaît à la nature de nous donner, ce n'est point au hasard qu'elle nous les donne. Une chose ne nous plaît jamais qu'elle ne nous convienne par quelque endroit : **aussi la beauté, dans quelque genre que ce soit, n'est-elle que l'utile caractérisé par l'agréable**.[84] »

En concluant par la règle horacienne de l'association de l'utile et de l'agréable[85], c'est-à-dire de la morale et de la beauté, l'auteur refuse d'envisager les agréments du langage comme de simples atours embellissant des idées à transmettre. Le fond est intimement lié à la forme. De même l'esprit se caractérise par une formulation particulière en dehors de laquelle il ne peut subsister. Sa brillance et sa profondeur vont de pair.

82 *Op. cit.*, p. II de la « Préface ».

83 *Op. cit.*, p. III de la « Préface ».

84 *Op. cit.*, p. 389-390.

85 « Centuriae seniorum agitant expertia frugis, // celsi praetereunt austera poemata Ramner. // Omne [tulit punctum qui miscuit utile dulci, // lectorem delectando pariterque monendo. » vers 341 à 344 de *Ars poetica* (site internet : itinera electronica, agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/horace_poetique /texte.htm). Traduction : « Les vieillards ne veulent pas d'un poème sans enseignement moral ; les chevaliers dédaigneux ne vont pas voir un drame trop austère ; mais il obtient tous les suffrages celui qui unit l'utile à l'agréable, et plaît et instruit en même temps. » (site internet Bibliotheca Classica Selecta : traduction française de Fr. Richard, Paris, Garnier, 1944 ; texte saisi optiquement par Jean Schumacher : bcs.fltr.ucl.ac.be/HOR/PisonsTrad.html).

L'idée du plaisir doit donc être considérée sérieusement quand on étudie l'esprit dans les comédies de Marivaux. La séduction de son style tient à la mise en œuvre d'un dialogue surprenant et plaisant qui porte un sens parfois plus complexe qu'on ne le croit.

Un autre penseur, du XXe siècle celui-là, nous a aidée à réfléchir à la notion d'esprit : il s'agit du fondateur de la psychanalyse, Sigmund Freud, qui a élaboré une réflexion intéressante sur le trait d'esprit.

5. La définition de l'esprit par Freud

En 1905, Sigmund Freud offre une analyse du trait d'esprit dans son ouvrage *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient.* Ce dernier est divisé en trois parties : la partie analytique, la partie synthétique et la partie théorique. Le père de la psychanalyse étudie le lien entre l'humour et l'inconscient. Ce qui l'intéresse, ce sont les mécanismes du langage qui sont à l'œuvre dans le trait d'esprit. Il se demande ce qui constitue un énoncé qualifié de mot d'esprit. Il voit une ressemblance entre ce genre de discours et le rêve : dans les deux cas, il y a un « contenu latent » et un « contenu manifeste » ; comme dans la production onirique, il y a un sens second à construire, un sens implicite à retrouver et à savourer quand on entend un trait d'esprit. La condensation est, selon lui, le mécanisme formel le plus courant ; c'est-à-dire qu'un seul énoncé exprime plusieurs significations, d'où un phénomène d'épargne intellectuellement plaisant :

« (…) la technique de l'esprit et la tendance à l'épargne qui la domine prennent part à la genèse de notre plaisir. »[86]

Il donne un exemple de ce mécanisme de condensation avec le néologisme « famillionnaire » qui est un mot-valise fait de « familier » et « millionnaire » pour dire l'attitude condescendante du baron de Rothschild s'adressant à un inférieur, le pauvre buraliste de loterie Hirsch-Hyacinthe, dans la pièce de Heine, *Tableaux de voyage* (1829 et 1831). C'est un

86 *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, p. 87 (édition numérique d'après l'édition Gallimard de 1971 sur le site : http://*www.uqac.uquebec.ca/zone30/classiques_des_sciences_sociales/index.html*)

mot d'esprit car il signifie qu'un puissant, aussi bienveillant soit-il, se comporte nécessairement en riche quelque peu dédaigneux avec ceux qui ne sont pas de son niveau social. L'analyse freudienne est intéressante : le caractère spirituel de cette repartie ne réside pas dans ce qui est dit mais dans la façon de le dire : « Si donc, dans notre exemple, le caractère spirituel ne dépend pas du fond même de la pensée, il nous faut le chercher dans la forme, dans les termes qui l'expriment. » Freud parle alors de « *condensation avec formation substitutive* »[87], c'est-à-dire que ce qui donne toute sa force au mot d'esprit c'est la composition du néologisme qui condense l'idée que le buraliste voulait exprimer.

Cette idée de condensation nous intéresse au premier chef ; si le mot d'esprit marivaudien est si plaisant, c'est qu'il contient diverses significations qui se superposent. Comme il offre différentes lectures sur le mode de la surprise grâce à sa forme concise, il est divertissant tout en procurant un vrai plaisir intellectuel.

L'aspect ludique du trait d'esprit ressortit à l'enfance qui se plaît au jeu verbal. Ce qui nous charme également dans ce genre d'énoncé, d'après Freud, c'est le fait d'accepter ce qui habituellement est interdit par la censure. Le mot d'esprit fait plus facilement passer une idée opposée à la *doxa.* Ainsi, grâce à la repartie spirituelle, l'individu libère une énergie qui, normalement, est utilisée pour refouler des pensées d'ordinaire rejetées par la conscience. La tension inhérente au refoulement est donc moindre et provoque notre satisfaction. Pour résumer, le plaisir procuré par le trait d'esprit a une double racine : le jeu sur les mots et le jeu sur les pensées ;

« (…) le plaisir de l'esprit est composé d'un noyau formé par le plaisir primitif du jeu et d'une coque constituée par le plaisir de la levée d'une inhibition. »[88]

On pense alors immanquablement à toutes les arlequinades[89] du théâtre de Marivaux : le personnage d'Arlequin nous fait souvent penser à un petit enfant espiègle et plein de bonne humeur qui transgresse les interdits par des paroles audacieuses et critiques.

L'auteur insiste également sur le fait qu'on ne fait pas un mot d'esprit pour soi mais pour les

87 Édition électronique.

88 *Ibid.*, p. 123, note 62.

89 « Bouffonnerie d'Arlequin, soit dans le jeu, soit dans les paroles. » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1798, 5ème édition). F. Deloffre en donne un exemple dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* lorsque Arlequin, jouant son rôle de maître avec sérieux et insolence, déclare à Lisette au sujet de Dorante qui n'a « qu'un mot à [lui] dire » : « Madame, s'il en dit deux, son congé sera le troisième. »

autres :

« L'élaboration de l'esprit est indissolublement liée au besoin de communiquer aux autres. (…) le cycle psychique de la formation de l'esprit ne semble pas se clore sur l'inspiration du mot d'esprit ; il subsiste encore un quelque chose qui, dans la communication du mot d'esprit, cherche à parfaire le cycle de ce processus inconnu. »[90]

Si nous revenons au sujet de notre étude, l'esprit dans les comédies de Marivaux, nous pouvons dire que cette particularité de l'esprit fait qu'il s'épanouit au mieux dans le dialogue théâtral qui mime la conversation ordinaire où peut fuser à tout moment un mot d'esprit ; mais ce jaillissement ne survient que parce qu'il y a un ou des interlocuteurs. L'auditoire suscite donc par sa présence la création de la repartie spirituelle et celle-ci ne se réalise pleinement que si elle est entendue et comprise. Ainsi la personne qui est là et écoute est essentielle depuis la conception jusqu'à la réalisation du trait d'esprit. En ce sens, il est co-auteur de celui-ci. De plus, au théâtre, il y a toujours un public et aucun mot d'esprit ne lui échappe. Qu'il s'agisse d'un aparté, d'un monologue, voire d'un dialogue de sourds où l'un des personnages ne saisit pas ce qu'on lui dit, comme les spectateurs sont présents, il y a toujours l'interaction indispensable à l'épanouissement complet du trait d'esprit. Le genre théâtral est donc le genre de prédilection de cette notion qui nécessite une relation entre deux personnes ; effectivement, la fonction du langage dramatique est double : la réplique est destinée à la fois au personnage et au public.

Pierre Larthomas, dans son ouvrage de référence sur le dialogue théâtral intitulé *Le Langage dramatique*, met, à ce propos, au jour la notion fructueuse d' « effet » qu'il définit comme « tout élément qui, dans un dialogue (…) se révèle utile, parce que susceptible d'amener une réaction, si faible soit-elle, du spectateur[91] ». Cet auteur lie la notion d' « effet » à celle, primordiale, d' « efficacité » : le mot « effet » « marque un résultat mais suppose les éléments mis en œuvre pour l'atteindre. (…) il évoque un auteur qui prépare les effets et des spectateurs qui y sont sensibles. » Il donne comme une des principales caractéristiques du langage dramatique la « concentration des effets ».

« (…) définir la nature et la qualité d'une réplique ou d'un dialogue, c'est définir avant tout le rapport qui s'établit entre deux effets : l'effet sur l'interlocuteur (comme dans la vie) et l'effet sur ce juge (au

90 *Ibid.*, p. 127.

91 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p. 281

sens large du terme) qu'est le public.[92] »

Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction, P. Larthomas se montre cependant très critique face à un effet qui mettrait à mal la cohérence d'une œuvre dans son ensemble ; un bon dramaturge est un dramaturge qui sait ménager ses effets sans jamais en abuser, notamment en matière d'esprit :

« si l'on entend par là [l'effet] l'apparition d'un élément inattendu qui peut amuser ou émouvoir, mais, de toute manière, attire l'attention sur lui au détriment de tout le reste, ce que fait souvent le trait d'esprit.[93] »

Même si ce spécialiste du théâtre met en garde contre les risques d'effets trop voyants qui porteraient atteinte à l'équilibre, à l'harmonie de l'œuvre théâtrale entière, il nous semble pertinent de considérer la réplique spirituelle marivaudienne comme le modèle de cette concentration des effets propre au langage dramatique. Nous souscrivons à ce commentaire de P. Larthomas :

« Comme s'il s'agissait pour l'auteur dramatique de dire le plus de choses avec le moins de mots possible et d'accumuler les éléments susceptibles de provoquer chez le spectateur des réactions vives, sans qu'il puisse jamais relâcher son attention.[94] »

Le plaisir que l'on éprouve à l'écoute des pièces de Marivaux tient à cette efficacité théâtrale en partie due à la portée spirituelle de certains échanges. L'esprit est comme la quintessence de la communication car, comme le souligne Freud, son élaboration « est indissolublement liée au besoin de communiquer aux autres » ; pour s'accomplir pleinement, l'esprit nécessite la présence attentive et active de l'autre. Pas d'esprit du locuteur sans reconnaissance de l'esprit par l'interlocuteur.

92 *Ibid.*, p. 437.

93 *Ibid.*, p. 281.

94 *Ibid.*, p. 284.

6. Conclusion partielle sur la notion d'esprit

Nous avons essayé de nous nourrir de divers apports théoriques sur la notion d'esprit afin de déterminer au mieux celle-ci. Avec Quintilien, il est apparu que l'esprit est étroitement lié à l'interaction verbale et qu'il se caractérise par son surgissement instantané qui surprend et divertit en même temps ; son aspect improvisé fait son charme : l'esprit plaît par son naturel. L'auteur latin insiste également sur sa dimension intellectuelle mais émet des réserves au sujet de son clinquant : l'esprit prend alors l'apparence d'une pensée brillante dont l'écrivain risque d'abuser pour faire admirer son talent. Le texte devient nécessairement superficiel et ridicule. La beauté d'un discours requiert un emploi modéré de ces pensées lumineuses qui ne doivent pas mettre en péril l'équilibre de l'ensemble. Les idées de bigarrure et de discontinuité sont ici considérées comme dangereuses. Il y a là comme une aporie : Quintilien souligne le naturel de l'esprit, né de l'occasion au détour d'un dialogue à bâtons rompus, mais en même temps il met en garde contre l'excès des traits brillants qui enlaidissent un texte et le rendent monstrueux, c'est-à-dire anti-naturel. C'est pourquoi nous avons voulu ensuite approfondir, dans la réplique spirituelle, cette esthétique de la brièveté ainsi décriée par le maître de l'éloquence.

Il est alors devenu manifeste que l'esprit ressortit à une forme d'atticisme que l'on peut qualifier de gracieux : il appartient bien au style coupé mais, loin de toute rigueur austère, il déploie une séduction piquante qui lui donne une efficacité incomparable. Sa concision et sa tonalité enjouée font qu'il suggère un sens sur lequel il ne s'appesantit pas. Il semble éclairer dans une fulgurance momentanée une signification qui n'est jamais définitivement et fermement donnée mais toujours effleurée et à construire ; l'esprit comme forme discontinue relève d'une esthétique de la suggestion. Le plaisir qu'on y prend est évidemment lié à cet inachèvement du sens, à cet éclair de la pensée qui ne se prend pas au sérieux mais disparaît aussi vite qu'il est apparu. L'esprit ne peut s'exprimer dans le développement verbal ; il n'existe que dans une formulation rapide et efficace, au risque de passer pour superficiel et vain. Cette manière d'écrire ne peut que plaire à un auteur si attaché à la complexité des choses humaines ; comment mieux exprimer ce que les mots pourraient avoir du mal à dire clairement ? De surcroît, la pénétration la plus aiguë pourrait-elle s'accommoder d'une langue trop précise ? De même, l'esprit ne permet-il pas au dramaturge toutes les audaces de la pensée sans pour autant risquer de passer pour un auteur sentencieux qui croit détenir la

vérité ? Sous des dehors parfois arrogants et tyranniques, l'esprit n'est-il pas au contraire chez Marivaux la manifestation d'une certaine humilité, voire d'une certaine pudeur intellectuelle ? Le mot d'esprit, furtif et plaisant, n'est-il pas simplement une pensée en passant ? Il relève précisément de ce qu'on a aussi coutume d'appeler une esthétique de la négligence : il s'épanouit dans l'esquisse amusante qui permet à l'interlocuteur d'exister pleinement, lui qui est invité à reconstituer dans l'instant un sens juste ébauché.

Ensuite nous avons lu attentivement des articles de dictionnaires de différentes époques afin de continuer notre enquête sur la spécificité de l'esprit. La suspicion dont il est la cible et qu'on a déjà constatée dans nos précédentes recherches, a été confirmée par des définitions qui s'empressent d'affirmer son ingéniosité brillante pour mieux mettre en cause son aspect clinquant et finalement sa possible vacuité. Il est bien considéré comme une pensée aiguë, inédite et donc digne d'admiration, mais cette acuité passe vite au second plan et on ne retient souvent que son aspect spectaculaire : c'est comme si en voulant surprendre par sa virtuosité, il perdait sa valeur intellectuelle[95]. Sa forme desservirait en quelque sorte son fond. Sa quête à tout prix de l'effet sur l'interlocuteur réduirait ainsi paradoxalement cet effet ; celui qui fait de l'esprit n'est pas loin d'être systématiquement discrédité : il veut briller, et c'est bien là sa faute première qui entache irrémédiablement sa pensée. Il y a là encore une condamnation morale de l'esprit. On a également vu, avec l'apport précieux de Voltaire, que l'esprit, qui suscite des rapprochement inattendus, émane d'une observation subtile et s'exprime avec finesse en jouant avec l'implicite : on retrouve l'esthétique du flou et de la suggestion déjà abordée antérieurement.

Les idées du théoricien du XVIIIe siècle Etienne-Simon de Gamaches nous ont justement permis de dépasser le jugement sévère des contemporains vis-à-vis de l'esprit ; il insiste en effet sur les bifurcations de la pensée que cette notion provoque et souligne par conséquent son importance. Il ne le considère pas comme un simple agrément mais comme un dispositif capable de bouleverser les « suppositions » d'autrui, c'est-à-dire le cours normal de sa pensée. Il faut cependant noter que Gamaches revendique tout à fait la notion de plaisir dans l'esprit ; pour persuader, il est nécessaire de plaire. L'esprit est donc bien un mode de la pensée plaisante et ressortit à une rhétorique du brillant et de la séduction en vogue dans la première moitié du XVIIIe siècle. Marivaux participe à sa manière à ce mouvement de réhabilitation

95 On pense alors à cette célèbre phrase d'Alain : « Un trait d'esprit annonce toujours la mort d'une idée. » *Propos*, t. II, Gallimard, coll. Pléiade, 1923, p. 462. Mais ne peut-on voir dans cet énoncé un trait d'esprit ?...

des « sentiments agréables[96] » dans la littérature.

Pour terminer ce bilan, il faut évoquer les travaux de Freud sur l'esprit. C'est à nouveau l'aspect polysémique de l'énoncé spirituel qui est analysé grâce au concept de condensation et à la comparaison éclairante avec le rêve : coexistent alors un « contenu manifeste » et un « contenu latent » qui donnent toute sa saveur à l'esprit. Le fondateur de la psychanalyse aborde un thème nouveau dans le cours de notre enquête sur cette notion : il met l'accent sur la dimension ludique inhérente au monde de l'enfance ; l'esprit, jeu verbal, est transgressif et permet d'exprimer ce qui habituellement doit être tu. Il évite la censure et plus l'interdit dévoilé est important, plus le plaisir qu'il procure est grand. Freud parle de l'énergie nécessaire dans toute inhibition et subitement libérée à cette occasion. Cette analyse nous paraît essentielle : l'esprit devient le médium d'une vérité cachée, et ce faisant il déploie une séduction particulière. Ses attraits ne seraient pas synonymes de frivolité mais seraient la marque même de sa portée significative. La réconciliation de la forme et du fond s'accomplit et rejoint les réflexions de Gamaches.

Il nous paraît maintenant important de diriger notre regard vers les contemporains de Marivaux pour comprendre comment ils jugent l'esprit en général et comment ils apprécient celui de cet écrivain en particulier. Cela nous permettra d'identifier, dans ce phénomène qu'on appelle la réception, ce qui est perçu comme spirituel chez un dramaturge qu'on a souvent accusé de faire montre de « trop d'esprit ». C'est donc à cette incompréhension entre Marivaux et ses détracteurs que nous allons nous consacrer à présent.

96 Terme emprunté à Louis-Jean Lévesque de Pouilly (1691-1750) dans son ouvrage *Théorie des sentiments agréables* (1736).

B/ Comment l'esprit est-il perçu au XVIIIe siècle

1. La méfiance vis-à-vis de l'esprit

En 1744, Voltaire rédige sa « Lettre sur l'esprit »[97] où il met en garde ses lecteurs sur la tentation de faire de l'esprit au détriment du fond raisonnable ; ce texte est étonnant : alors que l'auteur passe pour un homme d'esprit, il énumère les errances d'un texte qui ferait un trop grand étalage de la verve spirituelle :

« tous ces brillants, auxquels on donne le nom d'esprit, ne doivent point trouver grâce dans les grands ouvrages, faits pour instruire ou pour toucher (…). Ces jeux d'imagination, ces finesses, ces tours, ces traits saillants, ces gaîtés, ces petites sentences coupées, ces familiarités ingénieuses qu'on prodigue aujourd'hui, ne conviennent qu'aux petits ouvrages de pur agrément. (…) Qui ne peut briller par une pensée, veut le faire remarquer par un mot. »

Ainsi il exprime une méfiance répandue à l'époque : faire montre de trop d'esprit est la preuve d'une pensée creuse, boiteuse. Il y a une contradiction entre les grands ouvrages et l'emploi d'un style brillant jugé quasiment immoral. Les grands genres requièrent une certaine tenue de l'écriture ; or le style spirituel est le signe d'un véritable relâchement de la pensée. Il s'agit là d'une idée répandue, d'un poncif même de la réflexion sur l'art oratoire depuis la fin du XVIIe siècle. Fénelon, dans ses *Dialogues sur l'éloquence et sur celle de la chaire en particulier*[98], résume bien la défiance que l'on doit avoir en entendant un discours par trop orné des fleurs de l'esprit. Alors que le personnage nommé B vante le talent oratoire d'un prédicateur qu'il vient juste d'écouter, ses amis A et C lui demandent de redire ce qu'il a retenu de son discours ; mais B se dérobe :

97 *Collection complète des oeuvres de Monsieur de Voltaire*, nouvelle édition augmentée de ses dernières pièces de théâtre et enrichie de 61 figures en taille-douce. Tome cinquième, 1764, pp. 41-52. Voir le site de l'université de Reims : journée d'étude à Reims organisée par Mme Gevrey. Agrégation 2008-2009 : « L'esprit de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* ou la "Raison ingénieuse" » par Victor Madeira : http://univ-reims.fr/site/laboratoire-labellise/crimel/gallery_files/site/1/1697/3184/10102/12458.pdf

98 Il s'agit du premier dialogue qui comporte un chapeau avec le résumé suivant : « Contre l'affectation du bel esprit dans les sermons. Le but de l'éloquence est d'instruire les hommes, et de les rendre meilleurs : l'orateur n'atteindra pas ce but s'il n'est désintéressé. »

« Je défigurerais ce sermon par mon récit : ce sont cent beautés qui échappent ; il faudrait être le prédicateur même pour vous dire...
A – Mais encore ? Son dessein, ses preuves, sa morale, les principales vérités qui ont fait le corps de son discours ? Ne vous reste-t-il rien dans l'esprit ? Est-ce que vous n'étiez pas attentif ? (…)
C – Quoi donc ! Vous voulez vous faire prier ?
B – Non, mais c'est que ce sont des pensées si délicates, et qui dépendent tellement du tour et de la finesse de l'expression, qu'après avoir charmé dans le moment elles ne se retrouvent pas aisément dans la suite. Quand même vous les retrouveriez, dites-les dans d'autres termes, ce n'est plus la même chose, elles perdent leur grâce et leur force.
A – Ce sont donc, monsieur, des beautés bien fragiles ; en les voulant toucher on les fait disparaître. J'aimerais bien mieux un discours qui eût plus de corps et moins d'esprit ; il ferait une forte impression, on retiendrait mieux les choses. »[99]

Le Père Bouhours dans son ouvrage à succès maintes fois réédité après une première publication en 1687, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, met en garde contre une écriture qui serait trop aride et insipide mais aussi contre celle qui ferait un abus des agréments du langage, l'esprit faisant bien évidemment partie de ceux-ci. Cela montre bien que la question est au cœur des réflexions contemporaines : l'esprit est présent dans les discussions de salon, il en fait toute la saveur ; on le trouve également dans les écrits légers qui ont pour but de distraire le lecteur mais il ne doit pas être omniprésent dans les ouvrages sérieux et raisonnables sous peine de les discréditer. Ce Jésuite, depuis ses célèbres *Entretiens d'Ariste et Eugène* (1671), est un auteur qu'on peut considérer comme représentatif de son temps ; fréquentant les assemblées des gens d'esprit, ami de plusieurs grands écrivains comme Racine, Boileau ou La Fontaine, il est une sorte de critique mondain qui pourtant fait clairement la différence entre l'esprit brillant qu'on peut montrer en société et la tenue que doit avoir un écrit abordant des sujets graves. Dans son ouvrage, deux amis, Eudoxe et Philante, discutent de la vérité et de la nature dans les écrits ; celui-ci donne alors un argument d'autorité pour étayer leur thèse :

« Le feu Duc de La Rochefoucauld qui pensait si juste, et qui jugeait si sainement (…) dit un jour, après avoir lu je ne sais quel ouvrage plein de subtilité et de brillant, qu'il lui semblait voir ces palais

99 *Œuvres diverses de Fénelon*, Paris, Lefèvre, 1824, p 4. Source numérique : bnf.fr

bâtis en l'air à force de charmes, et qui s'en vont en fumée dans le temps qu'on en est le plus ébloui. »[100]

Comment mieux exprimer le caractère superficiel et trompeur de l'esprit ? Jamais la finesse et l'éclat du jugement ne peuvent escamoter le néant de la pensée. Le raisonnement va même plus loin : méfions-nous d'un ouvrage trop brillant car il peut être le révélateur de l'inanité des idées, ce que suggère éloquemment la métaphore des palais fantomatiques « bâtis en l'air » et qui ne sont en réalité que des mirages aussi vite évanouis qu'apparus.

Dans son *Dictionnaire philosophique* (1764), Voltaire donne une définition de l'esprit, dans un sens positif, que nous avons citée plus haut et qui est reprise par le Littré. Il est également intéressant de rendre compte de sa définition du « faux esprit » :

« Le faux esprit (…), c'est une recherche fatigante de traits déliés, une affectation de dire en énigmes ce que d'autres ont déjà dit naturellement, de rapporter des idées qui paraissent incompatibles, **de diviser ce qui doit être réuni, de saisir de faux rapports**, de mêler, contre les bienséances, le badinage avec le sérieux, le petit avec le grand.[101] »

On retrouve là encore la condamnation d'une manière consistant en quelque sorte à faire du plein avec du vide. En définitive le faux esprit se fatigue à chercher des pensées nouvelles en utilisant des moyens langagiers artificiels. Le mélange des tons est sa marque de fabrique et elle est bien entendu blâmable pour tout homme de Lettres sérieux et respectable. Néanmoins on reste circonspect en considérant les définitions voltairiennes du bon esprit (« c'est l'art, ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre[102] »), et du faux esprit (« une affectation (…) de diviser ce qui doit être réuni, de saisir de faux rapports ») : d'un côté comme de l'autre, il y est principalement question de réalités distinctes qu'on rapproche de façon inopinée ou d'éléments assez similaires qu'on distingue pourtant finement ; mais dans un cas cela réussit brillamment et dans l'autre cela échoue lamentablement. Qu'est-ce qui permettra d'apprécier l'esprit à sa juste valeur si les moyens du bon et du faux sont identiques ? Tantôt l'opération de rapprochement ou de séparation des éléments dont on parle est de « l'art » et tantôt c'est de « l'affectation ». Alors comment

100 *Op. cit.*, site Gallica de la bnf, p. 72.

101 *Op. cit.*, section 2, t. I, p. 360 (cité par F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, nouvelle édition, Genève, Slatkine, 2009, p. 233).

102 *Dictionnaire philosophique* (« Esprit », section I, t. I).

reconnaître la frontière qui différencie le bon et le mauvais goût ? Cela ne révèle-t-il pas la position inconfortable de Voltaire à qui on a aussi reproché de faire preuve de trop de brillant dans son style au détriment de la pensée ? Cela ne montre-t-il pas également que, dans l'esprit, tout est affaire de subjectivité et que, selon l'interlocuteur, il triomphe ou avorte, puisque, comme on l'a dit à plusieurs reprises, il n'y a pas d'esprit sans interaction verbale, autrement dit sans la complaisance complice et active de celui qui nous écoute ?

Dans la préface du *Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du siècle, avec l'éloge historique de Pantalon-Phoebus* (1726), l'abbé Desfontaines dénonce ironiquement les auteurs modernes qui dénaturent la langue française ; il emploie des formules qui annoncent celles de Voltaire caractérisant l'esprit :

« Mais sans créer des mots, et sans se faire une nouvelle syntaxe, il est un art de se mettre à l'aise en écrivant, et d'enrichir même la langue sans aucun frais. **Séparez des mots que votre oreille prévenue croit devoir être nécessairement unis, et unissez-en d'autres qui n'ont point coutume de se voir ensemble**. Joignez par exemple le mot le plus familier et le plus trivial avec un mot noble et savant, comme *phénomène potager* ; (…) employez des figures hardies, comme *marchand des ramages*, pour dire, *marchand d'oiseaux* (…).
Toutes ces admirables finesses de langage, et toutes ces charmantes combinaisons de termes sont infinies dans le détail, et par conséquent notre langue peut s'enrichir à l'infini sous la plume délicate d'**un bel esprit**, qui ne doit point redouter l'application de ce vers échappé à un moderne qui s'y est peint lui-même,

Grand marieur de mots l'un de l'autre étonnés

Un mot ne s'étonnera plus d'un autre mot, quand une fois l'auteur leur aura fait faire connaissance. D'ailleurs qu'ils soient étonnés ou non, il n'importe, pourvu qu'ils composent un beau sens, et qu'ils forment **une image saisissante**.[103] »

La satire mordante des beaux esprits par Desfontaines concerne ainsi l'appariement verbal contre-nature ou, à rebours, le divorce illégitime de termes ordinairement associés. Il s'agit presque mot pour mot des définitions données ultérieurement par Voltaire pour identifier l'esprit, qu'il soit de bon ou de mauvais goût. Cette convergence d'idées montre bien les

103 p. XII et XIII de la préface dans la 3ème édition du *Dictionnaire néologique (...)*, Amsterdam, chez Michel Charles Le Cène, 1728 (ouvrage disponible sur le site google.book).

préoccupations stylistiques de l'époque. L'esprit est au centre des critiques, ce qui explique ce qu'on peut appeler figurément la cabale contre Marivaux. Il est clair que ce qui est visé c'est une sorte de dislocation de la langue sous prétexte d'inventivité et d'originalité. Les beaux esprit sont *in fine* des songe-creux, et pire encore, des corrupteurs du langage.

Paradoxalement, le XVIIIe siècle, si novateur par ailleurs, s'est révélé conservateur en ce qui concerne la hiérarchie des genres et des styles ; ainsi Voltaire, qui a bénéficié de l'enseignement des Jésuites, a perpétué cette défiance à l'égard d'un style incapable selon lui d'enfanter les grands genres prisés comme la tragédie ou l'épopée. En cela il se voulait fidèle à ce qu'il avait appris auprès de ses maîtres. C'est pourquoi il méprisait ses propres contes et romans alors qu'il tâchait de s'illustrer dans des écrits qu'il considérait comme plus nobles (son théâtre[104], ses poésies épiques, ses œuvres historiques) et qui d'ailleurs lui ont apporté le succès en son temps mais qui aujourd'hui sont négligés, voire oubliés.

Cela explique la bataille littéraire des philosophes comme Voltaire au siècle des Lumières contre ceux qu'on nomme les « beaux-esprits » : ils sont jugés frivoles, superficiels, essentiellement mondains et n'ont pas l'ambition de changer le monde en profondeur. Ils souhaitent simplement briller égoïstement et plaire pour parvenir. Ils sont à la fois les serviteurs de l'ordre social tel qu'il est et les profiteurs de celui-ci. Ils ne sont pas désintéressés comme le philosophe intègre dont le noble objectif est d'améliorer la société. Seul le désir de se divertir les anime. Ils se soucient plus de la forme que du fond. Ils sont en définitive les héritiers peu reluisants de l'Oronte du *Misanthrope* de Molière. Pour un penseur qui veut se donner de la hauteur, ils ne sont pas fréquentables et tout est bon pour marquer la distance qui les sépare.

Antoine de Baecque, dans *Les Éclats du rire*, rappelle le caractère péjoratif de l'expression « bel esprit » dès le Grand Siècle :

« (…) tout au long de la seconde moitié du XVIIe siècle, le « bel esprit » est suspect de pédanterie, de prétention, voire de ridicule (…).[105] »

104 René Pomeau dans son ouvrage *Voltaire en son temps*, (tome 5, p. 154) nous rappelle que Voltaire a été l'auteur dramatique le plus célèbre au XVIIIe siècle et a régné sur la scène de la Comédie-Française de 1718 à sa mort. Il a fait jouer une cinquantaine de tragédies qui, selon l'estimation de son biographe, ont été vues par environ deux millions de spectateurs.

105 *Les éclats du rire. Le Régiment de la calotte, ou les stratégies aristocratiques de la gaieté française (1702-*

Pour illustrer son propos il cite alors la « définition moliéresque » empreinte d'ironie qu'en donne le chancelier d'Aguesseau[106] :

« Penser peu, parler de tout, ne douter de rien, n'habiter que le dehors de son âme et ne cultiver que la superficie de son esprit, s'exprimer heureusement, avoir un tour d'imagination agréable, une conversation légère et délicate, être né avec le talent d'une conception prompte et se croire par là au-dessus de la réflexion : c'est une faible peinture de ce qu'il plaît à notre siècle d'honorer du nom de bel esprit. »[107]

Ainsi, la réédition[108] du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière en 1727 propose une définition du « bel esprit » dans le premier quart du XVIIIe siècle qui montre que l'expression est déjà devenue péjorative, notamment grâce aux citations de divers auteurs en guise d'illustration :

« *Bel Esprit.* C'est le bon sens qui brille. Bou.[109] Il n'est point de l'essence du *bel esprit*, de courir toujours après les brillants, et après les jolies pensées, et de ne rien dire qui ne surprenne, et qui n'éblouisse. Cette affectation d'être toujours fleuri, et d'avoir toujours de l'esprit, est ridicule, et peu judicieuse. (...)
On appelle *Bel Esprit* une personne qui parle d'un air poli, et dégagé ; qui pense vivement et hardiment, et qui relève tout ce qu'il [sic] dit par des expressions délicates et animées. Val.[110] Un véritable *bel esprit* a un discernement juste : il a tout ensemble de la force, et de la délicatesse : ses pensées sont fines, ses imaginations sont nobles, et agréables ; ses expressions sont polies, et naturelles. Il n'a rien de faux, ni de vain dans ses discours, et dans ses manières. Bou. Le titre de *bel esprit* est présentement fort décrié ; et je ne sais s'il ne vaudrait pas mieux être un peu bête, que de

1752), article in *Annales, Histoire, Sciences sociales,* année 1997, volume 52, n°3, p. 477-511. Citation p. 482.

106 Henri François d'Aguesseau, né en 1668 et décédé en 1751, est un magistrat français (il fut nommé plusieurs fois chancelier et Garde des Sceaux entre 1717 et 1750) qui a laissé une œuvre volumineuse où il s'est occupé à la fois de législation et de philosophie ; sa correspondance est également abondante.

107 *Œuvres choisies*, avec une notice biographique, chez E. Falconnet, Paris, 1865.

108 Cette réédition en quatre volumes est « revu[e], corrigé[e] et considérablement augmenté[e] » (ainsi que le précise la page de titre) par Jean-Baptiste Brutel de la Rivière (La Haye, P. Husson, T. Johnson, J. Swart....) qui a travaillé à partir de celle d'Henri Basnage de Beauval datant de 1701.

109 Abréviation pour le Père Bouhours.

110 Abréviation pour M. de Vallemont.

passer pour ce qu'on appelle communément *bel esprit.* »

Au XVIIe siècle, le bel esprit est la cible de comédies[111] qui dénoncent le pédantisme de ceux qui fréquentent certains lieux où la question du savoir est cruciale : les académies et les salons. Les conversations mondaines sont l'occasion de faire admirer son jugement et son érudition mais cette attitude est de plus en plus critiquée et moquée : le mot « bel-esprit » finit par perdre son sens originel positif et en endosse un autre, caricatural et satirique. C'est que l'individu qui se présente comme un bel-esprit est suspecté de se servir du savoir pour jouer un rôle qui le valorise ; en réalité, il est une coquille creuse, un imposteur et un ignorant. Il est prêt à tout pour briller en société. L'évolution sémantique du terme a donc déjà cours au XVIIe siècle ainsi que le souligne Jocelyn Royé dans un article où il convoque des comédies qui en font la satire.

« On voit le portrait comique du « bel esprit » se dessiner peu à peu : courtisans et galantes sont pris dans la tourmente pédantesque. Les rencontres, les réunions deviennent l'occasion de conversations où se jauge l'esprit de chacun. Maladroits, sentencieux, critiques ou censeurs, les beaux esprits cherchent à travestir leur ignorance ou leur savoir mal digéré par des raisonnements et des jugements indélicats confinant à l'absurde et au galimatias. Le « bel esprit » est bien une mutation sociale et culturelle du type du pédant, à travers lequel sont dénoncées certaines pratiques et habitudes mondaines[112] ».

C'est certainement en 1754 que Voltaire rédige l'article « Esprit »[113] pour *L'Encyclopédie* dirigée par Diderot et D'Alembert. Il passe en revue les différentes acceptions de ce mot et en vient à définir le « bel esprit » en l'opposant à « l'homme d'esprit » :

« L*'esprit*, dans l'acception ordinaire de ce mot, tient beaucoup du *bel-esprit*, et cependant ne signifie pas précisément la même chose : car jamais ce terme *homme d'esprit* ne peut être pris en mauvaise

111 On peut citer *Crispin bel esprit* de La Tuillerie (1682) ou encore *La Coquette ou l'Académie des Dames* Regnard (1694).

112 Royé Jocelyn, « Pédant et bel esprit : la représentation du savant mondain et du mondain savant dans les comédies du XVIIe siècle. », *Littératures classiques* 3/2005 (N° 58) , p. 105-113 URL : www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2005-3-page-105.htm. DOI : 10.3917/licla.058.0105.

113 Toutes les citations concernant cet article sont tirées de : Voltaire, article « Esprit », *Oeuvres Complètes de Voltaire*, Voltaire Foundation, vol. 33 (*Œuvres alphabétiques*), 1987, p. 51 à 66.

part, et *bel-esprit* est quelquefois prononcé ironiquement. D'où vient cette différence ? C'est qu'*homme d'esprit* ne signifie pas *esprit supérieur, talent marqué*, et que *bel-esprit* le signifie. Ce mot *homme d'esprit* n'annonce point de prétention et le *bel-esprit* est une affiche ; c'est un art qui demande de la culture, c'est une espèce de profession, et qui par là expose à l'envie et au ridicule. »

Le « bel-esprit » est donc un caractère critiquable qui se targue de posséder des talents qui le rendent unique, exceptionnel. La définition tend au portrait satirique. Le « bel-esprit » se désigne lui-même comme une intelligence qui le met au-dessus du lot alors que le vrai « homme d'esprit » est reconnu comme tel par les autres. Le « bel-esprit » fait sa propre publicité, se décerne à lui-même une supériorité qu'autrui est alors en droit de lui refuser parce que ses manières ne sont qu'affectation. C'est sa prétention qui le rend risible. Il fait « profession » d'être un homme d'esprit mais ce terme est ici péjoratif et dénonce son imposture. Ce qui apparemment insupporte c'est le fait de montrer ostensiblement qu'on a de l'esprit alors que le véritable « homme d'esprit » fait preuve d'une louable discrétion. Cela explique l'ironie que connote l'expression « bel-esprit ». Ce genre de qualité intellectuelle ne doit pas se voir mais se laisser deviner. On retrouve ici l'accusation traditionnelle contre l'esprit qui serait tapageur sans avoir rien de bien sérieux à dire.

Les critiques essuyées par Marivaux sont donc dues à ce qu'on a jugé ostentatoire dans son esprit ; sa façon d'écrire a certainement semblé trop voyante : il faisait montre de trop d'esprit, pour reprendre un blâme récurrent à son encontre. Il péchait par manque de modestie. On ne lui pardonnait pas son éclat. Ce qui est brillant est forcément suspect selon les catégories littéraires en vigueur à l'époque. La vérité n'a pas besoin des artifices du spectacle, elle ne tire sa force que d'elle-même.

Il n'est pas inutile de remarquer que Marivaux reconnaît lui-même dans son œuvre avec amusement les défauts du « bel esprit ». *La Voiture embourbée ou le Roman naturel* paru en 1715 présente les différents voyageurs du carrosse, dont le cavalier qui « parut bel esprit » au narrateur-personnage ; alors que la compagnie occupant la fameuse voiture aborde le sujet de la tendresse et de l'amour, le « bel esprit pointilla[114] successivement, et enjamba son discours de mille fins de vers, (...) il prit souvent l'imagination pour le cœur ». Briller à tout prix au risque du ridicule et de la pédanterie est l'apanage de ce caractère qui est alors, un peu plus loin dans le récit, l'objet d'un portrait moral risible :

114« POINTILLER, signifie figurément, chicaner, faire de vaines objections, faire des difficultés sur des choses de néant, quereller sur un sujet qui n'en vaut pas la peine. Un critique *pointille* sur tout. Ces gens mariés s'accordent mal, ils *pointillent* sans cesse. » *Dictionnaire universel...*, Furetière (1690).

« Pour le cavalier de trente-cinq ans, que j'ai déjà appelé bel esprit, **il est inutile de vous en faire le portrait** ; vous savez mieux que moi ce que sont la plupart de ces originaux ; c'était un homme qui parlait beaucoup, qui s'admirait à chaque fin de phrase, dont le geste brillait d'une vivacité plus présomptueuse que raisonnable, qui poussait la délicatesse jusqu'aux espaces imaginaires, qui la perdait de vue, et la faisait perdre aux autres, et qui malgré le néant sur lequel il parlait, trouvait le secret de ne point tarir son discours[115]. »

Le procédé de la prétérition[116] pique la curiosité du lecteur qui prend connaissance avec intérêt de la description de ce type ridicule. Marivaux montre par sa pénétration qu'il est conscient d'un travers à la mode ; il est donc bien loin de se croire un « bel esprit » dans ce sens négatif. Quelle déconvenue de constater quelques années plus tard qu'il est considéré comme tel ! Le malentendu vient certainement du brillant de ses dialogues théâtraux. Tandis qu'il fait converser ses personnages avec une finesse toute spirituelle qui doit, selon lui, rendre compte de vérités émotionnelles et psychologiques profondes, on le taxe d'artifice et de subtilité outrancière. En manifestant son esprit dans ses pièces, il est rapidement catalogué comme « bel esprit ». Mais le style de ses journaux a aussi fait couler beaucoup d'encre en sa défaveur ; l'abbé Desfontaines a été son plus féroce censeur dans son *Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du siècle* (1726).

Pour présenter le véritable esprit, Voltaire en appelle à l'autorité d'Aristote :

« [il] a enseigné parfaitement dans sa rhétorique la manière de dire les choses avec esprit. Il dit que cet art consiste à ne pas se servir simplement du mot propre, qui ne dit rien de nouveau ; mais qu'il faut employer une métaphore, **une figure dont le sens soit clair** et l'expression énergique. Il en apporte plusieurs exemples et entre autres ce que dit Périclès d'une bataille où la plus florissante jeunesse d'Athènes avait péri, *l'année a été dépouillée de son printemps*. Aristote a bien raison de dire qu'il faut du ***nouveau*** ; le premier qui pour exprimer que les plaisirs sont mêlés d'amertume, les regarda comme des roses accompagnées d'épines, eut de l'esprit. Ceux qui le répétèrent n'en eurent point. »

115 *La Voiture embourbée...*, Marivaux, Paris, Pierre Huet, 1714, p.25-26 (ouvrage numérisé par books.google.fr).

116 Voir les termes que nous avons mis en caractères gras.

Il est un trait de l'esprit que Voltaire, en commentant Aristote, identifie avec justesse, c'est son « expression énergique » ; cela rejoint l'idée de vivacité maintes fois évoquée à son propos dans les différents dictionnaires consultés. L'esprit met en œuvre un rapprochement inattendu notamment grâce au discours métaphorique de sorte qu'il se dote d'une force vitale qui fait tout son charme. En créant du « nouveau », il revitalise à la fois le langage et les idées auxquels il donne une belle vigueur. Être spirituel, c'est faire preuve d'une intelligence vive et dynamique capable d'exprimer des pensées avec une grande animation qui réveille et bouscule en quelque sorte l'ordre verbal et intellectuel. C'est peut-être une des raisons qui expliquent que l'esprit n'est pas toujours apprécié.

Nous allons maintenant voir le regard de Voltaire particulièrement sur l'auteur qui nous occupe, à savoir Marivaux. Il nous semble que ce qu'il en dit reflète en grande part le jugement des contemporains.

2. L'avis de Voltaire sur l'esprit dans le théâtre de Marivaux

Au XVIIIe siècle, l'écrivain qui représente par excellence le bel esprit est Marivaux. On le juge souvent frivole et superficiel, on critique son excès de finesse, ce qui est exprimé par le terme péjoratif de « marivaudage ». Les subtilités de la conversation galante propres à son théâtre sont blâmées : on y voit de l'artifice, de l'inconsistance. On se rappelle la condamnation sévère notoire attribuée à Voltaire et accusant l'auteur dramatique de « peser des œufs de mouche dans des balances de toile d'araignée. »[117]

Il existe une lettre[118] où Voltaire, après avoir louangé Marivaux d'une façon assez convenue

117 Ce propos a été rapporté par des contemporains de Voltaire qui par ailleurs n'a laissé aucune trace écrite de ce jugement. Ainsi Grimm s'en fait l'écho dans *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, Fume et Ladrange, Paris, 1829, p. 91. C'est donc Grimm qui attribua ce commentaire sur l'œuvre de Marivaux à Voltaire. Notons que celui-ci écrit à l'abbé Trublet le 27 avril 1761 : « Je me souviens que mes rivaux et moi, quand j'étais à Paris, nous étions fort peu de chose, de pauvres écoliers du siècle de Louis XIV, (…) infatigables auteurs de pièces médiocres, grands compositeurs de riens, pesant gravement des œufs de mouche dans des balances de toile d'araignée » (*La Correspondance de l'abbé Trublet*, Auguste Picard, 1926, p. 236). Il est donc intéressant et savoureux de constater que Voltaire a appliqué à lui-même et à ses condisciples de jeunesse la même critique moqueuse que celle qu'il a lancée à l'encontre de Marivaux ; il s'agit de dénoncer l'insignifiance d'une œuvre qui ne mérite pas qu'on la considère.

118 Lettre à Berger, Cirey, vers le 2 février 1736 : un extrait de cette lettre qui concerne directement Marivaux,

où l'on sent que le philosophe veut se montrer courtois, donne précisément son sentiment sur l'esprit dans les comédies de son contemporain :

« A l'égard de M. de Marivaux, je serais très fâché de compter parmi mes ennemis un homme de son caractère et dont j'estime l'esprit et la probité. Il y a surtout dans ses ouvrages une caractère de philosophie, d'humanité et d'indépendance dans lequel j'ai trouvé, avec plaisir, mes propres sentiments. Il est vrai que je lui souhaite quelquefois un style moins recherché et des sujets plus nobles. (…) **J'aime d'autant plus son esprit que je le prierais de le moins prodiguer. Il ne faut point qu'un personnage de comédie songe à être spirituel**, il faut qu'il soit plaisant, malgré lui et sans croire l'être. C'est la différence qui doit être entre la comédie et le simple dialogue. »

Ce point de vue nous paraît passionnant : pour l'auteur de *Candide*, le personnage de comédie doit être inconscient de son impact comique sur le spectateur ; il fait rire « malgré lui ». Il est donc dans une position d'infériorité par rapport au spectateur qui se moque de lui parce qu'il le juge. Et en effet les personnages marivaudiens, qu'ils soient maîtres ou valets, ont en général une intelligence et une finesse qui en font des êtres d'un certain niveau intellectuel. Ils font rire pour la simple raison qu'ils décident de faire rire : ils sont donc en position de supériorité par rapport au public qui réagit à leur verve spirituelle. Le plus souvent, ce ne sont pas leurs ridicules, leurs faiblesses qui les rendent risibles mais leur maîtrise du discours. Ils plaisantent, s'amusent des situations et, par leurs mots d'esprit, manifestent un certain contrôle de la réalité. Être capable de voir l'aspect comique d'un événement, c'est être dans une position de surplomb où l'on n'est pas dupe de ce qui se passe. C'est justement ce que Voltaire reproche à Marivaux : là encore ses personnages montrent trop d'esprit. C'est l'éternelle scie à propos de son théâtre. Dans l'extrait de cette lettre, la remarque finale est riche de sens : l'épistolier différencie « la comédie et le simple dialogue » ; Marivaux n'aurait pas respecté la manière traditionnelle de fabriquer une pièce comique et confondrait malencontreusement ce genre littéraire et la banale conversation. C'est-à-dire que se télescoperaient dans son œuvre dramatique le réel et l'artifice propre à la création théâtrale : finalement Voltaire accuse Marivaux d'un réalisme de mauvais aloi ; le personnage comique doit être une construction fictionnelle qui ne doit pas avoir les attributs d'une personne réelle de chair et d'os en train de converser avec d'autres. Le philosophe nous dit en substance que le personnage marivaudien est invraisemblable parce que trop spirituel. C'est à nouveau une

se trouve dans l'édition du *Théâtre complet, tome II*, Classiques Garnier, p. 957-958

manière de dire que Marivaux se cache derrière chacun de ses protagonistes et les fait donc parler comme lui. Il y aurait alors comme une paresse du dramaturge ne prenant même pas la peine de créer de toutes pièces des personnages dramatiques mais se contentant de s'exprimer à travers eux.

Ainsi, dans l'emploi du trait d'esprit chez Marivaux, il faudra nous poser la question du lien entre le personnage et ce qu'il dit. Y a-t-il une totale gratuité dans la saillie spirituelle ? Autrement dit, celle-ci pourrait-elle être prononcée par n'importe quel protagoniste, étant donné que l'auteur serait plus intéressé par la manifestation du brillant de son esprit que par la vraisemblance de ses personnages ? Son théâtre en devient-il alors factice ? L'affectation dont on l'a continuellement accusé est-elle avérée ? Le spectateur perçoit-il cet artifice et cela l'empêche-t-il d'apprécier ces comédies ?

L'idée de prodigalité spirituelle est également féconde pour notre réflexion ; Marivaux est toujours accusé d'en faire trop : mais comment avoir de l'esprit en l'économisant ? L'épargne à laquelle on le somme systématiquement de se contraindre est-elle possible quand on sait que le style marivaudien se définit par une finesse verbale qui n'est pas gratuité mais recherche pointue de la vérité ? Finalement on reprochera toujours à un auteur qui a de l'esprit d'en montrer trop, tout simplement parce qu'on n'est pas modérément spirituel ; on l'est ou on ne l'est pas. Par conséquent le blâme qu'on lui adresse est forcément injuste. On devrait plutôt dire qu'on n'aime pas l'esprit dans les textes littéraires et c'est peut-être ce que révèlent toutes les remontrances dont Marivaux a été l'objet. A travers lui, c'est une manière d'écrire qui est visée, manière qui rompt avec les règles oratoires des siècles passés.

C'est en particulier l'exigence de clarté qui a longtemps prévalu dans l'écriture ; or l'esprit, en raison de son appartenance à une esthétique de la suggestion, joue avec l'obscurité du sens.

3. L'idée de clarté

La nouveauté, certes, est essentielle dans l'esprit, mais la clarté aussi selon Voltaire ainsi que nous l'avons vu plus haut dans sa référence à Aristote qui demande qu'on utilise « une figure dont le sens soit clair » . Or l'on peut faire ici référence à un texte de Marivaux qui nous semble fondamental au sujet de la notion de clarté et qu'il a fait paraître dans le journal le

Mercure de mars 1719 ; c'est un article justement intitulé « sur la clarté du discours »[119] et qui remet en cause avec finesse et originalité une idée *a priori* admise par tous. Voici la nouvelle définition de « l'exacte clarté » selon le dramaturge :

« A la regarder (…) dans toute son étendue, et par rapport à l'auteur, c'est l'exposition nette de notre pensée au degré précis de force et de sens dans lequel nous l'avons conçue ; et si la pensée ou le sentiment trop vif **passe toute expression**, ce qui peut arriver, ce sera pour lors l'exposition nette de cette pensée, dans un degré de sens propre à la fixer, et à faire entrevoir en même temps **toute son étendue non exprimable de vivacité**[120]. »

La tentative de définition apparemment logique et pleine de bon sens marque en réalité une rupture brutale avec la tradition littéraire. L'écriture devrait être fidèle à ce qui, dans la pensée même, échappe à toute verbalisation précise. C'est là la justification d'une esthétique de la suggestion, voire d'une forme d'obscurité non plus jugée comme une défaillance de l'auteur mais comme une adéquation parfaite à l'expression de ses pensées. La clarté à tout prix est considérée par l'auteur de théâtre comme un lit de Procuste qui mutile la pensée authentique de celui qui cherche à la transmettre à son lecteur :

« Mais la clarté, prise plus simplement et dans son sens étroit, est une exposition de nos pensées qui fait que tout le monde les aperçoit, les entend dans le même sens. Il n'est pas nécessaire, pour être clair, d'avoir exprimé tout ce que vous pensez ; mais il est nécessaire que ce que vous exprimez soit entendu de tous également. Tant pis pour vous si vous perdez à l'exposition : en ce cas, **vous êtes exact et clair, quant à ce que vous devez aux autres** ; **mais vous péchez quant à ce que vous vous devez à vous-même** ; et comme on ne se doute pas du tort que vous vous faites, on n'a rien à vous reprocher. »

L'excès d'exactitude par souci du lectorat est une erreur ; Marivaux plaide pour le flou, l'imprécision, du moment qu'ils reflètent les conceptions originales et personnelles de celui qui écrit. Cela explique certainement le grand malentendu qui s'est installé entre lui et ses contemporains : on l'a accusé d'obscurité alors qu'il se voulait fidèle à sa pensée par l'expression la plus adéquate possible. On a le jugement précieux de l'abbé Trublet, dans un

119 On trouvera l'intégralité de cet article dans *Journaux et Œuvres diverses*, Marivaux, édition Classiques Garnier, 2001, p. 52 à 56, dans la section I rassemblant les articles de l'auteur parus dans le *Mercure* entre 1717 et 1720.

120 C'est nous qui mettons ces termes en gras.

fragment de journal ou de Mémoires[121], qui concerne l'homme Marivaux mais qui est en cohérence avec les idées de celui-ci sur le thème de la clarté. Ce témoin privilégié évoque :

« la peine qu'il[122] a souvent à penser et à s'énoncer, peine qui vient : 1° de ce que pensant beaucoup, profondément, ou du moins finement et subtilement, **il n'a pas d'abord une idée nette** de ses pensées ; 2° de son extrême vivacité qui **brouille ses idées** ; 3° de leur abondance, d'où il arrive que plusieurs lui venant à la fois, ou du moins se succédant de fort près et [l]'affectant vivement, elles se croisent, se confondent, veulent sortir tout à la fois, et par là se culbutent, pour ainsi dire, les unes les autres, semblables à une foule qui sort d'un lieu extrêmement rempli de monde ; personne ne sort parce que tout le monde veut sortir à la fois ; 4° Cette peine et cette difficulté à s'énoncer viennent encore de ce qu'il veut le faire avec **trop d'esprit, de singularité** etc. ; s'il voulait ou pouvait l'exprimer tout simplement et naturellement, il le ferait moins difficilement. »

L'abbé Trublet conclut de ces quatre points que la plupart du temps personne ne comprend Marivaux et ajoute perfidement « parce que souvent il ne s'entend pas lui-même » ; il ajoute que personne non plus n'ose lui avouer qu'il n'a pas pas compris parce que l'auteur est très susceptible et se sent blessé dans son amour-propre dès qu'on lui demande des explications.

On voit donc par là que la personnalité de Marivaux, son comportement dans les conversations (si du moins l'on en croit l'abbé Trublet qui se plaît certainement à la caricature et se livre à un véritable portrait satirique) rejoint parfaitement la notion qu'il développe sur l'idée de clarté. On relève également le lien que l'abbé Trublet fait entre l'obscurité[123] du dramaturge et sa volonté de faire montre de trop d'esprit.

Il faudra alors nous demander en quoi le trait d'esprit dans le théâtre de Marivaux participe de ce style aussi hautement revendiqué par l'auteur que blâmé par certains de ses contemporains. Il y a d'ailleurs une concordance troublante dans l'emploi même des termes entre ce que l'abbé Trublet reproche à Marivaux et ce que celui-ci prône dans ses pensées « Sur la clarté du discours » :

121 Ce texte est cité par F. Deloffre et M. Gilot dans l'édition Classiques Garnier des *Journaux et Oeuvres diverses* de Marivaux, Paris, 2001, p. 728-733. Ils précisent en note que ce témoignage a été publié en 1928 par Chaponnière dans la *Revue d'histoire littéraire* p. 79-84.

122 Marivaux.

123 A ce propos, on peut lire un peu plus loin dans le témoignage de l'abbé Trublet : « La société de M. de Marivaux, agréable à plusieurs égards, est quelquefois désagréable par cette obscurité, fatigante même et ennuyeuse ; de plus gênante par la crainte où l'on est de le blesser. » Ibid. p. 729.

« D'abord, il n'a tâché qu'à rendre sa pensée absolument telle qu'elle est, à en faire par l'expression une image fidèle ; mais à force de craindre de ne pas rendre, il a chargé, il a passé le but ; il a dit plus qu'il ne pensait, et quand il n'a pu penser singulièrement, il a au moins tâché de s'exprimer de même, en sorte que sa singularité, quoique naturelle en grande partie, est affectée aussi, il s'est trop aidé. »[124]

Il est bien question d'être fidèle à sa pensée ; mais là où Marivaux et l'abbé diffèrent, c'est que le premier n'hésite pas à prôner une esthétique du flou, de l'incertitude pour rendre compte de ses réflexions complexes alors que le deuxième prend cela pour un surcroît d'affectation dans le but blâmable de se rendre intéressant auprès de ses auditeurs.

Jusqu'à maintenant on a montré que Voltaire s'opposait à l'esprit de Marivaux mais il a écrit des textes qui finalement manifestent un certain accord entre lui et l'auteur de *La Double Inconstance*.

4. La « raison ingénieuse »

Pour revenir à la définition que Voltaire donne de l'esprit dans l' *Encyclopédie*, il y a l'idée de nouveauté que nous avons vue ci-dessus dans la citation où il s'appuie sur l'autorité du philosophe grec Aristote : « dire les choses avec esprit », c'est apporter du « nouveau ». A la fin du premier paragraphe de cet article, l'auteur du *Candide* va jusqu'à introduire l'idée nouvelle de « raison ingénieuse » [125] :

« Ce mot, en tant qu'il qualifie une qualité de l'âme, est un de ces termes vagues, auxquels tous ceux qui les prononcent attachent presque toujours des sens différents. Il exprime autre chose que jugement, génie, goût, talent, pénétration, étendue, grâce, finesse ; et il doit tenir de tous ces mérites : on pourrait le définir *raison ingénieuse.* »

C'est concéder qu'il y a un terrain d'entente possible entre la pensée et l'esprit et donc accepter celui-ci comme mode d'expression qui peut ne plus rien avoir de superficiel, de suspect aux yeux de ceux qui cherchent à réfléchir sans se laisser éblouir par ce qu'ils

124 *Ibid.,* p. 733.

125 Voltaire, article « Esprit », *Œuvres Complètes de Voltaire*, Voltaire Foundation, vol. 33 (*Œuvres alphabétiques*), 1987, p. 51.

considéraient jusqu'alors comme les faux brillants d'un style trop clinquant. Voltaire signifie clairement que la raison peut être spirituelle et accroître ainsi sa force de conviction ; il n'y a plus de contradiction entre l'esprit et le raisonnement, bien au contraire. Voltaire accorde donc à la verve spirituelle, dans laquelle il ne manque jamais de s'illustrer, un pouvoir philosophique puissant. L'esprit a son droit d'entrée dans le Siècle des Lumières[126] et cet article rend bien compte de l'écriture voltairienne. Le philosophe semble enfin assumer la particularité de sa plume et rendre à l'esprit les honneurs qui lui sont dus. Après avoir soigneusement dénoncé les excès de l'éloquence spirituelle, comme il l'avait déjà fait dans sa *Lettre sur l'esprit*, il réhabilite celle-ci quand elle est utilisée à bon escient. En définitive, ce qui fait obstacle à une définition bien claire pour tous, c'est la polysémie du terme « esprit » ainsi que Voltaire le souligne peu après :

« C'est un mot générique qui a besoin d'un autre mot qui le détermine ; et quand on dit *voilà un ouvrage plein d'esprit, un homme qui a de l'esprit* on a grande raison de demander *duquel.* L'*esprit* sublime de Corneille n'est ni l'*esprit* exact de Boileau, ni l'*esprit* naïf de La Fontaine (…).
Quand on dit qu'un homme a un *esprit judicieux*, on entend moins qu'il a ce qu'on appelle de l'*esprit*, qu'une raison épurée. Un *esprit* ferme, mâle, courageux, grand, petit, faible, léger, (…) signifie *le caractère et la trempe de l'âme*, et n'a point de rapport à ce qu'on entend dans la société par cette expression *avoir de l'esprit.* »

Revenons à ce concept inédit de « raison ingénieuse » ; il pourra peut-être nous aider à cerner l'esprit marivaudien. Dans la préface du *Dictionnaire philosophique portatif* (l'édition Varberg de 1765), voici ce que Voltaire écrit d'éclairant :

126 Victor Madeira, dans son article « L'esprit de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* ou " la raison ingénieuse " », fait une présentation pertinente des enjeux de cette reconnaissance de l'esprit : « Au sein d'un débat rhétorique qu'il a accompagné comme tout lettré de son siècle, Voltaire introduit le rayonnement du mot **Raison** dans la définition de l'esprit et reprend la tradition de **l'ingéniosité** dans cette formule et dans cette œuvre particulière qu'est l'*Encyclopédie*, au seuil de laquelle précisément D'Alembert, dans son *Discours Préliminaire*, posait la question essentielle de la communication des idées. (…) Pour reprendre les expressions employées par l'abbé Girard dans *Les Synonymes français et leurs significations* en 1736, on avait pu souhaiter que " le bel esprit se mêlât au savant ", où l'on s'efforcerait à chaque pas à donner de la " solidité au brillant " et à faire " briller le vrai ". » (Journée d'étude à Reims, agrégation 2008-2009, adresse numérique : http://www.univ-reims.fr/site/laboratoire-labellis/crimel/gallery_files/site/1/1697/3184/10102/12458.pdf)

« Ce livre n'exige pas une lecture suivie ; mais à quelque endroit qu'on l'ouvre, on trouve de quoi réfléchir. Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié : ils étendent les pensées dont on leur présente le germe ; ils corrigent ce qui leur semble défectueux, et fortifient par leurs réflexions ce qui leur paraît faible. »

Dans la suite de l'article « Esprit » de *L'Encyclopédie*, il déclare également :

« Ce n'est pas toujours par une métaphore qu'on s'exprime spirituellement ; c'est par un tour nouveau ; c'est en laissant deviner sans peine une partie de sa pensée (…), et cette manière est d'autant plus agréable qu'elle exerce et qu'**elle fait valoir l'esprit des autres**. Les allusions, les allégories, les comparaisons, sont un vaste champ de pensées ingénieuses ; les effets de la nature, la fable, l'histoire présentés à la mémoire, fournissent à une imagination heureuse des traits qu'elle emploie à propos. »

La raison ingénieuse « exerce et (...) fait valoir l'esprit des autres », dit Voltaire, ce qui la rend « d'autant plus agréable ». Il y a là une analyse qui nous paraît pertinente et que nous avons déjà rencontrée au cours de notre étude : la satisfaction que l'on ressent lorsqu'on entend un propos spirituel vient en effet certainement de notre capacité à comprendre une idée nouvelle dans une forme surprenante. Nous participons à l'élaboration de cette pensée inédite en sachant la décrypter instantanément, en manifestant une compétence intellectuelle plutôt flatteuse puisqu'elle nous met au même niveau que l'auteur qui la conçoit ; notre intelligence est comme confirmée dans cet échange complice avec un écrivain qui sait transmettre sa pensée sur le mode ludique en « en laissant deviner sans peine une partie ». Cela ressemble à un jeu mental réjouissant où il s'agit de rencontrer la pensée d'un auteur qui a expressément fait un pas vers nous en mettant en œuvre une écriture de la suggestion. La notion de plaisir est bien entendu essentielle. Le style spirituel cherche à susciter l'intérêt d'un lecteur à l'attention parfois volatile.

Nous allons maintenant nous intéresser à un texte important sur Marivaux dont le célèbre encyclopédiste Jean d'Alembert est l'auteur. A l'origine son propos est de faire la louange d'un académicien de renom mais nous verrons que les termes de cet éloge sont édifiants concernant le regard porté par les contemporains sur notre dramaturge.

5. D'Alembert et son *Eloge de Marivaux*[127]

D'Alembert écrit un *Eloge de Marivaux* qu'il joint aux *Eloges des membres de l'Académie française*[128] ; il aborde immédiatement son style quand il parle de « l'histoire de ses premières études [qui] n'est (…) ni longue ni brillante ». Il affirme en effet que ses détracteurs justifient « cette **étrange manière d'écrire** » par son manque d'instruction dans le domaine de la culture antique : il n'aurait su ni le latin ni le grec ; ainsi réduit à « l'impossibilité (…) de se nourrir dès son enfance du lait pur et substantiel de la saine antiquité », il dut se forger un style personnel forcément entaché de ce manque originel. L'écriture marivaudienne serait donc le résultat déplorable d'un défaut d'éducation. Mais d'Alembert s'empresse alors de prendre la défense de cet écrivain en prenant l'exemple de certaines femmes qui, ne sachant pas les langues antiques, pourraient en remontrer à certains pédants littérateurs en matière de style naturel et aimable. Et surtout il cite Marivaux lui-même et son esprit d'indépendance, refusant tout modèle qu'il soit antique ou moderne :

« (…) le genre d'esprit que la nature lui avait donné ne lui permettait ni d'écrire ni de penser comme un autre, soit ancien, soit moderne. *J'aime mieux*, disait-il quelquefois avec la naïveté de son caractère, et la singularité de son style, *être humblement assis sur le dernier banc dans la petite troupe des auteurs originaux qu'orgueilleusement placé à la première ligne dans le nombreux bétail des singes littéraires*. »

Ce renseignement qui semble de première main est en adéquation avec d'autres écrits[129] de Marivaux où il condamne avec force toute imitation de modèles qui ne fait qu'altérer la spécificité de chaque auteur.

D'Alembert se fait alors l'écho des critiques incessantes sur « le style peu naturel et affecté » des comédies du dramaturge ; il adhère à ces reproches en évoquant « ce singulier jargon, tout à la fois précieux et familier, recherché et monotone » qui est parlé par tous les personnages sans exception, et ce quel que soit leur statut social, maître ou valet. Dans une de ses notes, il prolonge sa réflexion au sujet des rôles de basse condition dans le théâtre de Marivaux et fait

127 Nous avons utilisé l'édition du *Théâtre Complet* tome II par F. Deloffre et F. Rubellin, où ce texte se trouve dans son intégralité p.979-1024 ; on peut également y lire les notes de d'Alembert lui-même à propos de son éloge.

128 1785.

129 Voir notamment la septième feuille du *Spectateur français*.

une différence intéressante entre la représentation et la simple lecture des pièces :

« Marivaux, voulant d'un côté ne faire dire à ces personnages du peuple que choses assorties à leur état, et ne pouvant de l'autre, se résoudre à les faire parler naturellement comme les valets et les paysans de Molière, et de toutes les bonnes comédies, met dans leur bouche un **jargon tout à la fois bas et précieux** ; **alliage rare**, et que peut-être lui seul pouvait tenter sur la scène sans s'exposer à une disgrâce trop humiliante. Il résulte de **ce bizarre amalgame** un effet singulier, au théâtre, et d'autant plus singulier, qu'il est bien différent à la lecture. Le spectateur rit souvent d'assez bonne foi dans ces scènes si étranges de valets et de paysans, parce que d'un côté il y a toujours dans ce qu'ils disent le genre d'esprit et de finesse dont ces personnages sont susceptibles, et que de l'autre, le langage singulier dont ils se servent, aidant le spectateur à mieux sentir cette finesse, ne lui laisse pas le temps de s'apercevoir qu'ils ne parlent ni en paysans ni en valets ; mais à la lecture, on ne voit plus que le **défaut de naturel et de vérité de ce langage** ; et si le spectateur rit un moment aux choses qu'ils disent, le lecteur, il faut l'avouer, rit un peu plus longtemps de ce que l'auteur leur fait dire.[130] »

Tout en cherchant à analyser les défauts de l'écriture théâtrale de Marivaux, d'Alembert met au contraire en avant ses mérites ; tout d'abord il explique d'une certaine façon le succès sur la scène de ses pièces : le public ne s'embarrasse finalement pas de jugements dogmatiques sur le naturel et rit franchement des paroles des valets et paysans. Concernant les personnages de basse condition, le dialogue a une indéniable efficacité scénique que toutes les critiques sur le style ne peuvent annuler. En ce sens, l'auteur de cet éloge est comme en porte-à-faux par rapport au blâme qu'il formule. Il y a là une forme de contradiction, née de son impartialité même, et qui est tout à son honneur ; alors qu'on s'attendait à une condamnation des pièces lors de leur représentation, puisque la faute contre le naturel y est évidente, d'Alembert reconnaît leur force dramatique.

A la vérité, ce propos de d'Alembert n'est bien sûr pas dénué d'ironie : le lecteur rirait plus que le spectateur parce qu'il se rendrait davantage compte des impropriétés du langage dans la bouche des valets et des paysans ; il s'agirait alors d'un rire moqueur contre le style de Marivaux. Il est intéressant de noter que le blâme de ce style marivaudien ne peut se concevoir, d'après l'encyclopédiste, qu'à la lecture ; on comprend que celle-ci suppose une sorte de pause réflexive qui empêche de se laisser aller à l'énergie dramatique déployée lors d'une représentation. Le jugement du lecteur serait plus aiguisé que celui du spectateur en quelque sorte aveuglé par la puissance comique d'un dialogue enlevé. Tout se passe alors

130 Note n°13, extrait p. 1014 de l'édition Classiques Garnier, *Théâtre complet*, t. II.

comme si les préjugés concernant le style marivaudien fonctionnaient comme un écran empêchant le critique d'adhérer totalement à l'œuvre qu'il présente ; néanmoins le plaisir l'emporte sur le jugement dogmatique malgré qu'il en ait. En lisant cette analyse, on oublie les libertés prétendument inadmissibles du dramaturge pour ne retenir que son talent comique.

Un peu plus loin, le philosophe cite Marivaux se défendant contre le grief injuste selon lequel il parlerait une langue affectée :

« Mais l'auteur soutient encore[131] que le public s'est mépris à ce sujet. *On croit*, dit-il, *voir partout le même genre de style dans mes comédies, parce que le dialogue y est partout l'expression simple des mouvements du cœur ; la vérité de cette expression fait croire que je n'ai qu'un même ton et qu'une même langue ; mais ce n'est pas moi que j'ai voulu copier,* ***c'est la nature****, et c'est peut-être parce que ce ton est naturel qu'il a paru singulier.*[132] »

L'auteur de cet éloge est abasourdi par ce plaidoyer qu'il trouve si peu sensé comme si l'Académicien s'aveuglait lui-même ; cependant il lui trouve en quelque sorte une excuse : Marivaux s'exprimait dans la conversation naturellement ainsi et a doté tous ses personnages de sa façon de parler toute personnelle ;

« S'il ne pouvait se résoudre à dire simplement les choses même les plus communes, du moins la facilité avec laquelle il parlait de la sorte semblait demander grâce pour ses écrits, parce qu'on pouvait croire à sa brillante et abondante volubilité, qu'il parlait en quelque sorte, **sa langue maternelle**, et qu'il lui aurait été impossible de s'exprimer autrement quand il l'aurait voulu. On croit entendre dans ses pièces **des étrangers de beaucoup d'esprit**, qui, obligés de converser dans une langue qu'ils ne savent qu'imparfaitement, se sont fait de cette langue et de la leur **un idiome**[133] **particulier**, semblable

131 La critique précédente concernait le fond des pièces : les critiques déploraient qu'il s'agît toujours de la même *Surprise de l'amour* alors que Marivaux affirmait au contraire la diversité de ses comédies et argumentait dans ce sens tout en concédant un certain « air de famille » entre elles puisque chacune traite d'un amour qui se cache à lui-même : « *Chez mes confrères*, disait-il (…), *l'Amour est en querelle avec ce qui l'environne, et finit par être heureux, malgré les opposants ; chez moi, il n'est en querelle qu'avec lui seul, et finit par être heureux malgré lui. Il apprendra dans mes pièces à se défier encore plus des tours qu'il se joue que des pièges qui lui sont tendus par des mains étrangères*. »

132 Voir également la célèbre préface des *Serments indiscrets* où Marivaux se défend pareillement.

133 Au moment de son élection à l'Académie française, Marivaux est l'objet de moqueries concernant son style : certains prétendent « qu'un tel écrivain eût été mieux placé à l'*Académie des Sciences,* comme inventeur *d'un*

à un métal imparfait, mais faussement éclatant, qui aurait été formé par hasard de la réunion de plusieurs autres. »

D'Alembert se met dans le camp de Marivaux en arguant de la bonne foi de celui-ci quand il déclare que son style est tout naturel ; mais en lui cherchant pour ainsi dire des circonstances atténuantes devant le tribunal de ses détracteurs, il renforce extraordinairement les critiques : Marivaux parle spontanément et malgré lui une sorte de langue étrangère qui le marginalise singulièrement. D'Alembert est censé rédiger un éloge et formule pourtant le plus grand réquisitoire à l'encontre de cet écrivain ; cela nous fait prendre conscience de l'incompréhension et de l'intolérance des contemporains vis-à-vis des libertés qu'un homme de plume était susceptible de prendre en matière de style. Pour le dire en un mot, l'auteur de *La double Inconstance* ne parle ni n'écrit en bon français, selon les normes langagières de l'époque. C'est ce qui explique, selon notre drôle de panégyriste, son succès auprès des étrangers, et surtout des Anglais :

« Ils lui accordent toute l'estime dont ils peuvent gratifier un auteur français, parce qu'ils ne voient en lui que l'esprit qu'il a mis dans ses ouvrages ; les **défauts de son style** ne sont pas faits pour les frapper aussi vivement que nous (…). **Comme l'auteur ne parle pas le français ordinaire**, ils croient, en l'entendant, avoir fait beaucoup de progrès dans notre langue, et lui savent gré de les avertir de ce progrès ; **ils le lisent à peu près comme un érudit lit un auteur grec ou latin difficile à traduire** ; ils se félicitent d'en avoir bien pénétré le sens, et l'écrivain profite de la satisfaction que cette lecture fait éprouver à leur amour-propre. »

C'est donc bien évidemment un malentendu si les étrangers goûtent Marivaux, incapables qu'ils sont de repérer le bon goût français par opposition au mauvais. Ils se flattent de l'apprécier justement parce qu'ils le considèrent à tort comme un auteur au style élaboré alors qu'il n'est qu'un auteur souvent incompréhensible pour ses concitoyens eux-mêmes. Il est intéressant de voir que d'Alembert ne remet jamais en cause ce jugement négatif, lui qui est habituellement si prompt à rendre justice à celui dont il parle ; les étrangers sont incompétents en la matière, et voilà tout. Cette célébration hors de France n'est finalement que la confirmation des défauts stylistiques marivaudiens.

Le philosophe sépare le fond et la forme : il salue ce que Marivaux exprime mais condamne

idiome nouveau, qu'à l'Académie française, dont assurément il ne connaissait pas la langue. » Voir l'*Eloge de Marivaux* de d'Alembert (*Théâtre complet, tome II*, éd. Classiques Garnier, p. 992).

son style comme si cette division allait de soi. Il assure ainsi que si cet auteur « n'était un modèle ni de style ni de goût, du moins il avait racheté ce défaut par beaucoup d'esprit et par une manière qu'il n'avait empruntée à personne. » Le contenu spirituel vient contrebalancer la forme défectueuse. Par ailleurs il insiste à nouveau sur l'originalité de sa manière : le romancier et dramaturge ne ressemble à personne. Il serait, selon l'auteur de cet éloge, semblable aux « constructeurs de nos plus belles églises gothiques, où tant de délicatesse est unie à tant de mauvais goût » ; la comparaison est à la fois sévère et savoureuse : il faut admirer Marivaux mais surtout ne pas l'imiter, de même qu'on accueillerait chaleureusement et fêterait ces architectes du Moyen-Age s'ils revenaient au monde, sans bien sûr jamais les singer dans les nouvelles architectures du XVIIIe siècle.

Il faudra donc nous demander dans notre étude du trait d'esprit dans le théâtre de Marivaux si cette dissociation entre le fond et la forme est légitime. Est-il donc possible d'apprécier le sel d'une réplique en faisant abstraction des mots eux-mêmes ? Les contemporains de cet auteur, y compris les plus bienveillants d'entre eux comme d'Alembert, l'ont-ils méjugé ? Comment reconnaître le mérite d'un écrivain et objecter en même temps qu'il écrit mal ? Qu'est-ce qui peut à ce point heurter les intelligences, et ce de manière quasi consensuelle, dans l'emploi particulier que l'auteur fait du langage ? En quoi cette langue spirituelle bouscule-t-elle l'ordre langagier ?

Il est temps de nous pencher sur ce que Marivaux lui-même écrit du style en général afin d'essayer de voir si cela peut être appliqué à l'esprit dont il fait preuve dans son théâtre.

C/ Marivaux et ses considérations sur le style

1. Marivaux et sa présentation du bel esprit

Marivaux a écrit des articles pour le mensuel *Le Nouveau Mercure*[134] de 1717 à 1720. Les *Lettres sur les habitants de Paris* paraissent ainsi d'août 1717 à août 1718 ; à l'origine ces morceaux n'ont pas toujours le même intitulé mais paraissent dans ce mensuel sous divers titres : par exemple *Les Moeurs de Paris, par le Théophraste moderne* pour la première livraison, *Suite du nouveau Théophraste* pour la deuxième, *Réflexions sur les habitants de Paris* pour la suivante. Dans le *Mercure*, on appelle aussi ces écrits les *Caractères des habitants de Paris*. La preuve que l'auteur accordait de l'importance à cette partie de son œuvre, c'est qu'il choisit de la publier en 1728, à la suite du *Spectateur français*, sous le titre général *Pièces détachées dans le goût du Spectateur français*. Par ailleurs Marivaux apporte des corrections nombreuses, notamment sur le style, lors de cette publication groupée.

Le passage qui nous intéresse particulièrement concerne le bel esprit et est paru dans le *Mercure* de mai 1718, pages 177 à 184, sous le titre *Suite des Caractères de Monsieur de Marivaux*[135]. L'auteur compare le philosophe au bel esprit afin de prendre la défense de celui-ci et de redorer son blason quelque peu terni par les critiques de ses contemporains :

« A entendre fastueusement prononcer le nom de philosophe, qui ne croirait que son esprit est d'un autre genre que celui du bel esprit ? L'homme, pour l'ordinaire, est cependant leur sujet commun. En quoi diffèrent-ils donc ? C'est que l'un traite ce sujet dans un poème, dans une ode ; l'autre le traite dans un corps de raisonnement qu'on appelle système. **L'un glisse l'instruction à la faveur du sentiment** ; **c'est un maître caressant qui vous fait des leçons utiles, mais intéressantes ; l'autre est un pédagogue qui vous régente durement, et dans un triste silence**. »

Comme on le voit aisément, il ne s'agit plus du bel esprit ridicule, tel qu'il était incarné par

134 L'abbé Buchet prend la direction du *Mercure galant* en 1717 et le rebaptise *Le Nouveau Mercure.* C'est en 1724 que le périodique devient le *Mercure de France*, sous la direction d'Antoine de la Roque.

135 Pour nos citations, nous nous référerons à l'édition Classiques Garnier des *Journaux et Oeuvres diverses* de Marivaux, Paris, Garnier, 1969 (édition revue et mise à jour en 2001) Nous désignerons celle-ci par les initiales *JOD* ; elle a été établie par F. Deloffre et M. Gilot. On trouvera le passage concerné pages 32 à 36.

le cavalier dans *La Voiture embourbée...* Dorénavant, le bel esprit pour Marivaux est donc simplement un écrivain de talent qui divertit son lecteur tout en l'instruisant ; il est à préférer au philosophe trop systématique et dogmatique qui apporte un enseignement autoritaire et ennuyeux. Le blâme habituel au sujet de la frivolité du bel esprit est complètement occulté. Marivaux redore le blason du bel esprit, s'approprie une dénomination devenue négative pour la doter d'un sens favorable.

L'opposition du philosophe et du bel esprit permet à l'auteur de fonder une nouvelle hiérarchie des genres : le texte philosophique ne l'emporte plus sur l'œuvre littéraire[136] : celle-ci traite les mêmes thèmes que celui-là mais avec un intérêt plus évident. Alors que les détracteurs du bel esprit stigmatisent cette capacité qu'il a à rendre divertissants les sujets abordés, Marivaux en fait au contraire un atout. C'est une grande qualité que de faire réfléchir sur des notions profondes en suscitant le plaisir du lectorat. Ce point de vue esthétique nous servira lorsque nous évoquerons particulièrement l'usage du trait d'esprit dans le théâtre marivaudien.

Le plaisir d'écrire et de lire est un critère fondamental pour cet auteur et il ne craint pas de réduire notre admiration sans borne et immédiate pour le philosophe à une question de vanité :

« Pourquoi donc pense-t-on plus respectueusement du philosophe que du bel esprit ? Ne serait-ce pas que le philosophe, ou bien l'homme au système, nous proposant une connaissance expresse de nous-mêmes, nous fait penser que nous sommes **difficiles à comprendre**, et par là **importants** ; au lieu que le philosophe qui fait un poème ou une ode semble **ne nous exposer à nos propres yeux que pour nous divertir** : ce dessein-là ne nous fait pas tant d'honneur. »

En privilégiant le philosophe au bel esprit, le lecteur ne fait que se mirer lui-même dans un écrit qui lui semble plus flatteur parce que plus ardu que celui où il s'est tout bonnement diverti. Il ne voit pas que l'enseignement est présent dans les deux genres de textes et repousse spontanément et paradoxalement celui qui est le plus accessible.

Quelque trente ans plus tard, en 1748, Marivaux développe cette même idée en vue d'une lecture publique dans *Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine* ; Frédéric Deloffre et Michet Gilot précisent dans leur notice de présentation de ce texte que

136 L'exemple convoqué ici est celui de la poésie ; un peu plus haut dans le texte, Marivaux utilise la formule générique heureuse « productions de sentiment et de goût » pour désigner la littérature.

ces réflexions « ont la forme, exceptionnelle chez Marivaux, d'un développement rigoureusement suivi. Sans doute, la structure n'en apparaît pas immédiatement. Les destinant à une lecture publique, Marivaux compte sans doute sur son talent reconnu de lecteur pour éclaircir son texte en en faisant ressortir les articulations. »[137] En effet, l'auteur lit[138] cet écrit devant ses pairs, les Académiciens : il a lui-même été élu par un vote unanime à l'Académie Française le 10 décembre 1742, grâce au soutien et à l'entregent de son amie qui tient salon, Claudine de Tencin. Au milieu du XVIIIe siècle, le prestige des philosophes est encore plus grand qu'à l'époque où Marivaux commençait sa carrière littéraire ; voilà pourquoi il explique sa position, inchangée depuis ses débuts, en ayant fourbi ses armes, c'est-à-dire en déployant un argumentaire solide convoquant à la fois la philosophie et la biologie[139]. Ses notions sont les mêmes qu'il y a trente ans mais ont une forme plus rigoureuse et sérieuse que dans ses *Réflexions sur les habitants de Paris*[140] parues dans le *Mercure* en 1718.

Ainsi dans son discours à l'Académie en 1748, Marivaux présente « deux sortes de grands hommes, qu'on peut appeler les bienfaiteurs du monde, et les réparateurs de ses vraies pertes »[141] : les philosophes et « ces grands génies qu'on appelle quelquefois **beaux esprits** ; ces critiques sérieux et badins de ce que nous sommes ; ces peintres sublimes des grandeurs et des misères de l'âme humaine, et qui même en nous instruisant dans leurs ouvrages, nous persuadent à force de plaisir, qu'ils n'ont pour objet que de nous plaire, et de charmer notre loisir ; et je mets Corneille et Racine parmi ce qu'il y a de plus respectable dans l'ordre de ceux-ci (...) »[142] Mais ensuite, le dramaturge déplore que le commun des hommes considère la littérature d'idées comme supérieure à la littérature de divertissement ; il s'agit toujours pour lui de dénoncer un préjugé évident et cette fois il fournit une longue explication très convaincante de cette différence de traitement par le public et la critique :

137 Edition Classiques Garnier des *Journaux et œuvres diverses*, p. 466

138 Cette lecture se déroula le 4 avril 1748

139 Il aborde par exemple le problème des monstres dans la nature, preuve qu'il s'est sérieusement préparé au débat avec les scientifiques de son époque.

140 Son modèle stylistique était alors l'ouvrage *Amusements sérieux et comiques* de Dufresny, d'ailleurs directeur du *Mercure* de juin 1710 à la fin 1713 : c'est lui qui avait ainsi donné un nouveau ton au journal. Notons cependant que lorsque Marivaux écrit pour ce périodique, c'est l'abbé Buchet qui le dirige et non plus Dufresny.

141 Ils viennent en effet, selon lui, contrebalancer l'influence néfaste des conquérants qui détruisent la terre à cause de leur folle ambition.

142 Edition Classiques Garnier, *JOD*, p. 471.

« C'est que leurs ouvrages ne sont une énigme pour personne ; c'est que le sujet sur lequel ils travaillent a le défaut d'être à la portée de tous les hommes.
Il ne s'agit que de nous, c'est-à-dire de l'âme humaine que nous connaissons tant par le moyen de la nôtre, qui nous explique celle des autres.
Toutes les âmes, depuis la plus faible jusqu'à la plus forte, depuis la plus vile jusqu'à la plus noble, **toutes les âmes ont une ressemblance générale** : il y a de tout dans chacune d'elles, nous avons tous des commencements de ce qui nous manque, par où nous sommes plus ou moins en état de sentir et d'entendre les différences qui nous distinguent.
Et c'est là ce qui, nous procurant quelques lumières communes avec les génies dont je parle, nous mène à **penser que leur science n'est pas un grand mystère**, et n'est dans le fond que **la science de tout le monde**. »[143]

Ainsi les beaux esprits souffrent de cette proximité avec le commun des mortels : ce qu'ils écrivent semble si accessible et plaisant qu'il est *in fine* dédaigné quand on le compare au texte philosophique requérant plus de concentration et de travail de la part du lecteur. Et puis on est injuste avec eux car on ne reconnaît pas d'emblée leur capacité à enseigner :

« Et d'ailleurs de quoi les loue-t-il [le lecteur ou le spectateur] ? ce n'est pas de **l'instruction** qu'il en tire, elle passe en lui sans qu'il s'en aperçoive ; c'est de **l'extrême plaisir** qu'ils lui font, et il est sûr que ce plaisir-là leur nuit encore, ils en paraissent moins importants ; il n'y a point assez de dignité à plaire : c'est bien le mérite le plus aimable, mais en général, ce n'est pas le plus honoré. »[144]

En étudiant l'esprit dans le théâtre marivaudien, nous devrons nous ressouvenir de cette association si précieuse pour le dramaturge entre l'instruction et le divertissement. Mais c'est pour cette même raison que les critiques auront souvent la dent dure à son égard, dénonçant ses prétendues facilités et son penchant à faire trop d'esprit. Plus généralement, c'est le genre comique qui peut souffrir de telles accusations : la saillie spirituelle en fait partie et lorsque le spectateur en sourit, il peut oublier qu'elle a aussi son importance dans l'enseignement que l'auteur veut peut-être transmettre. La réflexion qu'elle est susceptible d'engendrer n'est pas moins noble que celle que l'on peut trouver dans les textes d'idées plus graves et structurés. S'amuser au théâtre n'interdit pas de s'instruire et de penser. Le rire est moins considéré que la

143 *Ibid.,* p. 472.

144 *Ibid*., p. 473.

grave réflexion parce qu'il fait partie du quotidien de l'être humain ; il est alors jugé plus aisé, moins difficile à mettre en œuvre qu'une pensée complexe et savamment organisée. C'est donc notre connaissance commune du cœur humain qui nous fait croire que la littérature de divertissement est inférieure à la littérature d'idées.

Un événement apparemment anecdotique montre à quel point l'écriture de Marivaux était en butte à des préjugés bien ancrés depuis fort longtemps et qui se répétaient inlassablement malgré ses succès. Alors même que Marivaux vient d'être élu à l'Académie française et qu'il y prononce son discours de réception avec une gravité qui dit tout l'honneur qu'il ressent de faire partie de cette prestigieuse assemblée, l'archevêque de Sens, Languet de Gergy, lui fait une réponse étonnante où il ne l'épargne ni sur son style ni sur la morale de ses œuvres. Après l'avoir encensé en l'appelant « Théophraste moderne » et en le comparant au « célèbre La Bruyère » qui « paraît (…) ressusciter en [lui] », il aborde plus particulièrement son style théâtral :

« C'est dans ces pièces diverses que vous avez semé, à pleine main, **cette vivacité, ce brillant** qui vous est propre ; chaque phrase, chaque mot quelquefois, est une pensée. Les expressions figurées, les métaphores hardies, coulent naturellement de votre plume. Elles sont employées souvent avec succès, **quelquefois hasardées aussi avec un peu trop de confiance**. Car vos nouveaux confrères, en approuvant ce qu'il y a de beau dans votre style, veulent que j'y ajoute cette légère critique, dans la crainte que ceux qui, sous nos auspices, aspirent à la perfection, ne s'autorisent de votre exemple et de son suffrage, pour copier d'après vous **quelques expressions et quelques métaphores que votre génie fertile vous a fait risquer**. Ce **brillant même de votre esprit** et le feu de votre imagination qu'on trouve, dit-on, prodigué dans vos portraits, vous attire encore une critique ; mais le beau défaut de **montrer trop d'esprit**[145] ! Ceux dont la morale est ennuyeuse à force d'être raisonnable, en vous dérobant une partie des grâces de votre style pour s'en orner, vous en laisseraient encore assez pour plaire à vos lecteurs. »[146]

Ce qui est intéressant c'est que l'archevêque se présente comme le porte-parole des autres Académiciens qui, selon lui, l'ont pour ainsi dire mandaté pour doucement morigéner leur nouveau confrère et éviter qu'il ne soit imité dans ses défauts par d'autres écrivains qui se

145 Desfontaines va jusqu'à dire, à propos de sa pièce *Le Legs* (1736) dont il critique la vraisemblance des caractères : « Mais M. de Marivaux pourrait-il mettre sur la scène une bête, sans lui donner de l'esprit ? » *Observations sur les écrits modernes*, tome VII, p. 164-166 (lettre datée du 29 décembre 1736).

146 *Ibid.,* p. 454.

méprendraient en croyant que cette élection à l'unanimité est un blanc-seing donné à toute l'œuvre de Marivaux. Cela montre qu'il y a un consensus au sujet de la critique du style de cet auteur ; en même temps Languet de Gergy s'abrite certainement derrière la prestigieuse assemblée pour ne pas se montrer comme le seul détracteur. Il est assez surprenant que cette réponse au discours de réception de Marivaux contienne une condamnation aussi nette, et les éloges disséminés ici ou là ne doivent pas nous leurrer ; le nouvel Académicien ne s'y est d'ailleurs pas trompé et a douloureusement ressenti, d'après le témoignage de D'Alembert, l'attaque qui lui était faite et à laquelle il ne s'attendait pas[147]. Encore une fois on lui reproche de « montrer trop d'esprit », d'oser des « métaphores hardies », de « risquer » certaines expressions ; bref on reconnaît son esprit brillant mais on blâme son incapacité à rester mesuré dans les mots qu'il utilise : à vouloir être trop brillant, il en devient affecté, il sort des bornes de la simple nature[148].

Quelques années auparavant, en 1736, à l'occasion de la représentation du *Legs* à la Comédie-française, une lettre du commissaire Dubuisson contient la critique acerbe de Marivaux par ses contemporains ; il évoque la tentative vaine du dramaturge d'entrer à l'Académie Française en citant le témoignage d'un de ses membres :

« A l'égard de M. de Marivaux, qui y prétendait, il en est exclu par une raison que je tiens d'un des membres glorieux de cet illustre corps : Notre métier à l'Académie est de travailler à la **composition** de notre langue et celui de M. de Marivaux est de travailler à la [sic] **décomposition**. Nous ne lui refusons pas l'esprit, mais nos emplois jurent l'un contre l'autre, et cette différence lui interdira toujours

147 Voici ce qu'écrit d'Alembert à ce sujet dans une note de son *Eloge de Marivaux* : « Le récipiendaire s'en trouva blessé, et fut sur point, nous le savons de lui-même, de demander publiquement justice à l'Académie et à l'assemblée d'une leçon qui pouvait être juste, mais qui, par la circonstance et par la forme, n'était pas en ce moment fort à sa place. (…) Mais Marivaux prit un parti plus sage, celui de garder le silence sur un discours qui devait bientôt tomber dans l'oubli, et de ne pas lui donner, par ses plaintes, une célébrité à laquelle il ne prétendait pas. » *Théâtre complet, tome II*, éd. Deloffre et Rubellin, p. 1020.

148 L'abbé Desfontaines est un des critiques les plus acharnés contre le style de Marivaux, notamment dans ses *Lettres de Monsieur l'abbé*** à Monsieur l'abbé Houtteville sur le livre de la religion chrétienne prouvée par les faits* : « On se moque de l'affecté et du faux, et cependant on l'aime. Il est bien à craindre qu'à force de prétendre avoir de l'esprit, nous n'en ayons bientôt plus, et que la subtilité ne nous conduise au rien. » (Paris, éd. Pissot, 1722, t. II, p. 15). Il condamne « le verbiage du café (…), cet esprit subtil et précieux que certains auteurs s'efforcent d'accréditer (…), la corruption du style qui naît souvent d'un excès d'esprit (…), ces manières de parler pardonnables seulement à l'auteur du *Spectateur français* et à sa burlesque séquelle. » (p. 80-81)

l'entrée de notre sanctuaire. »[149]

Le blâme est extrêmement sévère : l'auteur de *La Double Inconstance* serait coupable de la destruction de la langue française !

Dans la septième feuille du *Spectateur français*, Marivaux analyse la condamnation inconsidérée de l'esprit et du manque de naturel par les critiques de son temps ; il y voit un des facteurs de la corruption du goût :

« Ne vous a-t-on pas dit que cet écrivain courait après l'esprit ? n'était point naturel ? Eh bien ! n'avez-vous pas senti qu'on avait raison ? Le moyen de n'en pas convenir ! En le lisant, vous avez trouvé un génie doué d'une pénétration profonde, d'une vue fine et déliée, d'un sentiment nourri partout d'un goût de réflexion philosophique ; avec ce génie-là, avec un naturel si riche et si supérieur, on est par-dessus le marché nécessairement singulier, et d'un singulier très rare ; cela est donc clair : il n'est point naturel, il court après l'esprit.[150] »

Les auteurs, sous le feu des critiques, se contorsionnent pour correspondre au mieux au style qu'on attend ; les lecteurs, influencés par les critiques, désapprouvent des ouvrages qu'ils goûteraient pourtant s'ils lisaient sans préjugé. L'analyse du reproche qu'on lui fait est riche d'enseignement : on accuse un écrivain d'affectation et de singularité quand il manifeste une profondeur de jugement inédite, une grande finesse dans sa pensée. Bref, on dit qu'il court après l'esprit parce qu'il en a énormément et qu'il aborde le monde d'une manière toute personnelle qui donne à ce monde un regain d'intérêt pour le lecteur agréablement surpris. Son point de vue est nouveau et intéressant. Son originalité n'est pas une pose mais la conséquence nécessaire de son regard particulier. Son style n'est pas artificiel mais au contraire au plus près de ses idées. Il est véritablement naturel au sens où Marivaux l'entend : son écriture est l'expression fidèle de ce qu'il pense. Si le lecteur est désarçonné, c'est la rançon d'une recherche sans concession de la vérité. L'ingéniosité n'est pas recherchée pour elle-même, elle est simplement le médium d'une pensée ingénieuse qui apporte un nouvel éclairage sur le monde. Le dramaturge revendique cette adéquation essentielle entre la forme et le fond, entre le style et les idées. Le critiquer sur son style est donc une hérésie et une injustice. Comment reprocher à un auteur d'écrire comme il écrit, autrement dit d'être ce qu'il est ? La corruption de la langue n'est donc pas de son fait ; bien au contraire il la revivifie par

149 Cité dans la notice du *Legs*, *T. C.,* t. II, p. 291.

150 *JOD*, p. 146.

opposition à ces fossoyeurs qui croient la sauvegarder en la momifiant par leur imitation servile.

2. Marivaux « poète comique »

Dans la Préface de *L'Homère travesti, ou l'Iliade en vers burlesques*[151], paru en 1716 mais composé dès 1714, Marivaux, à l'aube de sa carrière littéraire, se définit comme un « poète comique[152] » et prend soin de différencier sa manière burlesque de celle de son prédécesseur Scarron, célèbre pour avoir écrit un *Virgile travesti* (1648 à 1652) :

« (…) son burlesque, ou son plaisant, est plus dépendant de la bouffonnerie des termes que de la pensée ; c'est la façon dont il exprime sa pensée qui divertit plus que sa pensée même (…). J'ai tâché de divertir par une combinaison de pensées qui fût comique et facétieuse, et qui sans le secours des termes, eût un fond plaisant, et fît une image réjouissante.
Cette forme de comique, quand on l'attrape, est bien plus sensible à l'esprit qu'un mot bouffon qui ne fait rire qu'une fois ; car **en riant de la pensée présente qu'on lit, on rit encore par réflexion à la phrase passée qui donne occasion à la phrase suivante** ; de sorte que le comique est toujours présent à l'esprit ; ce ne sont plus les termes que l'on cherche, et que l'on souhaite, c'est comme **un dénouement d'intrigue** qu'on attend et dont la suite que l'on ne sait pourtant pas, divertit par avance, par les **rapports plaisants** que l'on sait qu'elle aura avec le commencement. »[153]

En se distinguant de Scarron, il met l'accent sur sa propre spécificité comique ; il parle d'ailleurs abruptement, pour définir sa manière personnelle, d' « une autre espèce de comique » que celle de son devancier et utilise une métaphore canine perfide en opposant l'épagneul au bichon sans préciser bien sûr quel auteur se confond avec quelle espèce de chien, même si le lecteur a bien compris comment identifier l'un et l'autre. Ainsi Marivaux déclare qu'il s'attache personnellement davantage au fond, à la pensée ; l'écrivain du XVIIe siècle lui paraît, au contraire, plus superficiel car plus attentif aux mots. Quant à lui, il crée un rire qui se propage comme par ondes successives, sans mourir brusquement comme chez

151 Il s'agit de sa quatrième oeuvre publiée et de la première signée « M. de Marivaux » en 1718. Il prend ainsi parti en faveur des Modernes dans la querelle qui les oppose aux Anciens.

152 P. VII de la « Préface », *L'Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques*, éd. Pierre Prault 1716, source numérique : gallica.bnf.fr

153 *Op. cit.*, « Préface », p III-IV.

Scarron où le « mot bouffon » n'a qu'un effet éphémère. Marivaux se soucie donc du liant entre les différents épisodes amusants ; il recherche un rythme comique dynamique où le plaisir du lecteur ne retombe pas. Par ailleurs, la comparaison théâtrale « comme un dénouement d'intrigue » est intéressante car elle suggère bien cet enchaînement comique attendu et cohérent. On est aussi attentif à la présence de deux termes : « pensée », au singulier et au pluriel, et « réflexion » ; si le comique choisi par l'auteur est plus satisfaisant pour l'esprit, c'est qu'il fait penser ; il parle à l'intelligence tandis que la manière de Scarron ne procure qu'un divertissement fugace et, pour tout dire, artificiel et creux.

Dans l'ouvrage collectif *Marivaux subversif*, le premier chapitre est consacré au langage et au système littéraire de cet auteur ; Jean Dagen y rédige une contribution intitulée « Marivaux : un vrai faux auteur ? » : dans sa conclusion, il évoque le parti pris d'une « prose glissée » telle qu'elle est présentée dans la Préface de l'*Homère travesti* :

« Ce piétinement d'une écriture qui n'avance qu'accrochée aux mots qu'elle quitte et différant l'apparition du sens entendu, on le reconnaîtrait (…) plus encore peut-être dans les comédies. L'écriture se fait retardement, semble vouloir épuiser les virtualités du moment. La pensée creuse le langage pour y faire sourdre un sens que ne saurait inventer le raisonnement. »[154]

Dans le théâtre de Marivaux on trouve en effet cette fluidité des mots, ce passage spontané d'une réplique à une autre ; les plaisanteries qui jalonnent les dialogues concourent à cette « prose glissée » très plaisante pour le spectateur ou le lecteur.

Un peu plus loin dans sa préface, Marivaux précise encore sa manière en se démarquant de Scarron que beaucoup érigent en modèle à son époque :

« Bien des gens regardant le *Virgile travesti* comme un modèle dans ce genre, s'imaginent que le **délicat agréablement tourné** en doit être banni, que la **finesse** le rend mal propre aux expressions burlesques, ou qu'il ne provoque pas le ris comme une pensée bouffonne.
Pour moi je ne suis point de leur avis (…). Si j'y [dans un ouvrage] rencontre une idée dont le sens me paraisse **délicat**, pourvu qu'elle ait une tournure badine, je ne lui disputerai pas le nom de « travesti » parce qu'il ne me prendra pas envie de rire à gorge déployée en la lisant, et je n'irai pas perdre le plaisir qu'elle me peut faire, et me scandaliser de **l'esprit** que j'y trouverai, en faisant réflexion qu'il y en a

154 *Op. cit.*, p. 56.

trop pour qu'elle soit parfaitement convenable au genre de l'ouvrage[155]. »

Marivaux parle ici de « délicat », de « finesse » et d' « esprit » pour évoquer son style personnel. Son écriture ne nous conduit pas nécessairement à « rire à gorge déployée », prévient-il dans cette préface.

Ces différentes remarques doivent être rassemblées et synthétisées ; Marivaux veut divertir tout en faisant réfléchir et son comique ne s'éteint pas immédiatement après nous avoir amusés mais continue à occuper notre esprit. Le genre de plaisant qu'il cultive s'inscrit dans une sorte de continuité qui donne de la cohésion à son texte. De plus, il nous fait plus sourire que rire en utilisant un style plus spirituel et subtil que bouffon.

On reconnaît à Marivaux sa grande pénétration psychologique qui lui a permis de révéler le cœur humain en fouillant ses moindres interstices, ce qu'il appelle les « niches », où se cache le sentiment amoureux. Mais a-t-on suffisamment exploré le genre de comique qu'il développe dans ses pièces ? Une fois qu'on répercute la critique quasi générale de ses contemporains au sujet de sa fâcheuse tendance à « courir après l'esprit » et qu'on la rejette au nom du style propre à un auteur revendiquant sans cesse sa singularité et son authenticité, on ne doit pas s'arrêter là mais vraiment chercher à approfondir cette facture comique bien particulière qui fait tout le charme des comédies marivaudiennes.

3. « de l'esprit, toujours de l'esprit » : l'esprit et la modernité

Marivaux se délecte en reprenant les critiques le concernant par l'intermédiaire du pédant Hortensius dans *La Seconde Surprise de l'amour* (1727) ; celui-ci fait part de ses critiques des livres que le chevalier a fait apporter dans la maison de la marquise : ils envisagent des lectures à voix haute pour se distraire de leurs chagrins respectifs. Tous deux ont en effet perdu l'être aimé et souhaitent se consoler mutuellement. Le savant est employé par la belle veuve pour la conduire dans le choix de ses lectures. Voici comment il considère les ouvrages du nouvel ami de sa maîtresse :

155 *Ibid.,* p VI-VII

« Non, Madame, le choix ne m'en paraît pas docte ; dans dix tomes, pas la moindre citation de nos auteurs grecs ou latins, lesquels, quand on compose, doivent fournir tout le suc d'un ouvrage ; en un mot, **ce ne sont que des livres modernes, remplis de phrases spirituelles ; ce n'est que de l'esprit, toujours de l'esprit, petitesse qui choque le sens commun.** » (scène 4, acte II, *Théâtre complet*, t. I, p. 697)

Il est intéressant de voir que l'auteur associe modernité et écriture spirituelle. Il sait que son style étonne, voire « choque » par cette caractéristique nouvelle. Combien de fois n'a-t-il pas été accusé de faire montre de trop d'esprit dans son théâtre ? Et bien voilà qu'il revendique ce que d'aucuns voient comme un défaut rédhibitoire. On remarque que l'opinion d'Hortensius[156], personnage par ailleurs caricatural dans la pièce, n'est pas spécialement ridiculisée dans cette réplique qu'un contempteur de Marivaux pourrait du reste tout à fait prendre à son compte. Le discours critique d'Hortensius rappelle celui de l'ami du rédacteur du *Spectateur français* (1721-1724), qui est, lui aussi, un partisan des Anciens :

« Comment ! Messieurs les Modernes, petits marmousets ! vous prétendez valoir et surpasser des auteurs qui sont en *grec* et en *latin*, et que j'étudie depuis vingt ans ! Si le monde allait vous en croire, que deviendrais-je, moi, qu'on associe au respect qu'on leur rend ? faudra-t-il me réduire à l'affront de vous admirer, vous, avec qui je vis tous les jours ?[157] »

Ainsi le dramaturge contextualise lui-même son œuvre : il n'est pas un auteur coupé de son temps et de son pays mais participe sciemment au renouvellement des Lettres dans la première moitié du XVIIIe siècle en France. Rappelons qu'il s'est engagé dans la Querelle des Anciens et des Modernes[158] en prenant fait et cause pour le camp des Modernes, au côté de Fontenelle qu'il admire. Il faudra alors se demander en quoi l'esprit dans les pièces de Marivaux ressortit à une forme de modernité littéraire à son époque.

Dans *Marivaux et le marivaudage*, Frédéric Deloffre expose bien ce goût des modernes pour l'esprit. Il cite ainsi Trublet qui sait définir « le caractère de sa génération » :

156 D'aucuns voient dans ce personnage ridicule la représentation de l'abbé Desfontaines qui, dans son *Dictionnaire néologique* paru un an avant, avait eu la dent dure contre le parti des Modernes en général et contre Marivaux en particulier.

157 Septième feuille, p. 146-147, *JOD.*

158 Cependant cet engagement est tardif : quand paraît son *Homère travesti* en 1716, la querelle entre les deux partis s'est calmée et, par exemple, La Motte et Mme Dacier dont il évoque les différends dans sa Préface se sont réconciliés.

« Le goût de notre siècle est un peu différent de celui du siècle passé. Les bons ouvrages qui paraissent aujourd'hui sont peut-être moins simples, et, si cela peut se dire, plus *brillantés* que ceux de Molière, de La Fontaine, de Racine, de Despreaux etc.[159] »

Deloffre désigne à juste titre Fontenelle et La Motte comme chefs de file de la Nouvelle Préciosité, mouvement littéraire qui croit essentiellement « au progrès de l'esprit humain dans tous les domaines, y compris celui des lettres et des arts. (…) Ce qui fonde chez ces gens au demeurant fort intelligents le sentiment de leur supériorité, c'est qu'ils ont conscience d'avoir plus d'*esprit* que leurs devanciers. (…) L'esprit est une valeur nouvelle, qui se substitue à "la nature" et à "la raison".[160] »

Ainsi dans la septième feuille du *Spectateur français*, Marivaux décrit l'homme d'esprit de façon élogieuse :

« (…) un génie doué d'une pénétration profonde, d'une vue fine et déliée, d'un sentiment nourri partout d'un goût de réflexion philosophique (…). Quand je songe à cette critique, surtout à celle de courir après l'esprit, je la trouve la chose du monde la plus comique, tant j'ai du plaisir à me représenter la commodité à tous ceux qu'elle dispense heureusement d'avoir de l'esprit, et qui ne l'attraperaient point, quand ils courraient après[161] (…). ».

Cette présentation est très instructive : alors que les critiques à l'encontre de l'esprit visent essentiellement une parlure affectée qui dégrade le français, Marivaux ne se préoccupe que des qualités de la pensée de celui qui en manifeste. Avoir de l'esprit c'est non pas adopter telle ou telle manière de parler, mais c'est réfléchir avec finesse et profondeur, c'est être doté d'une capacité d'analyse exceptionnelle. Le style ne vient qu'ensuite parce qu'il est le moyen d'exprimer au mieux cette sagacité intellectuelle. Ceux qui font son procès à l'homme d'esprit se trompent cruellement quand ils croient que c'est essentiellement une querelle de mots. Le « génie doué d'une pénétration profonde » est vilipendé pour son affectation verbale alors qu'il n'aspire qu'à rendre compte de la nouveauté de ses idées caractérisées par une indéniable élévation. Quelle commodité de mettre en cause l'écriture ! Cela évite de prendre au sérieux ce qui est dit. C'est bien ce que Marivaux veut signifier en prenant la défense de l'homme

159 *Essai sur différents sujets de littérature et de morale*, cité par Deloffre p. 34.

160 *Op. cit.*, p. 33-35.

161 *JOD*, p. 147.

d'esprit, ce qui est bien entendu un plaidoyer *pro domo.*

L'abbé Desfontaine, parti en guerre contre le camp des Modernes, vise particulièrement Marivaux et son éloge de l'esprit dans sa préface du *Dictionnaire néologique* (1726):

« Oui, nous autres Ecrivains, nous courons tous après l'esprit. Nous tâchons, selon la nature du talent dont nous sommes partagés, d'écrire élégamment et avec grâce ; nous nous efforçons d'offrir toujours dans nos écrits le neuf, le beau, le hardy [sic] ; car point de nouveauté, point de beauté, sans hardiesse : Eh ! n'est-ce pas là courir après l'esprit ? Veut-on que nous courions après le bon sens ? Serait-ce la peine d'écrire ?[162] »

Le passage est bien sûr ironique et ridiculise un parti pris assumé par l'auteur du *Spectateur français.*

L'esprit que manifeste l'auteur de *La Double Inconstance* peut prendre la forme divertissante du mot d'esprit, ce qui correspond à la recherche d'un certain enjouement propre à cette génération d'écrivains[163]. En effet, ils abordent tous les thèmes de manière agréable et gaie, sans respecter les codes traditionnels de la rhétorique qui séparent bien les styles selon qu'on traite d'une matière sérieuse ou légère. La Fontaine est d'une certaine façon leur modèle quand, dans la Préface des *Fables*, il parle de la « gaieté[164] » comme le ton pouvant être adopté dans tous les sujets « même les plus sérieux ». Frédéric Deloffre précise d'ailleurs que Desfontaine consacre près d'un quart de son *Dictionnaire Néologique* à l'Académie Française « qui est présentée comme la protectrice de la nouvelle préciosité »[165] ; on y fait en effet des

162 Cité par F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, p. 35.

163 « Sans rompre avec la tradition d'un La Fontaine, les « Modernes », La Motte, Fontenelle, souhaitent un art dégagé de la symétrie où se jouent badin, sérieux, facétieux, disconvenance assumée, ce que le néoclassique Desfontaines raille comme « philosophiquement gai ». A l'idée qu'on puisse donner un caractère enjoué, même aux questions essentielles de morale, de science et de métaphysique, il proteste : *notre fabuliste [La Motte] dit qu'il y a une gaîté philosophique à rapprocher et à faire sentir une analogie étroite entre le petit et le grand.* (…) On plaît par la miniaturisation. » p. 38 de l'article d'Annie Rivara intitulé « Le comique et le sublime dans le théâtre de Marivaux », pp. 35-54, in *Pensée de Marivaux*, études réunies par Franck Salaün, Rodopi, Amsterdam, 2002.

164 Rappelons la définition que La Fontaine donne dans sa Préface : « Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire, mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux. »

165 *Ibid.*, p. 31 ; F. Deloffre écrit aussi ceci : « A l'Académie même, le bel-esprit fait son entrée. (…) le ton "enjoué" a pénétré à l'Académie. » p. 31-32.

discours plus amusants que par le passé, on n'hésite pas à émailler ceux-ci de « pointes » destinées à divertir l'auditeur.

Charles Dufresny, dans la préface de son ouvrage *Amusements sérieux et comiques* (1699), rend compte de cette tendance qui va s'affirmer de plus en plus dans la première moitié du XVIIIe siècle :

« J'ai donné aux idées qui me sont venues le nom d'amusements[166] : ils seront sérieux et comiques, selon l'humeur où je me suis trouvé en les écrivant ; et, selon l'humeur où vous serez en les lisant, ils pourront **vous divertir, vous instruire ou vous ennuyer**.
L'autre jour, un de ces esprits forts qui croient que c'est une faiblesse de rire, trouva un de mes exemplaires sous sa main ; à l'ouverture du livre, il fronça le sourcil[167]. « Que je suis indigné de ce titre ! s'écria-t-il d'un ton chagrin ; n'est-ce pas **profaner le sérieux que de le mêler avec du comique ? Quelle bigarure** [sic] **!**
- Cette bigarure [sic], lui répondis-je, me paraît assez naturelle. Si l'on examine bien les actions des hommes, on trouvera que le sérieux et le comique y sont fort proches voisins. On voit sortir de la bouche d'un bon comique les maximes les plus sérieuses ; et tel qui affecte d'être toujours sérieux est plus comique qu'il ne pense.[168] »

La notion de « bigarrure (…) naturelle » est à retenir pour notre sujet ; le cloisonnement des registres est un artifice et le mélange des genres n'est qu'un juste retour à la nature des choses. On est aussi sensible au terme « humeur » qui dit bien l'apparent vagabondage de l'écriture vouée au caprice de l'auteur ; on retrouvera chez Marivaux ce souci du naturel dans un texte qui se veut ouvert à l'inspiration du moment, sans composition préméditée risquant de compromettre la spontanéité de la pensée. Le dramaturge affiche également cette désinvolture qui fait qu'on ne se prend pas au sérieux et qu'on tente de faire réfléchir sans trop en avoir

166 *Amuser* signifie « arrêter inutilement, faire perdre le temps, repaître de vaines espérances » ; *s'amuser* signifie « s'occuper » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).

167 Ce censeur sévère annonce l' « homme d'esprit grave » de la sixième feuille du *Spectateur français* qui critique les feuilles volantes du périodique parce qu'elles ne peuvent renfermer que des frivolités et non des idées sérieuses : « Ce ne sont ordinairement que de petits ouvrages de jeunes gens qui ont quelque vivacité d'écolier, quelques saillies plus étourdies que brillantes, et qui prennent les mauvaises contorsions de leur esprit pour des façons de penser légères, délicates et cavalières. » (p. 138 de *Journaux et Oeuvres diverses*, Classiques Garnier).

168 *Op. cit.*, p. 4-5 de la préface, 2ème édition, Amsterdam, chez E. Roger, 1705 (ouvrage consultable sur Gallica).

l'air. La posture de l'auteur savant qui en remontre à son lecteur n'est plus de saison. Mêler le comique au sérieux, c'est, contrairement à ce que l'on pourrait croire, une preuve de profondeur : on ne se laisse pas prendre au jeu des apparences, on décèle le sérieux dans le comique et vice-versa.

Ce qui nous intéressera justement dans cette étude, c'est l'esprit de Marivaux dans ses comédies quand les personnages s'expriment de façon à faire simultanément réfléchir et sourire. En quoi les propos spirituels qu'on trouve dans son théâtre sont-ils liés à cette finesse d'analyse qu'on ne lui reconnaît que trop ? Pourquoi les saillies abondantes qu'on y trouve sont-elles aussi la preuve de son ingéniosité intellectuelle liée à sa hardiesse verbale ? Lui qui se passionnait pour l'analyse du cœur et de l'esprit ne doit-il pas être, pour ainsi dire, pris au sérieux quand il fait dire à un protagoniste une repartie spirituelle ? La « pointe » qu'on a trop vite fait d'oublier parce qu'on la considère comme un simple ornement comique ne participe-t-elle pas, elle aussi, de cet esprit marivaudien où la pénétration psychologique le dispute à la réflexion morale ?

Marivaux revendique l'originalité de son style mais est conscient de s'inscrire dans une tradition bien française ; c'est ce que nous allons maintenant montrer à propos de la notion d'esprit en évoquant une de ses comédies.

4. L'esprit français

Dans le prologue de *L'Île de la raison ou Les Petits Hommes* (1727), Marivaux se plaît à rappeler que l'esprit passe pour être une caractéristique française. L'esprit, au détriment de la raison. Le reproche qu'on lui fait d'ordinaire devient malicieusement une critique des Français dans leur ensemble. Le marquis et le chevalier sont à la Comédie-Française, plus précisément dans les foyers de celle-ci, et discutent de la pièce qu'ils vont voir : ils sont en quelque sorte des spectateurs anonymes et vont assister à la représentation de la comédie écrite par Marivaux. Il y a donc un effet de réel évident qui donne de la vraisemblance à la discussion. On est à la fois sur la scène et hors de la scène. C'est comme un entretien pris sur le vif, une tranche de vie de Parisiens mondains qui parlent de théâtre. De quoi s'agit-il donc ? Le

marquis est persuadé qu'il va être question de *Gulliver* dans ce spectacle, étant donné son titre. Le roman satirique anglais de Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver* (1721), vient juste d'être traduit en français par l'abbé Desfontaines et obtient un franc succès. Mais le chevalier l'assure qu'il n'y a certainement pas de rapport entre ce livre et la comédie, ce qui fait dire au marquis qu'il n'a plus alors qu'à s'en aller car il attendait des « choses pensées, instructives » comme dans l'œuvre romanesque de Swift ; or si le dramaturge ne s'est pas inspiré du roman, il n'y aura pas de réflexion intéressante. A ce moment, son interlocuteur le raille en affirmant ironiquement :

« Peut-être bien, d'autant plus qu'en général (et toute comédie à part), nous autres Français, nous ne pensons pas ; nous n'avons pas ce talent-là.
Le Marquis. - Eh ! Mais nous pensons, si tu le veux.
Le Chevalier. - Tu ne le veux donc pas trop, toi ?
Le Marquis. - Ma foi, crois-moi, ce n'est pas là notre fort : pour de l'esprit, nous en avons à ne savoir qu'en faire ; nous en mettons partout, mais de jugement, de réflexion, de flegme, de sagesse, en un mot de cela *(montrant son front)*, n'en parlons pas, mon cher chevalier ; glissons là-dessus : on ne nous en donne guère ; et entre nous, on n'a pas tout le tort. » (*T. C.*, t. I, p. 594)

Toute la contre-argumentation du chevalier va consister à montrer que, contrairement à ce que dit son ami, les Français ont aussi de la raison et que l'esprit qu'on leur prête n'est pas incompatible avec la pensée. Pour ce faire, il part du propos même du marquis pour le mettre en défaut et lui prouver le contraire :

« Le Chevalier, *riant.* Eh, eh, eh ! je t'admire, mon cher marquis, avec l'air mortifié dont tu parais finir ta période : mais tu ne m'effrayes point ; tu n'es qu'un hypocrite ; et je sais bien que ce n'est que par vanité que tu soupires sur nous. (…) Malpeste ! **il faut avoir bien du jugement pour sentir que nous n'en avons point**. N'est-ce pas là la réflexion que tu veux qu'on fasse ? Je la gage sur ta conscience.
Le Marquis, *riant.* - Ah, ah, ah ! parbleu, Chevalier, ta pensée est pourtant plaisante. Sais-tu bien que j'ai envie de dire qu'elle est vraie ?
Le Chevalier. - Très vraie ; et par-dessus le marché, **c'est qu'il n'y a rien de si raisonnable que l'aveu que tu en fais**. Je t'accuse d'être vain, tu en conviens ; tu badines de ta propre vanité : il n'y a peut-être que le Français au monde capable de cela.
Le Marquis. - Ma foi, cela ne me coûte rien, et tu as raison ; un étranger se fâcherait : et je vois bien que **nous sommes naturellement philosophes**. » (*Ibid.*)

Le chevalier fait un trait d'esprit pour démontrer au marquis que le Français qu'il est n'est pas dénué de sagesse. Son raisonnement est proprement spirituel ; il fait réfléchir son interlocuteur tout en le faisant rire. Son discours est à la fois intelligent et fin, divertissant et profond. Il y a là certainement une des clés de l'esprit marivaudien, alliant pensée et humour, profondeur et légèreté. En badinant de sa propre vanité, le marquis fait preuve de jugement : lui aussi associe raison et amusement. Nous voilà face à deux beaux spécimens de Français ! Ne pas se prendre au sérieux, savoir rire de soi, réfléchir tout en restant léger, prendre de la distance pour éviter d'être triste et grave : cette attitude française, faite de détachement et d'apparente légèreté, cache en réalité une activité intellectuelle qui ne s'affiche pas ouvertement mais se couvre d'un voile de frivolité. Les idées avancent masquées. Dans la suite de l'entretien, pour abonder dans le sens du chevalier, on évoque la façon dont les Français considèrent les étrangers : ils les mettent souvent au-dessus d'eux, les adulent, tandis qu'eux-mêmes ont tendance à se rabaisser, à exacerber leurs propres défauts pour s'en moquer. C'est alors que pour preuve, même s'il s'en défend dans la préface, Marivaux fait certainement allusion à la pièce de Boissy jouée avec succès, *Le Français à Londres* : elle met en scène un Anglais risible mais aussi un petit-maître français extrêmement ridicule. « C'est que notre orgueil entend raillerie », explique le marquis. Le chevalier renchérit :

« Il est moins neuf que celui des autres. Dans de certains pays sont-ils savants ? leur science les charge ; ils ne s'y font jamais, ils en sont tout entrepris. Sont-ils sages ? c'est avec **une austérité qui rebute de leur sagesse**. Sont-ils fous, ce qu'on appelle étourdis et badins ? leur badinage n'est pas de commerce ; il y a **quelque chose de rude, de violent, d'étranger à la véritable joie** ; leur raison est sans complaisance, il lui manque cette **douceur** que nous avons, et qui invite ceux qui ne sont pas raisonnables à le devenir : chez eux, tout est sérieux, tout y est grave, tout y est pris à la lettre : on dirait qu'il n'y a pas encore assez longtemps qu'ils sont ensemble ; les autres hommes ne sont pas encore leurs frères, ils les regardent comme d'autres créatures. Voient-ils d'autres mœurs que les leurs, cela les fâche. **Et nous, tout cela nous amuse**, tout est bien venu parmi nous ; nous sommes les originaires de tous pays : chez nous le fou y divertit le sage, le sage y corrige le fou sans le rebuter. Il n'y a rien ici d'important, rien de grave que ce qui mérite de l'être. **Nous sommes les hommes du monde qui avons le plus compté avec l'humanité.** » (*Ibid.*, p. 595)

Ce texte est essentiel : l'esprit marivaudien, qui est aussi l'esprit français, est une manière de réfléchir sans s'appesantir, avec humour ; il naît de la connaissance de l'homme en tant qu'être

faible et donc faillible. Il ne s'agit pas de juger sévèrement ses semblables mais de les amener à s'améliorer avec « douceur ». Il faut faire preuve d'une sagesse joyeuse ou encore d'une folie raisonnable, les deux extrêmes se corrigeant l'un l'autre. Ni « austérité » répulsive ni « badinage » inconvenant. L'auteur manifeste un véritable humanisme où l'autre n'est pas l'étranger incompréhensible et bizarre mais notre frère. Prendre les choses à la légère est donc une preuve d'intelligence et de bienveillance. La conduite compréhensive du Français face à l'étranger est celle de l'auteur face aux autres hommes. L'esprit marivaudien est fait de « joie », « de douceur » pour reprendre les mots de la tirade du chevalier ; il est à mi-chemin entre le monde des idées et celui de l'amusement. Il refuse les arrêts péremptoires et la critique catégorique, arrogante. Il s'accommode de l'humain tel qu'il est sans chercher une perfection illusoire ; il est une tolérance heureuse et douce, loin de tous les dogmatismes. Il ne s'arc-boute pas sur des idées toutes faites mais s'ouvre à la pluralité des choses et des hommes. Il est l'acceptation allègre de la vie comme elle se présente. L'auteur ne veut pas réformer à tout prix les autres mais s'amuse de leurs différences et de leurs ridicules parce qu'il sait que tout être humain peut se retrouver dans autrui, grâce à un effet de miroir qui nous fait comprendre que nous nous ressemblons tous. Personne ne peut se targuer d'être mieux que son semblable. Être conscient de cela, c'est rester prudent dans ses paroles, c'est s'amuser de ce qu'on voit plutôt que de le blâmer avec un ton de supériorité. L'esprit marivaudien apparaît alors comme une des manifestations formelles de la politesse, qualité bien française elle aussi.

Il existe des textes de Marivaux qui peuvent nous faire comprendre la manière dont il considère l'esprit ; il en est ainsi d'un écrit journalistique sur la notion du « je ne sais quoi » dont il n'est pas le créateur mais à laquelle il adhère avec conviction.

5. Le « Je ne sais quoi »

a) Présentation de la notion par Marivaux

Dans la deuxième feuille du *Cabinet du philosophe*[169] (1734), Marivaux évoque « une fiction assez singulière : elle est celle d'un homme qui supposait avoir trouvé la demeure de la

169 *Journaux et Oeuvres diverses*, éd. de F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Classiques Garnier, 2001, p.346-351.

Beauté et du Je ne sais quoi. » Il fait alors un récit allégorique où son personnage se rend successivement dans deux jardins, l'un étant « LA DEMEURE DE LA BEAUTE » et l'autre « LA DEMEURE DU JE NE SAIS QUOI ». Le premier, magnifiquement ordonné et symétrique, l'ennuie très vite et la Beauté, assise sur son trône, se laisse longuement admirer mais n'ouvre jamais la bouche de sorte que tous ses admirateurs la quittent un par un ; le protagoniste confie sa déception à une femme (elle se présentera ensuite comme « l'immobile Fierté des belles personnes et la compagne de la Beauté ») qui s'étonne de le voir déserter la Beauté même :

« (…) je l'ai assez vue ; je sais ses traits par coeur ; ils sont toujours les mêmes : c'est toujours un beau visage, qui se répète, qui ne dit rien à l'esprit, qui ne parle qu'aux yeux, et qui leur dit toujours la même chose »

Au contraire, dans la demeure du « Je ne sais quoi » où tous s'empressent après l'expérience décevante du jardin de la Beauté[170], notre homme se délecte car les charmes de l'endroit semblent se renouveler à loisir pour le plus grand plaisir des visiteurs :

« Il n'y avait rien de surprenant dans ce lieu-ci, et qui plus est, rien d'arrangé : tout y était comme jeté au hasard ; le désordre même y régnait, mais un désordre du meilleur goût du monde, qui faisait un effet charmant, et dont on n'aurait pu démêler ni montrer la cause.
Enfin, nous ne désirions rien, là, et il fallait pourtant bien que rien n'y fût fini, ou que tout ce qu'on avait voulu y mettre n'y fût pas, puisqu'à tout moment nous y voyions ajouter quelque chose de nouveau. »

Cet univers plaît parce qu'il est insaisissable, hasardeux, instable[171]. Il y a cette idée

170 Dans *Les Agréments du langage réduits à leurs principes* (1718), Etienne-Simon de Gamaches fait aussi cette distinction entre la beauté et la grâce au profit de celle-ci : « (…) si la beauté a l'avantage de plaire, les grâces seules ont celui de toucher. Ce que j'entends par les grâces, c'est cet assortiment de traits et de mouvements qui répond de la finesse de l'esprit, et de la délicatesse du sentiment. (…) Vous voyez des personnes régulièrement belles, qui pour n'avoir que de la beauté, ne peuvent faire naître la moindre passion délicate ; (…) elles ne peuvent engager ceux qui veulent être heureux par les plaisirs du cœur. » Source numérique : site Gallica de la bnf, p. 231, 232, édition G. Cavalier, Paris, 1718. Ainsi, pour Gamaches, seule la grâce peut inspirer un véritable amour.

171 Carsten Meiner, dans *Les Mutations de la clarté, Exemple, induction et schématismes dans l'oeuvre de Marivaux* (éd. Champion, Paris, 2007, p. 36) analyse ainsi l'extrait portant sur ce lieu allégorique : « Le jardin

philosophique paradoxale que tout ce que l'homme peut intégralement comprendre, le lasse rapidement. La nouveauté ravit. Le désordre évite l'ennui parce qu'il éveille sans cesse notre curiosité. La surprise régit ce monde. Quand tout est prévu, arrangé, bref immobile, on se retrouve dans un lieu travaillé par la mort. Au contraire, le mouvement, principe vital, gouverne la demeure du « Je ne sais quoi ».

Il y a une pièce qui a eu un certain retentissement quelques années avant la publication du *Cabinet du philosophe* et qui rend compte de l'importance du « je ne sais quoi » dans le mouvement des idées littéraires de l'époque. Le poète et auteur dramatique français Louis de Boissy (1694-1758) fait représenter sa comédie en un acte et en vers, *Momus exilé ou le je ne sais quoi*, par les Comédiens-Italiens en 1731[172]. Momus, Vénus et Apollon se lamentent de la disparition du « je ne sais quoi » et se mettent au défi de le ramener pour continuer à jouir des agréments qu'il dispense à tous ceux qu'il côtoie. A vrai dire, il a déserté la cour de la déesse de l'amour ainsi que celle du dieu des arts pour des raisons précises qui les rendent seuls coupables de cette fuite selon Momus, leur accusateur : la coquetterie effrontée des femmes, les amants changés en petits-maîtres et l'affectation insupportable dans les écrits des auteurs devenus beaux-esprits l'ont immanquablement chassé de Paris. Il est allé trouvé refuge dans un « séjour champêtre »[173] (il s'est caché dans une « grotte ») afin d'y « suivre la nature ». Dans la scène 1, voici comment le décrit Momus en le comparant à l'Amour, le fils de Vénus ; celle-ci est présente et Momus s'entretient avec elle au sujet de la fuite de l'adorable dieu :

«C'est un fripon charmant

du Je ne sais quoi se présente non seulement comme pôle esthétique opposé à la Beauté, mais aussi comme l'endroit où se décomposent plusieurs des notions centrales pour la clarté. (…) Marivaux insiste sur le démontage de la notion d'ordre, d'abord en accentuant le hasard, le désordre, le non-arrangé, puis en critiquant la notion de travail » ; en effet ce philosophe montre que le travail chez Marivaux n'est pas comme chez Boileau « un polissage parfait, dirigeant le poème vers la perfection » mais que, dans le jardin du Je ne sais quoi « le travail est incessant et infini » puisque « c'est le propre des Grâces, non plus trois mais en nombre infini que d'y apporter d'infinies retouches. »

172 Au moment de sa publication chez Pierre Prault à Paris la même année, il ne reste plus que la deuxième partie du titre : *Le je ne sais quoi.* Nous avons consulté le site gallica de la bnf pour avoir accès à cette pièce : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5651656k

173 Dans les didascalies initiales, après la liste des protagonistes, on a une indication de lieu : « *La scène est dans un désert* » ; c'est-à-dire que le « je ne sais quoi » s'est retiré dans un lieu solitaire, loin du tumulte parisien.

Qui n'est pas votre fils, et qu'on prend pour son frère
Dont le nom même est un mystère ; (...)
Votre fils est plus beau, mais je crois celui-ci,
Soit dit sans vous mettre en colère,
Mille fois plus piquant, mille fois plus joli,
Et dans tout ce qu'il fait il a le don de plaire. »[174]

Le lien entre le sentiment amoureux irrésistible et le « je ne sais quoi » est explicitement exprimé. En effet dire que celui-ci ressemble à Cupidon, c'est affirmer son charme : on ne peut le voir sans l'aimer comme dans la magie du coup de foudre succédant au trait du dieu de l'Amour. Momus évoque son nom représentatif de son être ; comme on ne peut le définir, la délicate périphrase « je ne sais quoi » est la seule valable pour le désigner. Mais en même temps, le dieu de la raillerie affirme sa supériorité sur le fils de Vénus au moyen d'hyperboles très suggestives. Son pouvoir de séduction est véritablement unique. D'autre part, le comparer à un « un fripon charmant », périphrase[175] oxymorique heureuse, c'est évoquer sa grâce et son énergie enfantines, son plaisir du jeu.

Dans la scène suivante, Momus s'adresse à Apollon et à Vénus à qui il fait un éloge du dieu charmant qui leur manque à tous, c'est-à-dire à la folie, aux arts et à l'amour ;

« Eh ! c'est depuis qu'il est absent
Sans le Je ne sais quoi tout languit dans la vie,
Il en fait tout l'enchantement.
C'est le Je ne sais quoi qui met sur la folie,
Cet aimable vernis qui la rend si jolie, (...)
Sans le Je ne sais quoi, le Dieu des vers ennuie.
(…) depuis le jour que ce dieu s'est enfui
L'Ennui mortel a pris sa place ;
Et l'on bâille à Cythère aussi fort qu'au Parnasse. » [176]

Ainsi quand Marivaux écrit la deuxième feuille de son journal, il a peut-être un souvenir de cette pièce qu'il a dû voir jouer par ses acteurs de prédilection, les Italiens. Le thème des

174 Site internet de la BNF cité dans la note précédente, p. 3 et 4 du volume de 1731 numérisé sur gallica.

175 Les périphrases laudatives pleuvent à son sujet : « enfant volage », « petit enchanteur », « Génie inconstant », « le Dieu de l'Agrément ».

176 *Ibid.*, p. 6 et 8.

grâces singulières et délectables du « je ne sais quoi » est dans l'air du temps. Sans lui « tout languit » et l'ennui s'installe. Lorsque le public féminin vient sur scène pour tâcher de le persuader de revenir, il a d'ailleurs ce propos révélateur :

« (…) avec vous le plaisir s'est enfui :
Sans pouvoir le saisir, je le cherche sans cesse.
Je crois souvent, dans mon ivresse,
Que je le tiens, et vais jouir de lui :
Mais je ne trouve que l'Ennui
Sous le masque de l'allégresse. »[177]

La notion d'ennui rappelle la demeure de la beauté dans l'allégorie marivaudienne ; s'il y a bien quelque chose de rédhibitoire pour tous les visiteurs du jardin de la beauté, c'est cette extrême lassitude, cet ennui mortifère qu'il suscite et qui les fait rapidement quitter cet endroit. Sans le « je ne sais quoi », la vie perd sa sève et sa saveur.

Dans la première scène de la pièce de Boissy, Vénus nomme les parents du cher disparu :

« Le Je ne sais quoi ravissant,
Que la plus charmante des Grâces
Et le Caprice ont mis au jour[178] »

Cette ascendance allégorique imaginée par le dramaturge est très intéressante car elle est une tentative d'explication de la nature si particulière du « je ne sais quoi » : il est insaisissable parce qu'il est le fruit du caprice ; on retrouve l'allusion au monde enfantin. Quant aux grâces, il hérite de celles léguées par sa mère, « la plus charmante des grâces ». Il y a une relation intime entre l'enfance et la grâce ; la vitalité enfantine rappelle que les trois grâces dans l'antiquité gréco-romaine avaient largement à voir avec la nature, la fécondité, l'allégresse : les Grecs les appelaient les Charites, dont l'étymologie est le verbe *χαίρω* qui signifie « se réjouir, être joyeux ». Elles incarnent une force élémentaire, une prédisposition à la joie et au bonheur ; elles sont l'abondance et la plénitude de l'être ; elles représentent l'intensité des instants à vivre qui nous rappellent notre appartenance à la nature vivante. Ainsi, l'enfant personnifie la grâce par sa vitalité et sa gaieté.

177 *Ibid.*, p. 40-41.

178 P. 4 du livre numérisé sur le site Gallica de la BNF.

On peut justement faire un lien entre la comédie de Boissy et la conception marivaudienne de cette notion à la mode. Pour illustrer sa vision du « je ne sais quoi » dans la deuxième feuille du *Cabinet du philosophe*, Marivaux imagine en la réinventant l'allégorie des Grâces :

« (…) il y en avait là une infinité, qui, en parcourant ces lieux, y travaillaient, y retouchaient partout ; je dis : en parcourant, car elles ne faisaient qu'aller et venir, que passer, que se succéder rapidement les unes aux autres, sans nous donner le temps de les bien connaître ; elles étaient là, mais à peine les voyait-on qu'elles n'y étaient plus, et qu'on en voyait d'autres à leur place, qui passaient à leur tour, pour faire place à d'autres. En un mot, elles étaient partout, sans se tenir nulle part ; ce n'en était pas une, c'en était toujours mille qu'on voyait.[179] »

Il n'y a plus trois Grâces comme chez les Grecs ou les Romains, mais « une infinité » ; elles ont l'apparence d'une armée laborieuse, dispensant abondamment leurs bienfaits partout à la fois et échappant sans cesse au regard du spectateur attentif fasciné et frustré. Elles sont à jamais désirées parce qu'à jamais introuvables, papillonnant joyeusement en tous sens et ayant l'air de jouer à fuir. Notre homme cherche alors à apercevoir le « je ne sais quoi », mais en vain. Par contre la voix de ce dernier s'élève pour affirmer :

« Ne me cherchez point sous une forme, j'en ai mille, et pas une de fixe : voilà pourquoi on me voit sans me connaître, sans pouvoir ni me saisir ni me définir : on me perd de vue en me voyant, on me sent et on ne me démêle pas ; enfin vous me voyez, et vous me cherchez, et vous ne me trouverez jamais autrement ; aussi ne serez-vous jamais las de me voir.[180] »

Marivaux fait ici l'éloge d'une esthétique de la mobilité, du renouvellement incessant de l'intérêt. Il faut inlassablement étonner pour aiguiser la curiosité et plaire. La surprise est érigée en principe formel. La variété est nécessaire sous peine d'ennuyer. Le paradoxe est qu'on ne peut satisfaire autrui qu'en cultivant sa frustration puisqu'il ne peut rien saisir de définitif et que les surprises se succèdent les unes aux autres avec une rapidité calculée. L'instabilité fait tout le plaisir.

Le dramaturge reprend ici la thèse de Dominique Bouhours (1628-1702), théoricien du « Je ne sais quoi » dans le cinquième de ses *Entretiens d'Eugène et d'Ariste* paru en 1671. Les

179 *JOD*, p. 349-350.

180 *Ibid.*, p. 351.

deux amis qui s'entretiennent tout en se promenant s'interrogent sur leur amitié si durable et Ariste conclut que les plaisirs qu'ils trouvent dans leur amitié réciproque « sont apparemment des effets d'une grande sympathie, et de ces inclinations secrètes qui nous font sentir pour une autre personne, **je ne sais quoi** que nous ne sentons point pour une autre. »[181] Ainsi, l'expression qui nous occupe apparaît pour définir quelque chose d'indéfinissable. Il surenchérit un peu plus loin : « Il est bien plus aisé de le sentir que de le connaître(...). Ce ne serait plus un je ne sais quoi, si l'on savait ce que c'est ; sa nature est d'être incompréhensible et inexplicable. » Le « je ne sais quoi » si difficile à saisir, si évanescent est cependant la condition *sine qua non* pour plaire ; toutes les qualités ne peuvent se substituer à lui et une personne pleine de ces qualités ne plaira cependant pas si elle ne possède pas le « je ne sais quoi » ; au contraire aucun défaut ne peut lui porter atteinte, c'est-à-dire qu'un individu, malgré ses imperfections, plaira s'il le possède. Ainsi cette propriété quasi magique qui semblait tout simplement une grâce supplémentaire chez l'être considéré est en réalité la clé de voûte des relations humaines. Elle appartient au monde du sentiment et non de la raison ; elle ne relève pas d'une analyse abstraite mais constitue « une expérience sensible irréductible, une relation vécue »[182] ainsi que le fait remarquer Michel Gilot dans son ouvrage *L'Esthétique de Marivaux*. A propos de la fiction allégorique imaginée par l'auteur du *Cabinet du philosophe*, le critique parle de « parabole espiègle » qui montre bien le primat du sentiment : il ne s'agit pas pour Marivaux de théoriser sur l'idée du beau mais de faire comprendre l'importance du « sentir » et du « vivre » dans l'appréhension du « je ne sais quoi ».

« Il s'ensuit de là, dit Eugène, que c'est un agrément qui anime la beauté et les autres perfections naturelles ; qui corrige la laideur et les autres défauts naturels : que c'est un charme et un air qui se mêle à toutes les actions et à toutes les paroles ; qui entre dans le marcher, dans le rire, dans le ton de la voix, et jusque dans le moindre geste de la personne qui plaît. »

« Cet agrément, ce charme, cet air ressemble à la lumière qui embellit toute la nature, et qui se fait voir à tout le monde, sans que nous sachions ce que c'est (…) c'est quelque chose de si délicat et de si imperceptible, qu'il échappe à l'intelligence la plus pénétrante et la plus subtile. »[183]

181 Source numérique, site Gallica de la BNF ; page 239 de l'édition Mabre-Cramoisy datant de 1671.

182 p. 63, dans la section intitulée « La Beauté et le "je ne sais quoi" » (p. 57- 66), dans le chapitre II consacré aux « Formes d'approche du Beau ».

183 *Ibid.,* p. 249-250.

Pour ce théoricien du XVIIe siècle qu'est le Père Bouhours, le *je ne sais quoi* est « une beauté couverte d'un voile »[184].

Claude Jamain, dans son essai intitulé *La Douceur de vivre. D'une esthétique de la grâce au XVIIIe siècle*[185], présente ainsi les recherches du Père Bouhours dans *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* :

« (…) le *je ne sais quoi* rassemble toutes les inquiétudes du classicisme, et nombre d'écrivains font une part à cette ombre, à côté d'une pensée organisée et qui cherche une adéquation à la Boileau en *res* et *intellectus*. L'oeuvre d'art doit dépasser la raison. Elle est ainsi déroutée et s'efface derrière un « jugement secret », comme on le dit souvent à l'époque (…). »[186]

Le chercheur cite alors l'ouvrage de l'architecte André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres* ; le tome I paraît en 1666 et contient un passage qui annonce l'allégorie marivaudienne des deux sortes de beautés mises en concurrence dans deux jardins imaginaires :

« Ainsi quand il n'y a qu'une symétrie des parties corporelles les unes avec les autres, la beauté qui en résulte est une beauté sans grâce. Mais lorsqu'à cette belle proportion on voit encore un rapport et une harmonie de tous les mouvements intérieurs, qui non seulement s'unissent avec les autres parties du corps, mais qui les animent et qui les font agir avec un certain accord et une cadence très juste et très uniforme, alors, il s'en engendre cette grâce que l'on admire dans les personnes les plus accomplies, et lorsqu'il arrive que cette uniformité de mouvements vient à paraître sur des visages moins beaux, et dont les beautés spirituelles sont plus excellentes que les beautés corporelles, on préfère toujours quasi une personne dont la beauté du corps n'est que médiocre, mais qui a de la grâce. Ainsi, quoique Quintia dans Tibulle fût plus belle que Lesbia, néanmoins, celle-ci avait un air et un **je ne sais quoi**[187] qui la rendait beaucoup plus agréable que l'autre […]. Pour vous faire voir que la grâce est un mouvement de l'âme, c'est qu'en voyant une belle femme[188] on juge bien d'abord de sa beauté par le

184 *Ibid.* p. 254.

185 Collection « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

186 P. 23-24 de l'oeuvre citée, dans le chapitre II « Le corps caché » de la première partie intitulée « L'art de peindre ».

187 C'est nous qui mettons l'expression en gras.

188 A ce propos, Anne Deneys-Tunney écrit que la femme « est à la fois l'objet et le modèle de la poétique marivaudienne. Ce clair-obscur de l'écriture qui laisse entrevoir la « pensée » dans toute la hardiesse, la mobilité, la nuance de ses rapports, plutôt qu'elle ne la dit directement, rappelle ce négligé, ce vêtement

juste rapport qu'il y a entre toutes les parties de son corps ; mais on ne juge point de sa grâce, si elle ne rit, ou si elle ne fait quelque mouvement. »[189]

La beauté féminine[190] devient un paradigme qui doit féconder les différents arts, la peinture comme la littérature. Claude Jamain commente ainsi l'extrait : « La grâce est donc ce qui donne la vie à la figure pourvue de beauté. Elle naît d'une disposition intérieure qui commande les apparences. »[191] Pour appuyer son propos il évoque « le corps caché » dont parle Félibien pour tenter de comprendre le « je ne sais quoi », le « secret » ou encore « la grâce » qui est à l'œuvre dans les ouvrages architecturaux comme le Louvre :

« [l'architecte] doit même examiner toutes les parties intérieures et faire comme l'anatomie de tout le corps de son ouvrage, avant que de travailler à sa décoration intérieure, imitant en cela les plus excellents peintres qui, pour mieux vêtir leurs figures, les dessinent toutes nues auparavant, et marquent jusqu'aux nerfs, aux muscles et aux moindres apparences, afin d'être assurés que sous les vêtements qu'ils font ensuite, il y a un corps caché. »[192]

Ce qui est caché est par définition inaccessible, hors de portée. L'architecte et historiographe du roi développe l'image du « secret » dans une définition que cite encore Claude Jamain et

irrésistible de ce qu'il laisse à deviner des charmes de la femme, tout en les voilant. » Cette citation est tirée de « Les *Journaux* de Marivaux et la critique du langage », in *Marivaux et les Lumières. L'Ethique d'un romancier*, Colloque d'Aix, 1992, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 100-101 (cité par Michel Gilot dans *L'Esthétique de Marivaux*, p. 58).

189 A. Félibien, *Entretiens, op. cit.,* t. I, p. 28 : cité par Claude Jamain dans *La Douceur de vivre (...), op. cit.,*p. 24.

190 « D'une manière générale, c'est en référant à des images de femmes que Marivaux a sans doute le mieux exprimé sa conception de la beauté. » *L'Esthétique de Marivaux*, p. 57. Michel Gilot cite alors un extrait de *La Vie de Marianne* concernant la beauté de Mme Dorsin à l'appui de sa thèse : « Personnifions la beauté, et supposons qu'elle s'ennuie d'être si sérieusement belle, qu'elle veuille essayer du seul plaisir de plaire, qu'elle tempère sa beauté sans la perdre, et qu'elle se déguise en grâce (…). Ajoutez à présent une âme qui passe à tout moment sur cette physionomie, qui va y peindre tout ce qu'elle sent, qui y répand l'air de tout ce qu'elle est, qui la rend aussi spirituelle, aussi délicate, aussi vive, aussi fière, aussi sérieuse, aussi badine qu'elle l'est tour à tour elle-même ; et jugez par là des accidents de force, de grâce, de finesse, et de l'infinité des expressions rapides qu'on voyait sur ce visage. » (4è partie, p. 206, éd. Garnier-Flammarion, 1978). On retrouve dans ce magnifique portrait la mobilité du « je ne sais quoi » infiniment plus charmante que la Beauté statufiée, figée, ennuyeuse.

191 *La Douceur de vivre (...)*, p. 24.

192 *Ibid.,* p. 24-25.

qui nous éclaire sur l'esthétique que Marivaux illustre dans son récit allégorique et qui était déjà une préoccupation des théoriciens du classicisme :

« Car ce **je ne sais quoi** qu'on a toujours à la bouche et **qu'on ne peut bien exprimer**, est comme le **nœud secret** qui assemble ces deux parties du corps et de l'esprit. C'est ce qui résulte de la belle symétrie des membres et de l'accord des mouvements ; et comme cet assemblage se fait par un **moyen extrêmement subtil et caché**, **on ne peut le voir assez, ni bien le connaître, pour le représenter et pour l'exprimer comme on voudrait**. Cependant on peut dire qu'il se remarque sur un visage de la même sorte que cette fraîcheur et ce feu que l'on voit au matin sur une rose qui commence à s'épanouir, la forme et la beauté de ses couleurs étant comme le siège de cette fraîcheur et de cet éclat qui paraît d'une manière toute spirituelle. Car ce **je ne sais quoi** n'est autre chose qu'**une splendeur toute divine**, qui naît de la beauté et de la grâce. »[193]

La référence à Dieu vient expliquer l'inexplicable. Et la comparaison des choses de l'art avec l'éclosion d'une rose au petit matin dit bien le point commun entre la création artistique caractérisée par le « je ne sais quoi » et la Création divine elle aussi impénétrable. Il est question dans les deux cas de l'invisible et de l'indicible.

Carsten Meiner, dans *Les Mutations de la clarté*, tire les conclusions philosophiques de l'allégorie marivaudienne :

« Marivaux se soumet ici **au paradigme philosophique des idées sensibles qui sont claires car on les sent clairement**, et qui en même temps sont confuses car on ne les définit pas sans analyse. (…) Le Je ne sais quoi n'est pas une forme reconnaissable mais un « ordre » immanent qui déclenche un sentiment clair par la relation directe entre l'objet animé et le sentiment correspondant. (…) Au niveau cognitif cette fois, des notions telles que « bien connaître », démêler, définir, sont remplacées par celles de sentir, voir, entendre (…) il ne faut pas chercher le Je ne sais quoi sous une forme précise [et il] échappe à un ancrage formel (…). Ce fait n'empêche cependant pas que le Je ne sais quoi soit clair et évident au niveau du charme, du goût et de sa grâce. Nous assistons donc, dans l'allégorie du Je ne sais quoi, **à une « conceptualisation fictive » du clair-confus**. »[194]

Cette analyse fait le lien entre confusion et nouvelle forme de beauté ; le je ne sais quoi permet l'avènement d'une esthétique qui nie les règles traditionnelles du Beau. Il faudra nous

193 *Ibid.,* p. 25. C. Jamain cite l'oeuvre de Félibien, *Entretiens (...),* p. 38-39. C'est nous qui mettons certains passages en caractères gras.

194 *Op. cit.*, p. 36-37.

en souvenir en étudiant l'esprit dans le théâtre de Marivaux.

b) Le « je ne sais quoi » et l'esprit dans le théâtre de Marivaux

- Nous avons vu que la grâce était liée au je ne sais quoi. Dans *La Surprise de l'amour*, le lien entre l'esprit et la grâce est explicitement évoqué. Lélio, trahie par son amante, tente d'oublier les femmes mais reconnaît leurs charmes irrésistibles :

« Voyez ces ajustements, jupes étroites, jupes en lanterne, coiffure en clocher, coiffure sur le nez, capuchon sur la tête, et toutes les modes les plus extravagantes : mettez-les sur une femme, dès qu'elles auront touché sa figure enchanteresse, c'est l'Amour et les Grâces qui l'ont habillée, c'est de l'esprit qui lui vient jusques au bout des doigts. (…) 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.[195] »

Arlequin, au diapason avec son maître, surenchérit :

« Oh, cela est vrai ; il n'y a mardi ! pas de livre qui ait tant d'esprit qu'une femme, quand elle est en corset et en petites pantoufles.[196] »

Il n'est pas question à proprement parler dans ces paroles de l'esprit au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire une saillie pleine de sel, un propos spirituel qui fait sourire ou rire. Ici il s'agit plutôt d'une forme d'intelligence fine et aiguisée. Cependant, cet esprit dont on parle est bien celui qui rend apte à faire des mots d'esprit, à montrer toute l'étendue de sa pénétration intellectuelle. Quand Lélio parle de « désordre d'idées », de « vivacité », de « naïveté » et souligne l'importance des « expressions » utilisées par les femmes, on ne peut

195 *T. C.*, t. I, acte I, scène 2, p. 192.

196 La note de l'édition Classiques Garnier met en garde contre une interprétation libertine de cette réplique : « Le corset et les petites pantoufles, comparables à nos bustiers et souliers ballerine étaient caractéristiques du négligé qui fut très en vogue, même dans les promenades élégantes, à la belle saison de 1719 et des années suivantes. On aurait tort de voir dans ce passage une « atmosphère d'alcôve », selon un mot malheureux de Paul Gazagne. » note 11, t. I, p. 1048.

manquer de remarquer le rapport avec les caractéristiques du trait d'esprit. Les grâces féminines déterminent une certaine façon de penser et de s'exprimer. L'opposition avec le banal et terne « bon sens » masculin renforce la supériorité du genre d'esprit dont font preuve les femmes. L'accent qui est mis sur les vêtements et les coiffures de celles-ci rappelle également l'aspect brillant et spectaculaire de la parole spirituelle qu'on a tendance à qualifier de frivole et de vaine justement parce que sa forme est clinquante. Nous pouvons considérer les artifices de la mode féminine comme la métaphore de l'apparence tapageuse de la saillie. Mais au lieu de juger les atours de ces dames superficiels et trompeurs, Lélio leur prête le don quasi magique de rendre les femmes plus pénétrantes et plus pétillantes. Il refuse de séparer l'extérieur et l'intérieur. De même, il ne faut pas mépriser la saillie sous prétexte qu'elle a un aspect tape-à-l'œil. Cette réconciliation du corps et de l'âme nous paraît passionnante dans ce qu'elle nous suggère sur la vision marivaudienne des femmes d'une part et du style d'autre part. La femme magnifiquement parée gagne en acuité intellectuelle et pareillement un style brillant permet d'exprimer la profondeur de la pensée. Les grâces de la femme et celles de l'écriture spirituelle peuvent donc être comparées : elles relèvent de la même esthétique du je ne sais quoi.

- Dans un deuxième temps, nous voudrions montrer que les mots d'esprit chez Marivaux participent de cette beauté du *je ne sais quoi* parce qu'ils présentent le monde dans sa complexité ; ils ne cherchent pas à organiser artificiellement l'énigme de l'âme humaine mais tentent de la refléter dans son opacité. Prenons par exemple une pièce engagée, qui met en oeuvre une utopie morale, politique et philosophique : *L'Ile des esclaves*. Il eût été facile de faire des esclaves de pauvres victimes et des maîtres des bourreaux sans coeur. Arlequin est un personnage emblématique dans l'oeuvre ; il est celui qui va donner l'exemple à tous, maîtres comme esclaves, de sa bonté et de sa compassion à l'égard de son patron Iphicrate devenu esclave sur cette île habitée d'anciens esclaves grecs qui se sont révoltés et ont fui leur pays pour installer une communauté organisée ; celle-ci s'est donné pour tâche de corriger les maîtres qui font naufrage sur son rivage. Dans la première scène, il donne libre cours de façon spirituelle à son ressentiment en exprimant explicitement le reproche de mauvais traitements à Iphicrate qui tente de l'amadouer parce qu'il se rend compte que son esclave se dérobe à son autorité :

« Iphicrate, *retenant sa colère.* - Mais je ne te comprends pas, mon cher Arlequin.
Arlequin. - Mon cher patron, vos compliments me charment ; vous avez coutume de m'en faire à coups de gourdin qui ne valent pas ceux-là ; **mais le gourdin est dans la chaloupe**.
Iphicrate. - Eh ! ne sais-tu pas que je t'aime ?
Arlequin. - Oui ; mais les marques de votre amitié tombent toujours sur mes épaules et cela est mal placé. »[197]

L'expression que nous avons mise en gras est un raccourci efficace et drôle du changement brusque de la situation des deux personnages ; Arlequin dit la brutalité de son maître dans une tournure humoristique qui permet de rester dans l'atmosphère enjouée de la comédie. Le lecteur condamne d'emblée le « patron » injuste et violent ; il n'y a pas de circonstances atténuantes.

Mais un peu plus loin, alors qu'Arlequin s'entretient avec Trivelin, représentant sage et respectable des insulaires, il a des propos toujours amusants mais qui viennent enrichir le sens de la pièce :

« Arlequin. - (…) à cette heure que je suis heureux, tout est payé ; je lui ai donné quittance.[198]
Trivelin. - Je vous aime de ce caractère, et vous me touchez. C'est-à-dire que vous jouirez modestement de votre bonne fortune, et que vous ne lui ferez point de peine ?
A. - De la peine ! Ah ! le pauvre homme ! **Peut-être que je serai un petit brin insolent, à cause que je suis le maître** : voilà tout.
T. - A cause que je suis le maître ; vous avez raison.
A. - Oui, car quand on est le maître, on y va tout rondement, sans façon, et si peu de façon mène quelquefois un honnête homme à des impertinences. »[199]

Il y a dans cette repartie[200] spirituelle apparemment anodine d'Arlequin une pensée profonde qui d'ailleurs laisse Trivelin songeur : il la répète à l'identique comme pour mieux en goûter toute la sagesse et comme s'il l'appliquait à lui-même. C'est la remise en cause d'un système politique qui met des individus sous le joug d'autres individus. Une société qui organise la

197 Marivaux, *Théâtre complet*, t.I, p.519, Classiques Garnier, éd. de F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, 1996.

198 C'est-à-dire qu'Arlequin pardonne à son ancien maître de l'avoir maltraité par le passé : il montre ici son bon naturel et son refus de se venger maintenant qu'Iphicrate est à ses ordres.

199 *Ibid.,* scène 5, p. 530.

200 Nous l'avons reproduite en caractères gras.

sujétion ne peut que rendre les hommes qui en dominent d'autres méchants, inhumains, voire violents[201]. Le ver est dans le fruit. Et ici perce une forme de pessimisme : à quoi bon corriger les êtres humains s'ils vivent dans une cité organisée de telle manière qu'elle les corrompt invariablement ? Mais là encore, Marivaux ne s'appesantit pas ; il lance une idée par l'entremise de l'esclave et puis tout aussitôt on passe à autre chose[202], et c'est au lecteur ou au spectateur de saisir au vol une vérité dite avec rapidité et légèreté. Le voile de cette pensée, ce sont les tournures qui l'atténuent, qui semblent l'amoindrir, la rendre inoffensive : « un petit brin, tout rondement, sans façon » ; mais en réalité ces expressions confèrent à l'idée une force, une énergie subversive qui se réalise dans la fin de la dernière réplique d'Arlequin où il ne s'agit de rien moins que du bouleversement des valeurs morales : « et si peu de façon mène quelquefois un honnête homme à des impertinences ». La destruction de l'honnêteté est l'issue irréversible d'une société esclavagiste. Arlequin prononce cela avec l'air de ne pas y toucher, avec une désinvolture surprenante, un détachement ironique qui refuse la gravité. Le trait d'esprit est bien cette flèche qu'on décoche vivement ; c'est un coup d'aiguille qui blesse et amuse tout à la fois. Il a l'élégance de ne pas s'éterniser et l'on passe vite à un autre sujet (le « Oh ! n'importe » de Trivelin est clairement élusif) : il a le mystère, le charme du « je ne sais quoi » tel que Marivaux tente de le définir dans le récit allégorique de la deuxième feuille du *Cabinet du philosophe.*

Par ailleurs, nous pouvons dire qu'Arlequin n'est jamais là où on l'attend : il morigène vertement son maître dans la scène 2, condamne ironiquement le système politique grec mettant en place l'esclavage dans la scène 5 et enfin il manifeste son affection pour son patron Iphicrate dans la scène 9. Il est partout à la fois, manifeste une véritable complexité psychologique. Ce qui ne change pas, c'est sa façon toujours spirituelle de s'exprimer. Ainsi à son maître qui lui reproche de passer son temps à se moquer de lui depuis qu'ils ont mis le pied sur cette « île des esclaves » il rétorque avec un bon sens désarmant :

201 Dans la scène 2, Trivelin, porte-parole des insulaires, prononce un discours solennel aux naufragés grecs et présente l'objectif utopique de l'île concernant les maîtres : « (…) remerciez le sort qui vous conduit ici, il vous remet en nos mains, durs, injustes et superbes ; vous voilà en mauvais état, nous entreprenons de vous guérir ; vous êtes moins nos esclaves que nos malades, et nous ne prenons que trois ans pour vous rendre sains, c'est-à-dire humains, raisonnables et généreux pour toute votre vie. »

202 En effet, juste après la dernière réplique d'Arlequin que nous avons citée, Trivelin dit à celui-ci : « Oh ! n'importe ; je vois bien que vous n'êtes point méchant. » Il semble que la critique du système politique grec formulée à demi-mot par Arlequin ait été vite écartée.

« Parce que je me moque un petit brin de toi, cela empêche-t-il que je ne t'aime ? Tu disais bien que tu m'aimais, toi, quand tu me faisais battre ; **est-ce que les étrivières sont plus honnêtes que les moqueries** ? »[203]

La repartie est plaisante et contient diverses significations qui s'ajoutent les unes aux autres et lui donnent alors toute sa saveur ; c'est une déclaration d'amitié qui est aussi un réquisitoire contre Iphicrate et un plaidoyer *pro domo.* Tout cela est enrobé par le registre humoristique qui évite de tomber complètement dans le pathétique, même si le spectateur est ému par la vision fugitive mais forte d'un pauvre Arlequin injustement fouetté. Le maître se justifie en affirmant qu'en Grèce il battait son esclave pour le corriger de ses défauts, mais Arlequin a vite fait de lui clouer le bec dans une réponse extrêmement drôle et juste :

« **J'ai plus pâti des tiens** [tes défauts] **que des miens** ; mes plus grands défauts, c'était ta mauvaise humeur, ton autorité, et le peu de cas que tu faisais de ton pauvre esclave. »

Le mien et le tien se mêlent avec une malice non dissimulée pour dénoncer le maître qui s'en prend à un bouc émissaire pour mieux occulter ses propres vices. L'esclave est l'objet pratique à martyriser qui cristallise toutes les insatisfactions et imperfections du dominant.

Mais bien sûr quand nous lisons la pièce ou que nous assistons au spectacle, nous n'analysons pas forcément dans l'instant où fuse le trait d'esprit tous les tenants et les aboutissants de celui-ci ; cependant le plaisir qu'on y trouve vient sans aucun doute de sa richesse, des multiples sens qu'il déploie dans une fulgurance comique qui nous prend de cours. La surprise de son surgissement encore une fois fait notre plaisir de lecteur et de spectateur. Et c'est aussi son aspect chatoyant qui nous séduit.

Il faut ici évoquer le rôle d'Arlequin joué par Thomassin appartenant à la troupe de Luigi Riccoboni quand se joue *L'Île des esclaves* ; les contemporains s'accordent pour dire que ce comédien avait un jeu subtil où la sensibilité se joignait aux lazzis les plus désopilants ; on parle de sa grâce et de son naturel. Marivaux a exploité ses talents en conférant au personnage d'Arlequin une complexité psychologique : il peut faire rire tout en émouvant le public. L'homme de lettres et historien du théâtre Desboulmiers rend un hommage appuyé à cet acteur plusieurs décennies après sa mort :

203 *Ibid.,* scène 9, p. 538.

« Vrai, naïf, (…) et pathétique au milieu même des ris qu'il excitait par ses bouffonneries, un trait, une réflexion dont il faisait un sentiment par sa manière de la rendre, arrachait des larmes et surprenait le public et l'auteur même dans les pièces écrites ; souvent même, après avoir commencé par rire de la façon dont il exprimait la douleur, on finissait par éprouver l'attendrissement dont il paraissait pénétré[204]. »

Ainsi lorsque Arlequin se montre spirituel, il a aussi le don de nous toucher. La profondeur de son caractère en fait quelqu'un de subtil qui n'est pas figé dans une manière d'être. Quand il morigène son maître avec humour, il accède à une dimension pathétique ; sa richesse psychologique évite un étiquetage définitif de son rôle. L'introduction de la Pléiade développe cette idée avec pertinence :

« Chez Marivaux, ce personnage s'avère extraordinairement complexe : il devient le représentant de tous les "petits" en face de tous les grands de ce monde, et même, dans son dénuement et son inaltérable vitalité, une image universelle de l'être humain.
En exploitant comme Delisle [dans *Arlequin sauvage* (1721) et *Timon le Misanthrope* (1722)], mais de façon beaucoup plus subtile, un autre don, imprévisible, de Thomassin, Marivaux a réalisé aussi l'union intime "du comique et du pathétique" que Goldoni se targua beaucoup plus tard d'avoir inaugurée sur la scène du Théâtre-Italien avec ses *Amours de Camille et d'Arlequin* en septembre 1763[205]. »

L'allusion à la grâce quand on parle du « je ne sais quoi » fait penser au jeu de Thomassin lui aussi loué pour sa grâce. Le marquis d'Argenson ne tarit pas d'éloges à ce sujet sur cet acteur dès qu'il aborde les pièces où il apparaît : la comédienne Silvia et Thomassin jouent « avec des grâces et une naiveté qu'on ne verra jamais au même degré de grâces et de perfection[206] » ; il déploie « ses grâces naturelles[207] » ; « le jeu d'Arlequin fait tout, et à ce jeu

204 *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien*, 1768, t. IV, p. 475 (cité dans l'introduction du *Théâtre complet*, t. I, éd. Gallimard, coll. Pléiade, 1993, p.XLVII).

205 *Théâtre complet*, t. I, Gallimard, Introduction, p. XLVII.

206 « Notices sur les œuvres de théâtre », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Voltaire Foundation, 1966, vol. XLIII, p. 672. Ce commentaire concerne à la fois Silvia et Thomassin dans *L'Embarras des richesses* de l'abbé d'Allainval (9 juillet 1725).

207 *Ibid.*, p. 647, à propos de *Le Désir d'aimer ou la Fille inquiète* d'Autreau (2 décembre 1723).

il faut les grâces de notre petit Arlequin, ses jolies mains et tout son naturel[208] » ; « le petit Arlequin (Thomassin) étant très joli sous le masque, pétri de grâces et charmant par ses manières et par sa naïveté, l'on composa plusieurs pièces pour lui seul ; celle-ci [*Arlequin poli par l'amour*] est une de plus destinée à ses grâces, de l'espèce dont elles étaient.[209] »

Que l'acteur encensé pour sa délicatesse naturelle, sa grâce charmante soit aussi celui qui est doté d'un esprit irrésistible dans les comédies marivaudiennes où il joue, ne nous semble pas un hasard. Il y a une relation entre sa séduction et les paroles subtilement humoristiques que le dramaturge lui destine, car celui-ci créait souvent ses pièces en connaissant déjà la distribution. C'est d'ailleurs lui qui décide de faire d'Arlequin-Thomassin un premier amoureux dans *Arlequin poli par l'amour* ; il s'inspire de l'acteur pour développer le personnage complexe qu'il pressent chez lui. Il a donné au rôle de l'Arlequin français de multiples couleurs ; il n'est plus le simple benêt bouffon auquel il était souvent réduit dans la comédie italienne, il a gagné en épaisseur tout en gardant sa débordante vitalité des débuts.

Comme on l'a vu au cours de ce développement, le « je ne sais quoi » si cher à Marivaux peut nous aider à définir la notion d'esprit dans son théâtre. Il s'agit bien de poser comme principe une écriture de la grâce et de la suggestion. Ce qui nous séduit, c'est aussi quelque chose qui nous échappe. La réplique spirituelle sert à plaire au spectateur en lui présentant un sens pluriel avec une rapidité qui évite une réflexion trop longue et donc une satisfaction définitive. L'esprit, toujours mobile, nous laisse pour ainsi dire sur notre faim et c'est pourquoi il atteint sa cible.

Nous allons nous pencher à présent sur une autre conception marivaudienne du style qui va nous éclairer sur l'esprit qu'il met en œuvre dans ses comédies : il s'agit du « beau désordre de la nature ».

208 *Ibid.*, p. 655-656, à propos de *Arlequin muet par crainte*, canevas de Luigi Riccoboni (16 décembre 1717).
209 *Ibid.*, p. 656.

6. « ce beau désordre de la nature »

a) Réflexions de Marivaux sur « ce beau désordre de la nature »

Dans la sixième feuille de *L'Indigent Philosophe*, l'auteur veut justifier ce qu'il nomme joliment la « bigarrure »[210] de son ouvrage et en appelle à l'exemple de la nature : il comprend en effet qu'on puisse s'étonner qu'un ivrogne se mette soudain à faire de profondes réflexions.

« Regardez la nature, elle a des plaines, et puis des vallons, des montagnes, des arbres ici, des rochers là, point de symétrie, point d'ordre, je dis de cet ordre que nous connaissons, et qui, à mon gré, fait une si sotte figure auprès de ce beau désordre de la nature ; mais il n'y a qu'elle qui en ait le secret, de ce désordre-là ; et mon esprit aussi, car il fait comme elle, et je le laisse aller. »[211]

Cet abandon au naturel, au penchant de son esprit rappelle La Fontaine et Montaigne. Marivaux se méfie de ce qui est trop préparé et pensé car cela peut très vite être suspecté d'artifice, de fabrication insincère juste bonne à épater un lecteur dupe de ce genre d'écrit portant l'estampille du sérieux et de la gravité[212]. Il pratique donc la « bigarrure », ce « mélange des tons dans une construction faite de ruptures thématiques et de feintes improvisations donnant l'illusion du naturel[213] ». L'écrivain est un grand admirateur de Charles Dufresny[214] (1657-1724) qui, dans ses *Amusements sérieux et comiques* (1699), jette, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, les prémices d'une esthétique en quête de naturel,

210 Au sens propre, « assemblage de couleurs tranchantes » ; ici c'est le sens figuré : assemblage de styles différents. Le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) définit ainsi le mot *bigarrure* : « Variété de couleurs tranchantes ou mal assorties (…) [sens fig.] La variété de plusieurs choses qui n'ont aucun rapport entre elles.

211 *L'Indigent Philosophe*, in *JOD*, p. 310 ; les sept feuilles ont été éditées initialement de façon échelonnée de mars à juillet 1727, puis la première édition collective date de 1728 chez Prault.

212 « Aussi voit-on des ouvrages si languissants ; j'admire comment l'auteur peut les finir ; car à la vingtième page son esprit à demi-mort ne va plus, il se traîne, et vous qui lisez son livre, vous le trouvez solide à cause qu'il est pesant ; vous autres lecteurs, vous êtes pleins de ces méprises-là. » ibid. p. 311.

213 François Moureau, *Le Goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011, p. 11-12.

214 Dessinateur des jardins royaux au service de Louis XIV, c'est lui qui introduisit en France ce qu'on appellera plus tard le jardin à l'anglaise.

justement basée sur la« bigarrure[215] », le « caprice[216] », le « bizarre » associé à la « variété[217] » et à l' « originalité[218] ».

A ce propos, Marivaux utilise le mot « caprice » à propos de son œuvre quand il écrit une lettre au rédacteur du *Mercure*, l'abbé Buchet, en 1717 pour lui reprocher de l'avoir nommé *Théophraste moderne* en publiant ses *Moeurs et Caractères des habitants de Paris* :

« (…) moi dont tous les ouvrages sont nés du caprice ; moi qui, sans m'embarrasser des lecteurs qu'ils auraient, voulus me satisfaire en les faisant, et n'eus d'autre objet que moi-même, je me trouve chargé du poids d'un nom qui compromet, avec le public, le peu que j'ai de forces[219]. »

On retrouve cette même désinvolture faite à la fois de modestie et de provocation dans la première feuille du *Spectateur français* :

« Lecteur, je ne veux point vous tromper, et je vous avertis d'avance que ce n'est point un auteur que vous allez lire ici. (…) on y [dans le travail d'auteur] sent plus de souplesse d'esprit que de naïveté et de vérité ; (…) l'esprit humain, quand le hasard des objets ou l'occasion l'inspire, ne produirait-il pas des idées plus sensibles et moins étrangères à nous qu'il n'en produit dans cet exercice forcé qu'il se donne en composant ? (...) Quoi ! donner la torture à son esprit pour en tirer des réflexions qu'on

215 Rappelons que le titre même de l'ouvrage critiqué par « un de ces esprits forts qui croient que c'est une faiblesse de rire » donne lieu à un développement sur la notion de « bigarrure » : « Que je suis indigné de ce titre ! s'écria-t-il d'un ton chagrin ; n'est-ce pas profaner le sérieux que de le mêler avec du comique ? Quelle bigarrure ! - Cette bigarrure, lui répondis-je, me paraît assez naturelle. Si l'on examine bien les actions et les discours des hommes, on trouvera que le sérieux et le comique y sont fort proches voisins. On voit sortir de la bouche d'un bon comique les maximes les plus sérieuses ; et tel qui affecte d'être toujours sérieux est plus comique qu'il ne pense. » (Paris, édition de 1869 par D. Jouaust qui reprend la nouvelle édition de 1705 par Etienne Roger, Amsterdam, préface du *Premier Amusement* de Dufresny, p. 4-5).

216 « Ceux qui ne voudront pas prendre la peine de nous [l'auteur et le Siamois] suivre peuvent s'épargner celle de lire le reste de ce livre ; mais ceux qui cherchent à s'amuser doivent un peu se prêter au caprice de l'auteur. » (*Ibid.*, p. 16).

217 « Il me prend envie de faire voyager ce Siamois avec moi ; ses idées bizarres et figurées me fourniront sans doute de la variété, et peut-être de l'agrément. » (*Ibid.*, *Troisième Amusement*, p. 15)

218 « Celui qui peut imaginer et qui pense juste est original dans les choses mêmes qu'un autre a pensées avant lui : par le tour naturel qu'il y donne et par l'application nouvelle qu'il en fait, on juge qu'il les eût pensées avant les autres, si les autres ne fussent venus qu'après lui. » (Paris, édition de 1869 par D. Jouaust qui reprend la nouvelle édition de 1705 par Etienne Roger, Amsterdam, préface du *Premier Amusement* de Dufresny, p. 6).

219 *JOD*, p. 22.

n'aurait point, si l'on ne s'avisait d'y tâcher ; cela me passe, **je ne sais point créer, je sais seulement surprendre en moi les pensées que le hasard me fait, et je serais fâché d'y mettre rien du mien**[220]**.** »

Alors qu'on n'a cessé d'accuser Marivaux d'inauthenticité au cours de son siècle, voilà qu'au contraire il revendique sa parfaite intégrité stylistique : sa manière d'écrire n'est pas une pose volontairement ostentatoire mais la tendance réelle de son esprit. Il ne cherche pas à se faire admirer par des tournures spectaculaires mais à être au plus près de l'homme qu'il est réellement :

« (…) **je veux être un homme et non pas un auteur**, et ainsi donner ce que mon esprit fait, non pas ce que je lui ferais faire. Aussi, je ne vous promets rien, je ne jure de rien ; et si je vous ennuie, je ne vous ai pas dit que cela n'arriverait pas ; si je vous amuse, je n'y suis pas obligé, je ne vous dois rien ; ainsi le plaisir que je vous donne est un présent que je vous fais ; et si par hasard je vous instruis, je suis un homme magnifique, et vous voilà comblé de mes grâces. »[221]

La liberté est le maître-mot de celui qui se présente d'emblée comme un être humain plutôt que comme un écrivain, ou pour mieux le dire, comme un faiseur, si l'on veut faire entendre le blâme que ce terme d' « auteur » suggère dans la citation. Pour être en harmonie avec soi-même, il ne faut surtout pas se préoccuper des attentes d'autrui : l'homme de plume asservi à son lectorat n'est qu'un fantoche créant des œuvres lourdes, sans intérêt, ennuyeuses. Le thème du plaisir est essentiel : celui que l'auteur prend à écrire est le garant de celui du lecteur. De plus il est question de plaire et même peut-être d'instruire par la même occasion. Ainsi, discrètement, Marivaux évoque la profondeur de ses écrits malgré une apparence décousue et fantaisiste[222]. La participation du lecteur est alors nécessaire pour pénétrer cette pensée aux allures vagabondes. Ainsi écrire librement requiert un lecteur qui exerce également sa liberté pour mieux goûter ce qu'il lit. Les textes sont l'occasion d'un compagnonnage agréable et complice entre l'auteur et le lecteur.

220 *Ibid*., p. 114.

221 *L'Indigent Philosophe*, p. 311.

222 Ici c'est la référence à Rabelais qui semble évidente ; dans le prologue du *Gargantua*, ce dernier compare son livre à Socrate pour mieux signifier qu'une apparence peu sérieuse, ridicule peut cacher un sens profond : « Et posé le cas, qu'au sens littéral vous trouvez matières assez joyeuses et bien correspondantes au nom, toutefois pas demeurer là ne faut, comme au chant des Sirènes : ains à plus haut sens interpréter ce que par aventure cuidiez dit en gaieté de coeur. » éd. Gallimard, coll. Folioplus Classiques, 2004, p.15.

Le style libre et naturel est donc une préoccupation majeure de Marivaux. Dans l' « Avertissement » de sa pièce *Les Serments indiscrets*, comédie en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois par les Comédiens-Français le 8 juin 1732, le dramaturge revient sur le naturel de son style. Il évoque, dans ce texte célèbre, le reproche majeur qu'on lui a fait au sujet des *Serments indiscrets* qui ne seraient qu'une réplique de *La Surprise de* l'amour[223]; il n'est absolument pas d'accord avec cette analyse qu'il trouve bien superficielle et il tente de l'expliquer en montrant qu'on on y a simplement reconnu « le même genre de conversation et de style ». Il reconnaît également « que ce sont des mouvements de cœur dans les deux pièces [et que] cela leur donne un air d'uniformité qui fait qu'on s'y trompe. »[224] Voilà donc qu'il s'attarde sur son écriture pour mieux comprendre la méprise de certains spectateurs :

« (…) ce n'est pas moi que j'ai voulu copier, c'est la nature, c'est le ton de la conversation en général que j'ai tâché de prendre : ce ton-là a plu extrêmement et plaît encore dans les autres pièces, comme singulier je crois ; mais mon dessein était qu'il plût comme naturel, et c'est peut-être parce qu'il l'est effectivement qu'on le croit singulier, et que, regardé comme tel, on me reproche d'en user toujours. »[225]

Le paradoxe exprimé dans cette citation laisse songeur : le style du dramaturge paraît étrange parce qu'il imite le « ton de la conversation ». Les lecteurs et spectateurs sont tellement habitués à ce que l'écrit diffère essentiellement de l'oral que la tentative pour rendre compte de l'aspect naturel, à bâtons rompus du style parlé semble une affectation, ou du moins une création stylistique singulière, inédite. A nouveau, l'écrivain se démarque de ses contemporains et revendique une démarche nouvelle qui est comme la quête d'une réconciliation entre le texte écrit et la conversation orale :

« On est accoutumé au style des auteurs, car ils en ont un qui leur est particulier : **on n'écrit presque jamais comme on parle** ; **la composition donne un autre tour à l'esprit** ; c'est partout un goût

223 Il s'agit apparemment de *La Seconde Surprise de l'amour*, d'après les précisions apportées par l'auteur dans son « Avertissement » ; c'est une comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois par les Comédiens-Français le 31 décembre 1727.

224 *T. C.,* t. I, p. 966.

225 *Ibid.,* p. 967.

d'idées pensées et réfléchies dont on ne sent point l'uniformité, parce qu'on l'a reçu et qu'on y est fait : mais si par hasard, vous quittez ce style, et que vous portiez le langage des hommes dans un ouvrage, et surtout dans une comédie, il est sûr que vous serez d'abord remarqué ; et si vous plaisez, vous plaisez beaucoup, d'autant plus que vous paraissez nouveau : mais revenez-y souvent, ce langage des hommes ne vous réussira plus, car on ne l'a pas remarqué comme tel, mais simplement comme le vôtre, et on croira que vous vous répétez. »[226]

Par conséquent Marivaux renvoie les autres auteurs à cette idée d'affectation, de singularité qu'on lui signifie sans cesse à propos de son style. Ce n'est pas lui qui est singulier mais ses pairs qui n'écrivent pas comme ils parlent et contraignent donc leur écriture ; au contraire Marivaux, en imitant le style de la conversation, est plus naturel et authentique que ces écrivains compassés qui se soumettent aux règles du passage au texte et dont l'inspiration passe à toute force sous les fourches caudines de l'écrit. Alors que l'éloquence traditionnelle met à l'honneur la structuration de la réflexion, la pensée mûrement approfondie, le passage à l'écrit minutieusement travaillé, l'auteur des *Serments indiscrets* se défie de tout ce qui pourrait aliéner sa manière personnelle ; c'est pourquoi il fait l'éloge de la spontanéité, voire de l'improvisation. Il s'est voulu, comme le dit si bien Marc Fumaroli, « le simple greffier de cette école moderne de l'intelligence du coeur humain »[227] à l'oeuvre dans les salons qu'il fréquentait, ceux de Mme de Lambert et de Mme de Tencin. Bien évidemment il faudra se méfier de cette posture pleine de modestie du dramaturge faisant mine d'enregistrer tout bonnement ce qu'il entend quotidiennement en société. Cependant sa profession de foi concernant son style doit aussi être considérée sérieusement. L' « Avertissement » que nous examinons présentement sonne effectivement comme un manifeste : l'air de rien, pour tenter d'expliquer l'échec de la représentation de sa pièce, Marivaux règle ses comptes avec des accusations injustes inlassablement répétées. On a d'ailleurs parlé d'une cabale menée par Voltaire[228] à propos de cette comédie ; le périodique le *Mercure* précise les circonstances de la

226 *Ibid.,* p. 967 ; c'est nous qui mettons certains mots en caractères gras.

227 *L'Esprit de société*, Jacqueline Hellegouarc'h, préf. de Marc Fumaroli, Ed. Garnier, Paris, 2000, p. VIII.

228 « Il n'y a rien ici qui vaille en ouvrages nouveaux. Nous allons avoir cet été une comédie en prose du sieur Marivaux sous le titre *Les Serments indiscrets*. Vous croyez bien qu'il y aura **beaucoup de métaphysique et peu de naturel**, et que les cafés applaudiront, pendant que les honnêtes gens n'entendront rien. » (Lettre de Voltaire à Fourmont, le 18 avril 1732, Ed. Besterman, tome III, P. 303). C'est nous qui mettons certains mots en caractères gras. On relève à nouveau la critique concernant l'aspect artificiel du langage des pièces de notre dramaturge.

première représentation, le 8 avril 1732, où la pièce est tombée, comme on le dit communément :

« Cette pièce a d'abord eu le sort de beaucoup d'autres ; la première représentation fut des plus tumultueuses, peut-être aurait-elle été écoutée plus tranquillement, si elle avait été jouée tout autre jour qu'un dimanche ; le parterre des jours de fête est ordinairement plus impatient et plus turbulent que les autres ; l'auteur en fit la triste expérience, et quoique son dernier acte fût le plus beau, comme on l'a reconnu dans les représentations suivantes, on ne laissa pas aux acteurs la liberté de l'achever ; le plus grand défaut qu'on trouve dans la pièce, c'est de n'avoir pas assez d'action et trop d'esprit. »[229]

Un peu plus loin, après une présentation très détaillée de l'intrigue ce défaut du « trop d'esprit » revient dans la revue :

« Tous les gens qui en jugent sans prévention conviennent qu'elle leur a fait plaisir ; il est vrai qu'ils souhaiteraient qu'il y eût plus de consistance dans l'action, et moins d'expressions un peu trop recherchées dans le dialogue ; en un mot **que l'esprit de l'auteur fût moins abondant** ; c'est un **défaut que d'avoir trop d'esprit**, mais c'est un excès dont le reproche a toujours quelque chose de flatteur, et dont on a bien de la peine à se corriger (...) »[230]

Le mot est lâché : Marivaux a trop d'esprit dans cette pièce, ce qui lui ôterait une part de naturel. Voilà pourquoi il se défend dans l' « Avertissement » dans un passage très connu :

« (…) **j'ai tâché de saisir le langage des conversations**, **et la tournure des idées familières et variées** qui y viennent, mais je ne me flatte pas d'y être parvenu ; j'ajouterai seulement là-dessus, qu'entre gens d'esprit les conversations dans le monde sont plus **vives** qu'on ne pense, et que tout ce qu'un auteur pourrait faire pour les imiter n'approchera jamais du **feu** et de la **naïveté**[231] **fine et subite** qu'ils y mettent. »[232]

Toute l'ironie de la situation est d'être taxé d'affectation alors qu'on essaye de reproduire une langue réelle maintes fois entendue et goûtée dans les conversations des gens du monde. Par

229 *Mercure* de juin 1732, tome II, pp. 1408-1417 (« Notice » des *Serments indiscrets*, in *T. C.*, t. I, p.954)

230 *Ibid.,* p. 958 (c'est nous qui mettons en caractères gras).

231 Au sens classique de « sincérité , simplicité naturelle et gracieuse ».

232 « Avertissement » p. 967 de l'édition Classiques Garnier du *Théâtre complet* tome I (c'est nous qui mettons en gras).

ailleurs cette façon de s'exprimer est présentée comme spontanée[233], vivante, enflammée et non comme travaillée et recherchée ; dans l'instant de l'échange verbal, il n'est pas question de se mettre en quête d'effets qui fassent mouche sur l'interlocuteur ; au contraire l'immédiateté de l'oral nécessite une parole qui fuse sans préparation. Ou alors toute la verve spirituelle s'en trouve anéantie. Il faut improviser pour briller.

Jacqueline Hellgouarc'h, dans *L'Esprit de société*, sous-titré *cercles et « salons » parisiens au XVIIIe siècle*, tente de rendre compte de l'ambiance particulière de ces réunions de bonne compagnie au gré des témoignages écrits qu'elle a rassemblés :

« Des analystes (…) décrivent un phénomène plus mystérieux et fondamental, une fonction spécifique de la conversation dans un cercle : une atmosphère électrisante, une chaleur communicative, qui créent le rythme, qui stimulent la sensibilité et la pensée, et suscitent des trouvailles. (…) C'est l'acte même de s'exprimer devant un public, c'est l'échange par lui-même qui échauffe et anime. » [234]

L'universitaire cite alors l'abbé Trublet pour illustrer ses propos :

« Cette chaleur de l'imagination met dans la voix, dans le geste, une force et une vivacité, qui redoublent encore l'agitation des esprits. Les mouvements du corps ajoutent à l'émotion de l'âme qui les avait causés ; c'est une espèce d'ivresse. Alors se présentent en foule ces idées heureuses, ces expressions énergiques, ces tours vifs et naturels, qu'on travaillerait inutilement à retrouver quand on n'est plus dans la disposition qui les a produits. »[235]

Marmontel, dans ses *Mémoires*, dessine un portrait très intéressant de Marivaux alors qu'il fréquentait le salon de Mme Geoffrin[236] qui succède peu à peu à celui de Mme de Tencin :

233 Jean-Paul Sermain, dans *Marivaux et la mise en scène* (éd. Desjonquères, Paris, 2013, p. 225), commente ainsi ce célèbre passage : « Sans doute vaut-il mieux entendre "naïveté" dans son lien avec le "feu" comme métaphore de l'invention ; elle ne renvoie à aucune sincérité mais s'applique à la conception des idées qui, au sein de la conversation, n'est pas méditée mais immédiate, spontanée, stimulée par l'échange et le désir de s'opposer. Marivaux écarte la figure de l'artiste mélancolique enfermé dans les murs d'un cabinet solitaire, il intègre l'invention littéraire à la vie et à la gaîté de la société. »

234 *Op. cit.*, Editions Garnier, Paris, 2000, p. 20.

235 Abbé Trublet, *Essais sur différents sujet de littérature et de morale,* 1735, « Du talent de parler et de celui d'écrire », § 14 (cité par J. Hellgouarc'h dans l'ouvrage précédemment évoqué, p. 20).

236 Voisine de Mme de Tencin, habitant elle aussi un hôtel de la rue Saint-Honoré, elle fréquente son cercle et commence à son tour à tenir salon dès 1730 ; à la mort de Mme de Tencin en 1749, Mme Geoffrin prend

« Marivaux aurait bien voulu avoir aussi cette humeur enjouée [celle de d'Alembert qu'il vient de décrire] ; mais il avait dans la tête une affaire qui le préoccupait sans cesse et lui donnait l'air soucieux. Comme il avait acquis par ses ouvrages **la réputation d'esprit subtil et raffiné**, il se croyait obligé d'avoir toujours de cet esprit-là, et il était continuellement à l'affût des idées susceptibles d'opposition ou d'analyse, pour les faire jouer ensemble ou pour **les mettre à l'alambic**. Il convenait que telle chose était vraie jusqu'à un certain point ou sous un certain rapport ; mais il y avait toujours quelque restriction, quelque distinction à faire, dont lui seul s'était aperçu. Ce travail d'attention était laborieux pour lui, souvent pénible pour les autres ; mais il en résultait quelquefois **d'heureux aperçus et de brillants traits de lumière**. Cependant, à l'inquiétude de ses regards, on voyait qu'il était en peine du succès qu'il avait ou qu'il allait avoir. Il n'y eut jamais, je crois, d'amour-propre plus délicat, plus chatouilleux et plus craintif ; mais, comme il ménageait soigneusement celui des autres, on respectait le sien, et seulement on le plaignait de ne pouvoir pas se résoudre à être simple et naturel. »[237]

La satire perce évidemment dans ce coup de pinceau qui mêle malicieusement louange et blâme. Marmontel accuse explicitement le dramaturge d'affectation : il manque de naturel et coupe en quelque sorte les cheveux en quatre pour produire un effet sur son auditoire ; il est sans cesse comme gêné aux entournures parce que, toujours selon le mémorialiste, il s'efforce de briller en prenant des chemins inattendus dans la conversation, en présentant des analyses inédites qui peuvent réussir et provoquer l'admiration, mais seulement « quelquefois » est-il perfidement précisé. En effet, la plupart du temps l'auteur fréquentant ce cercle est « soucieux », fournit des efforts « laborieux » et, pour tout dire, manque de spontanéité. L'analyse de Marmontel est cruelle concernant un auteur qui disait être si sensible au feu de l'entretien et s'en inspirer dans l'écriture de son théâtre pour lui donner cette allure naturelle qu'il trouvait dans les cercles qu'il fréquentait. Quelle ironie que ce regard critique d'un observateur ! Mais on peut aussi essayer de comprendre ce qui se passait en Marivaux quand il était dans cette compagnie de gens lettrés, tout en oubliant un instant la plume satirique de Marmontel. N'est-il pas question, dans ce portrait peu amène, de l'écrivain véritablement au travail et qui cherche à créer quelque chose de nouveau, de personnel ? Et ce que le mémorialiste condamne comme une espèce d'inertie laborieuse, de lourdeur insupportable,

pour ainsi dire sa relève (de la même façon Mme de Tencin avait remplacé Mme de Lambert morte en 1733).

237 *Mémoires de Marmontel*, Livre IV, éd. M. Tourneux, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1891, 3 vol., in-12 ; rééd., J. Renwick, Mercure de France, 1998 ; l'extrait est cité par J. Hellegouarc'h dans *L'Esprit de société*, éd. Garnier, Paris, 2000, p. 102.

n'est-ce pas tout bonnement la démarche intellectuelle de l'homme de Lettres en train d'écrire ? Il faut se rappeler que les cercles au XVIIIe siècle servaient également aux productions écrites des différents auteurs qui les fréquentaient ; ils y exerçaient en quelque sorte leurs idées, leurs trouvailles, les mettaient en débat. Dans l'échange avec les autres, ils pouvaient enrichir leurs œuvres et ces salons fonctionnaient comme des laboratoires de l'écriture. Certes, on y lisait parfois ce qu'on avait produit mais, en amont, on pouvait y trouver l'inspiration qui permettait d'avancer dans ses écrits. C'est le feu de l'interaction verbale qui faisait bouillonner l'esprit des écrivains et fécondait leurs livres à venir. Le comportement de Marivaux dans cette réunion de gens lettrés montre qu'il est concentré, sérieux, à l'affût de ce qui peut être aperçu d'inédit dans le cours de la conversation ; il est aussi préoccupé de l'effet que sa réplique est susceptible de provoquer sur le public de ces rencontres mondaines : n'a-t-on pas là le profil même du dramaturge au travail, tâchant d'intéresser ses spectateurs en traitant de manière nouvelle les thèmes qu'il aborde ? Ce que Marmontel épingle comme une vanité ridicule, celle de briller coûte que coûte, n'est-il pas l'essai en direct de ses talents par un auteur qui profite de l'aubaine que lui offre le lieu privilégié du salon ? Celui-ci joue alors le rôle d'un théâtre en miniature où le dramaturge fait l'expérience des idées qui lui viennent spontanément, contrairement à ce que peut penser Marmontel, grâce au jeu verbal improvisé de la conversation.

La présentation que fait le mémorialiste de l'auteur des *Serments indiscrets* rappelle étrangement celle que le Père Dominique de Bouhours fait des écrivains en général quand il sont en société, dans le quatrième chapitre, intitulé « le bel esprit », de ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* :

« (…) ils ne se contentent presque jamais de ce qui se présente à eux ; ils ne disent presque rien dans les compagnies où ils se trouvent, pour trop penser à ce qu'ils veulent dire : comme ils sont accoutumés à rêver profondément, afin de bien tourner une pensée, ils sont le plus souvent distraits ; ils gardent quelquefois un silence morne dans une conversation enjouée ; mais aussi, comme ils ont souvent la tête pleine de leurs compositions, ils parlent quelquefois trop ; ils attirent toute la conversation à eux, et ne laissent pas aux autres la liberté de parler. »[238]

Bouhours fait preuve d'une grande pénétration : il comprend bien que l'auteur, même dans la compagnie de gens d'esprit, reste attaché à son travail d'écriture et peut paraître manquer de

238 Passage cité par J. Hellgouarc'h dans *Anthologie. L'art de la conversation*, p. 37.

légèreté, d'insouciance, en un mot de ce que Marmontel appelle le « naturel ». Ce dernier révèle en tout cas une information d'importance : « Il convenait que telle chose était **vraie** jusqu'à un certain point ou sous un certain rapport (…) il en résultait quelquefois d'**heureux aperçus** et de **brillants traits de lumière**. » Marivaux semble donc mû, si l'on fait toujours abstraction de la gangue moqueuse qui enveloppe le commentaire de son contemporain, par la recherche de la vérité ; quand il la trouve, cela se traduit par le caractère éclatant et spectaculaire de son énoncé. Le trait d'esprit que l'on trouve dans son théâtre n'est-il pas également un éclair de sagesse dans le cours du dialogue ? Il faudra tâcher de nous interroger sur sa nature quand nous analyserons des exemples concrets relevés dans les différentes comédies.

b) « ce beau désordre de la nature » et l'esprit dans le théâtre de Marivaux

Dès la scène 2 de l'acte I des *Serments indiscrets*, on perçoit ce feu spirituel tant reproché à l'auteur dans sa pièce. Lucile explique à sa soubrette Lisette qu'elle ne veut pas se marier avec ce Damis qu'on lui destine parce qu'il lui est « tout à fait inconnu » et qu'elle craint d'être malheureuse avec une espèce de butor qui lui rendrait la vie impossible. Elle la charge donc de remettre une lettre à son prétendant où elle l'enjoint de ne point prêter la main à l'arrangement de ce mariage entre leurs pères respectifs. Elle lui écrit même qu'il se doit de tout entreprendre pour dissuader ceux-ci de mener leur projet. Cette scène dont le sujet est coutumier à la comédie, et particulièrement à Marivaux, est l'occasion d'un festival de bons mots qui disent toute l'inquiétude de la jeune fille. Elle s'exprime sans retenue, avec spontanéité et chacune de ses paroles est à la fois drôle et émouvante ; et d'ailleurs elle finit par persuader Lisette de la justesse de ses raisonnements alors qu'au départ la jeune servante croyait à une lubie ridicule de sa maîtresse. En quelques répliques, Lucile a su emporter l'adhésion de son interlocutrice. On peut tâcher de relever certaines de ses paroles amusantes dites sur le vif :

« (…) 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 aimable 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 nos genoux. **Mais les épousez-vous, la déesse s'humanise-t-elle, leur idolâtrie finit où nos bontés commencent. Dès qu'ils sont heureux, les ingrats ne méritent plus de l'être**.
Lisette.- Les voilà. »[239]

En une tirade, elle fait le portrait satirique des hommes dans le récit d'une liaison qui se termine, dans tous les sens du terme, par des noces. Le dramaturge cherche à imiter le style spontané, vivant : on remarque les énumérations nombreuses qui contiennent parfois des redondances, dans un rythme binaire ou ternaire, comme pour mieux se faire comprendre de celui ou de celle qui nous écoute (« dédain, caprices, impertinences », « tout est raison, tout est loi », « on règne, on tyrannise ») ; il s'agit de suivre le fil d'une idée et de le dérouler naturellement sans avoir l'air de construire un exposé qui, finalement, est savamment structuré. La métaphore filée de la divinité semble ainsi arriver dans la réplique de manière spontanée ; un enchaînement de mots bien choisis, comme dits au hasard, nous laisse croire à l'arrivée naturelle de cette image dans le discours : « soumis-servi-loi-règne-idolâtre-déesse-s'humanise-idolâtrie ». Tout est fait pour arriver à la saillie finale en forme de paradoxe savoureux : « Dès qu'ils sont heureux, les ingrats ne méritent plus de l'être. » En définitive, l'idée conçue par la jeune fille n'est qu'un poncif : une fois la proie saisie, le chasseur perd le goût de la traque. Mais l'intérêt de l'échange tient à l'invention verbale des répliques ; la saveur de la scène est due à la verve de la jeune héroïne qui aborde d'une façon inédite un sujet qui n'a rien de nouveau.

Sous l'éclat des brillants, la scène 2 de l'acte initial est donc d'une grande profondeur : ce qui transparaît dans les propos de Lucile, c'est la peur de s'enterrer vivante en contractant un mariage avec un homme qui ne répondrait pas à son amour. La métaphore de l'idole parcourt tout le dialogue et contient une réflexion morale qui ne manque pas d'intérêt. Tant que l'homme fait la cour à celle qu'il prétend aimer, elle est une sorte de déesse à qui on passe tous ses caprices ; mais dès qu'il l'épouse, elle perd cette dimension divine et même vieillit plus vite qu'une autre puisque lui, son mari, ne lui accorde plus la même importance qu'auparavant : elle lui est acquise, et par conséquent elle est pour ainsi dire morte :

« (…) le personnage de déesse ne m'ennuiera pas (…). 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 ! De

239 *T. C.*, t. I, p. 970 (c'est nous qui mettons en caractères gras).

dix-huit ans qu'il a, il sauterait tout d'un coup à cinquante ? Non pas, s'il vous plaît ; ce serait un meurtre ; il ne vieillira qu'avec le temps, et n'enlaidira qu'à force de durer (…)
Lisette. - Ah ! Madame, que vous me charmez ! que vous êtes une déesse raisonnable ! Allons ! je ne vous dis plus mot ; ne vous mariez point ; ma divinité subalterne vous approuve et fera de même. »[240]

On voit que la servante est immédiatement conquise et souscrit aux volontés de sa maîtresse tout en promettant de suivre son exemple : Lucile a fait une émule qui s'empresse d'adopter son langage spirituel en se nommant joliment elle-même « divinité subalterne ». Cette image récurrente de la déesse (« le personnage de déesse ne m'ennuiera pas ») est l'expression de l'amour de la vie, du refus d'une conjugalité mortifère où l'épouse est ensevelie contre son gré. Les saillies de Lucile sont à la fois amusantes et inquiétantes : on est effrayé de sa beauté dédaignée au bout de six mois, de son visage sautant subitement de dix-huit à cinquante ans, de l'évocation du meurtre de la femme au sein d'une union mal assortie.

Lorsque c'est au tour de Damis, dans la scène 6 de l'acte I, de manifester sa répugnance à un mariage qui risque de mettre à mal sa liberté et son bonheur, Lisette[241] lui répond favorablement, ce qui ne manque pas de l'étonner :

« Damis. - Dans le mariage, pour bien vivre ensemble, il faut que la volonté d'un mari s'accorde avec celle de sa femme, et cela est difficile ; car de ces deux volontés-là, il y en a toujours une qui va de travers, et c'est assez la manière d'aller des volontés d'une femme, à ce que j'entends dire. Je demande pardon à votre sexe de ce que je dis là : il peut y avoir des exceptions ; mais elles sont rares, et je n'ai point de bonheur.
Lisette. - **Que vous êtes aimable d'avoir si mauvaise opinion de notre esprit !**
Damis. - Mais vous qui riez, est-ce que mes dispositions vous conviennent ?
Lisette. - **Je vous dis que vous êtes un homme admirable.**
Damis.- Sérieusement ?
Lisette. - Un homme sans prix. (…) nous vous dispensons même de la bonté que vous avez de supposer quelques exceptions favorables parmi nous.
Damis. - **Oh ! je n'en suis pas la dupe ; je n'y crois pas moi-même.**
Lisette. - **Que le ciel vous le rende** (…). »[242]

240 *Ibid.,* p. 971.
241 Lucile a demandé à Lisette de recevoir Damis, son promis, à sa place ; elle est alors cachée dans un petit cabinet et assiste à la scène.
242 *Ibid.,* p. 974, 975 (c'est nous qui mettons en caractères gras).

L'inversion de la situation habituelle, celle où il s'agit de séduire l'autre, fait que plusieurs des reparties ci-dessus peuvent être considérées comme des mots d'esprit. Comme les vœux de Damis et de Lucile s'accordent sur le fait qu'ils ne veulent pas se marier, l'éloquence amoureuse en est comme renversée et le jeune homme trouve grâce auprès de Lucile, représentée par sa domestique, justement parce qu'il marque sa défiance face au sexe féminin et au nœud du mariage qui pourrait l'assujettir à une femme. Voilà pourquoi Lisette le complimente tant ; leur échange semble être une scène de séduction à l'envers. Il est vrai que Damis serait moins franc s'il parlait directement à Lucile qui est cachée dans un petit cabinet et assiste à toute la scène ; la bienséance l'empêcherait de dire le fond de son cœur. Le stratagème imaginé par Lucile lui délie la langue, ce dont il va se mordre les doigts dans la scène suivante[243] quand elle surgit subitement du cabinet où elle épiait la conversation.

Ainsi l'échange entre la soubrette et le jeune homme est comme une surenchère dans l'impolitesse mutuelle où chacun veut persuader l'autre qu'il lui est totalement indifférent (rappelons-nous que Lisette est la porte-parole de Lucile et emploie souvent le pronom « nous ») ; cela fait évidemment sourire le lecteur ou le spectateur. Les convenances n'ont plus lieu d'être puisque la jeune héroïne est censée ne pas assister à ce qui se dit. Alors que la servante met en garde le promis en insistant sur la beauté de sa maîtresse, celui-ci, sûr de lui, s'engage à ne pas l'aimer et prononce des paroles qui pourraient blesser une jeune fille si elle les entendait (ce qui est certainement ce qui est en train de se passer malgré toutes les dénégations de Lucile dans la scène suivante quand elle fera soudain son apparition) :

« Damis. Et moi je vous avertis que je ne m'en soucie guère [que votre maîtresse soit aimable] : je suis à l'épreuve ; je ne crois pas votre maîtresse plus redoutable que tout ce que j'ai vu, sans lui faire tort, et je suis sûr que ses yeux seront d'aussi bonne composition que ceux des autres.

Lucile regarde.

Lisette. - Morbleu ! n'allez pas nous manquer de parole.
Damis. - Si je n'avais pas peur d'être ridicule, je vous recommanderais, pour vous piquer, de ne m'en pas manquer vous-même.
Lisette. - Tenez, **votre départ sera de toutes vos grâces celle qui nous touchera le plus** ; êtes-vous content ?
Damis. - Vous me rendrez justice ; de mon côté, je défie vos appas, **et je vous réponds de mon**

243 « (…) j'ai mal parlé, et je me condamne très sérieusement. »

cœur. »[244]

Cet échange amuse les interlocuteurs qui se régalent en proférant ce qui normalement serait considéré comme des injures ; c'est un verrou qui saute et on se laisse aller à des propos inconvenants. Damis fait finalement le premier le serment de ne pas aimer la jeune femme et là encore nous sourions, avec lui et Lisette, de répliques contraires à la bienséance : on jure habituellement d'aimer et non de ne pas aimer. Notons que c'est la soubrette qui incite le jeune homme à donner sa parole, comme elle le fera dans la scène 6 avec sa maîtresse. Elle s'adonne au jeu plaisant de la manipulation ; quant à Damis, il est comme enivré par sa propre idée d'indépendance et se laisse aller à une promesse dont il ne peut encore saisir toute la mesure. Ils font donc assaut d'esprit finalement au détriment de Lucile qui, cachée, ne peut que rester impuissante ; son destin se joue sous ses yeux malgré qu'elle en ait. Elle a bien sûr préparé sa domestique à la partition qu'elle est en train de jouer avec brio ; mais aurait-elle elle-même été fidèle à celle-ci si elle avait été directement confrontée à Damis ? Les choses seraient-elles véritablement allées jusque-là ? Ou bien les deux jeunes gens, mutuellement charmés l'un par l'autre, auraient-ils pris une autre direction dans leur entretien, se laissant l'occasion de changer leur point de vue sur le mariage ? Il est sûr que l'intercession de Lisette auprès de Damis est à l'origine des « serments indiscrets ». Mais cette faveur qu'elle semble demander pour Lucile va se retourner contre les amants et être un obstacle majeur à leur amour.

Lorsque Lucile sort « promptement du cabinet » dans la scène, elle interrompt ainsi le joyeux jeu spirituel entre Damis et Lisette et elle se lance dans une longue tirade où il ne lui reste plus qu'à jouer sa part pour ne pas perdre la face ; elle lance par exemple, comme pour montrer qu'elle n'est pas en reste, : « vous ne vous souciez point de moi, je ne me soucie point de vous ; car je m'explique sur le même ton ». N'est-elle pas foncièrement piquée par les discours peu flatteurs du jeune homme à son égard ? Sa précipitation nous paraît suspecte ; elle accumule les questions, emploie beaucoup d'impératifs et finalement monopolise la parole comme pour mieux reprendre le pouvoir alors qu'auparavant elle était confinée dans son cabinet et réduite au silence. On remarque au contraire la consternation de Damis dont les répliques raccourcissent par rapport à la scène précédente :

« Votre apparition me déconcerte, je l'avoue ; je me suis expliqué d'une manière si libre, en parlant des

244 *Ibid.,* p. 975.

personnes aimables, et surtout de vous, Madame ![245] »

L'entrée fracassante de la jeune fille a un effet risible sur Damis qui, en un instant, regrette tout ce qu'il a pu dire avec une assurance qu'il juge maintenant déplacée. Le spectateur sourit de sa gêne subite. Lucile participe avec retard à l'échange plein d'esprit qui vient d'avoir lieu entre sa servante et le jeune homme :

« (…) je ne sache pas que vous ayez rien à vous reprocher. Quoi donc ! serait-ce d'avoir promis que je ne vous paraîtrais pas redoutable ? Eh ! tant mieux ; **c'est m'avoir fait votre cour que tout cela**. »[246]

Face à la gêne de Damis, elle y va de son ironie et ne lui épargne aucune remarque apparemment rassurante mais en réalité vengeresse :

« (…) allons, Monsieur, vous vous condamnez, j'y consens. Votre prétendue future vaut mieux que tout ce que vous avez vu jusqu'ici ; il n'y a pas de comparaison, je l'emporte ; n'est-il pas vrai que cela va là ? **Car je me ferai sans façon, moi, tous les compliments qu'il vous plaira, ce n'est pas la peine de me les plaindre, ils ne sont pas rares, et l'on en donne à qui on veut**. »

Le discours de Lucile est à double entente : tout en affirmant à nouveau son refus du mariage, elle prend une revanche sur les propos peu amènes de Damis et lui fait la leçon. En effet, en dénigrant les compliments que l'on fait de façon superficielle aux femmes, elle souhaite atteindre deux objectifs simultanés : elle désire montrer son indifférence aux galanteries habituelles et, par la même occasion, persuader le jeune homme que les paroles aimables qu'il aurait été susceptible de lui adresser, s'il avait su qu'elle était présente lors de cet entretien, ne l'auraient en rien touchée. Elle submerge littéralement Damis sous une avalanche de tirades où elle tâche d'affirmer haut et fort que la tournure des événements lui convient et qu'elle non plus ne tient pas à s'engager. Mais cette prolixité précipitée ne semble pas naturelle. Et Lisette ne s'y trompe pas qui veut mettre le holà à ce qu'elle perçoit justement comme un début de liaison entre les deux promis :

« Ma foi, si vous le prenez sur ce ton-là, tous deux, vous ne tenez rien ; je n'aime point ce verbiage-là ;

245 *Ibid.,* p. 976.

246 *Ibid.*, p. 976 (c'est nous qui mettons en caractères gras).

ces yeux pacifiques[247], ces apostrophes galantes à la figure de Madame, et puis des vanités, des excuses, où cela va-t-il ? Ce n'est pas là votre chemin : **prenez garde que le diable ne vous écarte** »[248]

Lisette analyse tout à fait bien la situation : sous couleur de s'expliquer en faisant mine d'être d'accord sur leur rejet d'une alliance conjugale, même si Damis regrette explicitement de s'être exprimé aussi librement, les jeunes gens semblent déjà en conversation galante. Le jeune homme fait sa cour en bonne et due forme et quand Lucile, face à son embarras, lui déclare ironiquement qu'elle accepte tous les compliments qu'il pourrait lui faire parce qu'ils sont monnaie courante et ne veulent plus rien dire, il lui répond avec la finesse et la délicatesse d'un être probablement déjà épris et qui cherche à se faire pardonner :

« Il ne s'agit pas de compliments, Madame ; vous êtes bien au-dessus de cela, et il serait difficile de vous en faire.
Lucile. - **Celui-là est très fin, par exemple, et vous aviez raison de ne le vouloir pas perdre** ; mais restons-en là, je vous prie ; car à la fin, tant de politesses me supposeraient un amour-propre ridicule, et ce serait une étrange chose qu'il fallût me demander pardon de ce qu'on ne m'aime point. En vérité, l'idée serait comique. Ce serait en m'aimant qu'on m'embarrasserait : mais grâce au ciel, il n'en est rien (…).[249] »

La jeune fille se moque ouvertement de Damis et renvoie chacune de ses paroles à l'artifice des conversations convenues entre personnes qui veulent se montrer polies ; elle refuse de le croire sincère après avoir entendu tout ce qu'il a dit sans précaution alors qu'elle était dissimulée. Lucile est à la fois froissée et fière : il est hors de question de jouer la comédie de l'amour après que le jeune homme a certifié si catégoriquement son indifférence, et ce quels que soient les charmes réels de sa promise. Mais la repartie toute spirituelle de Lucile laisse à penser qu'elle n'est pas insensible ; elle ne serait pas aussi féconde dans ses moqueries, aussi pressée de dire qu'elle ne ressent rien tout comme lui, si elle n'était déjà prise dans les rets du sentiment amoureux. C'est ce que la pénétrante Lisette a compris et voilà pourquoi elle s'immisce aussi promptement dans leur dialogue afin de les empêcher d'aller plus loin dans ce qu'il faut appeler, malgré les apparences, une scène de séduction. Le « diable » dont elle parle

247 Lucile vient de dire que son regard n'a aucun effet sur Damis et que cela l'arrange : Lisette reprend alors la métaphore des « yeux pacifiques » prononcée par sa maîtresse pour signifier cette idée.

248 *Ibid.*, p. 977.

249 *Ibid.,* p. 977.

est justement le maquillage des apparences : elle dénonce ce qui est une tromperie, eu égard à ce que chacun a décidé au sujet de leur avenir ; la métaphore du fourvoiement (« ce n'est pas là votre chemin ») exprime aussi la tournure inattendue que prend l'entretien : à leur insu, Lucile et Damis parlent comme des amants. C'est précisément à cet instant qu'elle leur enjoint de se jurer mutuellement de ne jamais s'épouser :

« (…) tenez, vous ne voulez point vous épouser : abrégeons, et tout à l'heure entre mes mains cimentez vos résolutions d'une nouvelle promesse de ne vous appartenir jamais ; allons, Madame, commencez pour le bon exemple et pour l'honneur de votre sexe.[250] »

On peut dire qu'elle leur arrache ces « serments indiscrets » en profitant de leur état de faiblesse : chacun va finir par jurer ce qu'on lui demande, acculé qu'il est par les demandes pressantes et réitérées de la tenace servante. Il est également vrai que les deux jeunes gens doutent des sentiments réels de l'autre et finissent par faire le serment attendu par amour-propre. Remarquons d'ailleurs qu'ils se font une promesse mutuelle tout en prenant de la distance par rapport à celle-ci comme pour bien marquer qu'on la leur arrache et que leur cœur n'est pas tout à fait d'accord avec leur bouche :

Lucile. « (…) Ajouterais-je encore une chose ? Je puis avoir le cœur prévenu, je pense qu'en voilà assez, Monsieur, et que **ce que je dis là vaut bien un serment de ne vous épouser jamais** ; **serment que je fais pourtant, si vous le trouvez nécessaire.**[251] »

La jeune fille ment en arguant d'un hypothétique attachement amoureux avec un autre que Damis : elle se met ainsi à couvert de ses possibles mépris et fait mine de le repousser pour éviter qu'il ne la repousse. Elle fait donc le serment tout en disant que celui-ci n'est finalement pas nécessaire si elle en aime un autre.

Quant à Damis, lui aussi jure tout en déclarant que cela n'est pas indispensable étant donné la situation :

« Je ne suis point de caractère à persécuter les dispositions où je vous vois ; elles excluent notre mariage ; et quand ma vie en dépendrait, quand mon cœur vous regretterait, ce qui ne serait pas difficile à croire, je vous sacrifierais et mon cœur et ma vie, et vous les sacrifierais sans vous le dire ;

250 *Ibid.,* p. 977.

251 *Ibid.,* p. 978.

c'est à quoi je m'engage, **non par des serments qui ne signifieraient rien**, **et que je fais pourtant comme vous si vous les exigez** (…). [252]»

On relève étrangement l'emploi des mêmes mots de part et d'autre, preuve que c'est pratiquement à leur corps défendant qu'ils s'engagent dans une promesse qui va leur coûter cher : « serment[s] que je fais pourtant ». Pareillement chacun insiste sur l'attitude pressante de l'autre pour mieux justifier le fait que s'ils font des serments c'est bien à contrecœur, contraints et forcés par l'autre : « si vous le trouvez nécessaire » dit Lucile, « si vous les exigez » précise Damis.

On a donc vu toute la subtilité présente dans les dialogues des scènes d'exposition de la pièce *Les Serments indiscrets* : les deux protagonistes rivalisent d'esprit, ce qui se traduit parfois par des saillies qui les amusent et nous amusent aussi. On y reconnaît ce « feu » et cette « naïveté fine et subite » que Marivaux a voulu y mettre en prenant pour modèle « le langage des conversations, et la tournure des idées familières et variées qui y viennent » : on se souvient que ce sont les mots du dramaturge dans l'« 'Avertissement » de cette comédie très critiquée. On doit toujours songer à ce souci de la pétulance dans les échanges du théâtre marivaudien. Une vivacité impétueuse caractérise cette parole qui peut parfois sembler artificielle mais qui en réalité est le résultat d'un bouillonnement des esprits qui, frottés les uns aux autres, libèrent cette « électricité » dont parle Mme de Staël que nous avons citée plus haut. Une chaleur communicative s'empare des personnages qui brillent alors dans leurs discours parfois émaillés de trouvailles langagières dont ils auraient été incapables hors de ce milieu stimulant, électrisant. Par conséquent, il faudra se demander en quoi le mot d'esprit constitue en quelque sorte l'aboutissement du style de Marivaux considéré comme la tentative pour rendre compte de la fête du langage et des intelligences dont il a été le témoin, et aussi l'acteur, au sein des assemblées de gens d'esprit.

252 *Ibid.,* p. 978-979.

Bilan de la première partie : du « trop d'esprit au trait d'esprit[253] »

Il est temps de rassembler le plus clairement possible tous les fils que nous avons tirés pour tâcher de tisser une définition de la notion d'esprit susceptible de nous guider tout au long de notre étude du théâtre de Marivaux.

L'expression « trait d'esprit » nous paraît commode. La première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) en donne la définition suivante :

« *Trait*, se dit aussi, Des beaux endroits d'un discours, de ce qu'il y a de vif, et de brillant dans une pensée, dans une expression. *Il y a de beaux traits d'éloquence dans ce discours, un beau trait d'esprit, un trait de raillerie.* »

La quatrième édition (1762) ajoute ceci : « On dit figurément, *un trait de satire, de médisance, de raillerie*. » Ainsi le « trait d'esprit » au XVIIIe siècle n'a pas encore le sens exclusif de mot d'esprit, avec une dimension comique ; il rend compte d'un emploi de la langue qui se caractérise surtout par sa virtuosité et sa flamboyance.

On peut d'ailleurs s'appuyer sur un commentaire contemporain de Marivaux pour vérifier cette signification particulière du « trait d'esprit » au XVIIIe siècle. Effectivement, à l'occasion de la représentation de la comédie de cet auteur intitulée *Le Prince travesti ou l'Illustre Aventurier* (1724), le compte rendu du *Mercure de France* donne à ses lecteurs un résumé de l'intrigue acte par acte et scène par scène ; la manière dont il parle de la scène 5 de l'acte I est très intéressante parce qu'il introduit et explique l'expression « trait d'esprit » :

« Cette scène a paru très tendre, elle a tiré des larmes, et les **traits d'esprit** qui y sont semés partout ont produit leur effet sur ceux qui aiment cette manière d'écrire : il faut avouer que, si elle n'est pas tout à fait naturelle, elle a quelque chose d'éblouissant qui va jusqu'à la séduction.[254] »

A la lecture de cette scène, on comprend que la désignation « traits d'esprit » n'a pas de rapport avec l'idée de saillie, de réplique spirituelle pleine de sel. Lélio est un prince déguisé et s'apprête à épouser la princesse de Barcelone quand il reconnaît Hortense qui est la

253 Je remercie Monsieur Dominique Quéro, mon directeur de thèse, de m'avoir soufflé cette expression pleine de justesse concernant l'esprit marivaudien.

254 Cité dans la notice de la pièce de l'édition de la Pléiade du *Théâtre complet* de Marivaux, tome I, p. 908.

confidente de la souveraine et dont il est tombé amoureux après l'avoir sauvée, il y a quelque temps, d'une attaque de voleurs. Depuis elle est veuve et libre de se choisir un nouvel époux. Mais la princesse est amoureuse de Lélio et Hortense craint de la mécontenter en se laissant aller aux sentiments qu'elle éprouve pour lui. L'échange entre les deux personnages est d'une grande délicatesse ; ils se parlent à demi-mot de peur de s'effaroucher l'un l'autre ; ils s'avouent leur amour réciproque mais avec subtilité.

« Lélio. - (…) vous déplais-je tant, que vous ne puissiez au moins supporter ma vue ?
Hortense. - (…) je ne sais que vous répondre, je ne saurais vous dire que vous me plaisez.
Lélio. - Non, Madame, je ne l'exige point non plus, ce bonheur-là n'est pas fait pour moi, et je ne mérite sans doute que votre indifférence.
Hortense. - Je ne serais pas assez modeste si je vous disais que vous l'êtes trop (…).[255] »

Il y a beaucoup de tendresse entre les amants ; ils émeuvent le public parce que leur amour ne peut s'exprimer au grand jour, menacé qu'il est par la toute-puissance et la jalousie d'une princesse autoritaire. C'est surtout Hortense qui nous attendrit, elle qui semble se débattre entre les devoirs qu'elle a envers sa souveraine et l'affection amoureuse qu'elle ressent pour Lélio ; en quittant la scène, elle a ces mots pleins d'une grâce sincère où elle avoue son amour tout en le voilant pudiquement :

« Je ne vous dirai plus rien ; vous m'avez demandé la consolation de m'ouvrir votre cœur, et vous me trompez ; au lieu de cela vous prenez la consolation de voir dans le mien : je sais votre secret, en voilà assez ; laissez-moi garder le mien, si je l'ai encore.[256] »

Le compte rendu du *Mercure* est intéressant à double titre parce qu'il fait comprendre que cette « manière d'écrire » n'est pas du goût de tous : « elle n'est pas tout à fait naturelle ». C'est encore une fois l'artifice dans l'ingéniosité verbale qui est condamné dans le style de Marivaux. Décidément, cet auteur écrit avec « trop d'esprit ».

Notre auteur lui-même utilise l'expression « trait d'esprit » dans un autre sens que celui qu'il a aujourd'hui dans sa pièce en un acte *Le Legs* (1736). Le chevalier fait semblant d'approuver le mariage de la femme qu'il aime, Hortense, avec le marquis de manière à pousser ce dernier dans ses retranchements et à l'obliger à repousser cette union : ainsi le marquis devra donner

255 Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 265.
256 *Ibid.*, p. 267.

deux cent mille francs à Hortense comme le prévoit le testament d'un parent commun. La comtesse n'y trouve pas son compte, elle qui est secrètement amoureuse du marquis ; elle s'emporte donc contre l'attitude du chevalier qui lui semble trahir celle qu'il aime tout en faisant son malheur à elle :

« Le Chevalier. - (…) Que voulez-vous que j'y fasse, Comtesse ? Je n'y vois point de remède.
La Comtesse. - Comment ? que dites-vous ? Il faut que j'aie mal entendu ; car je vous estime.
Le Chevalier. - Je dis que je ne puis rien là-dedans, et que c'est ma tendresse qui me défend de la résoudre à ce que vous souhaitez.
La Comtesse. - Et par quel **trait d'esprit** me prouverez-vous la justesse de ce petit raisonnement-là ?
Le Chevalier. - Oui, Madame, je veux qu'elle soit heureuse. Si je l'épouse, elle ne le serait pas assez avec la fortune que j'ai ; la douceur de notre union s'altérerait ; je la verrais se repentir de m'avoir épousé, de n'avoir pas épousé Monsieur, et c'est à quoi je ne m'exposerai point. » (*T. C.,* t. II, *Le Legs*, scène 18, p. 328)

Ici le sens est clairement ironique : la comtesse désigne la ruse du chevalier exerçant son intelligence à mauvais escient. Elle demande par quelle idée ingénieuse le chevalier va pouvoir se justifier. Le « trait d'esprit » a alors le sens donné par la première édition du *Dictionnaire de l'Académie* que nous avons citée précédemment : par quelle pensée brillante le chevalier va-t-il se sortir de ce mauvais pas ? Et en effet la raison qu'il avance est on ne peut plus suspecte et sent l'artifice : l'argent est la condition *sine qua non* du bonheur même pour les amoureux, aussi est-il préférable de renoncer à épouser Hortense.

Le titre du bilan de cette première partie « du trop d'esprit au trait d'esprit » n'est pas une simple formule ; celle-ci explique bien l'essence de notre recherche. En effet, ce que nous voudrions étudier dans ce théâtre c'est le trait d'esprit dans une acception qui conjugue la recherche de l'effet comique et la subtilité verbale et intellectuelle. Il est à envisager non pas comme un simple mot pour faire rire, une plaisanterie agréable et passagère mais comme une véritable production littéraire ingénieuse qui participe de l'originalité de l'écriture marivaudienne. C'est-à-dire que le trait d'esprit réunit les deux sens qu'on a évoqués : à la fois une réplique faite pour amuser et une production verbale à la fois délicate et étincelante qui donne au théâtre de Marivaux sa spécificité.

L'expression « trait d'esprit » nous convient parce qu'elle réunit les divers aspects de l'esprit tels qu'on les a évoqués tout au long de cette première partie : la notion de « trait » rappelle la

fulgurance et la discontinuité, la surprise et l'esquisse, le brillant et la virtuosité. Nous souhaiterions également ne jamais perdre de vue l'idée d' « esprit » dans cette dénomination : il nous semble en effet que Marivaux se sert de cette manière d'écrire pour divertir en rendant compte d'une pensée fine, originale et non pour parader devant un lectorat ébloui. Il y a bien évidemment le souci du plaisir, de la séduction et de l'amusement ; on est à la comédie. Cependant s'arrêter aux mots qui constituent le trait d'esprit, c'est réduire l'écriture marivaudienne à un inventaire plus ou moins efficace de saillies pour faire rire. Les mots, plaisamment agencés, sont en général la communication d'une pensée subtile et inédite. L'enjouement est associé au grave dans une facture moderne qui refuse le partage rigoureux entre les différents genres et les différents styles. L'esprit devient cette jointure improbable, et donc critiquable par les contemporains de l'auteur, entre le petit et le grand, le comique et le sérieux, le naturel et l'artifice, la brillance et la profondeur, la spontanéité et la réflexion.

Ainsi, comme le trait d'esprit est le lieu d'une tension permanente entre des doubles contraires, il est par excellence un énoncé dramatique ; il se traduit par sa vivacité, sa capacité à mettre l'action en mouvement grâce à l'interaction verbale qu'il suppose. Il n'est pas, chez Marivaux du moins, le poids mort de la comédie comme d'aucuns, de Voltaire à Larthomas, se plaisent à le dire. Au contraire, il participe par son brio et son dynamisme à la fête théâtrale que tout un chacun attend quand il assiste à une représentation comique.

La dimension dramatique du trait d'esprit doit aussi nous faire réfléchir à son rôle précis dans la globalité de l'œuvre. On ne doit pas faire l'erreur de le considérer comme les contemporains l'ont souvent fait, c'est-à-dire comme un îlot parasite, séparé du reste de la pièce mais comme une partie à part entière de celle-ci. Son allure fragmentaire n'exclut pas son intégration justifiée dans un ensemble plus vaste. Sa « bigarrure » foncière, pour reprendre un terme en vogue à l'époque et que Marivaux utilise à son propre compte, ne doit pas être une excuse pour lui refuser sa participation à la construction et à la cohérence de la signification générale de la comédie.

C'est certainement là que réside la différence entre l'écriture de Beaumarchais et celle de Marivaux. Dans *La Trilogie de Beaumarchais*, Gabriel Conesa consacre un chapitre aux « effets » que l'on trouve dans les comédies de cet auteur : il appelle « mots d'auteur » ou « mots d'esprit » tous ces traits voyants que le dramaturge utilise pour provoquer une réaction du public ; il range d'ailleurs ces traits dans la catégorie des « effets principaux » tels que Pierre Larthomas[257] les définit par opposition aux « effets secondaires » :

257 *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p. 291 (rééd. PUF, 1957).

« les effets secondaires pourraient se définir par le fait que le spectateur ne les perçoit pas comme tels, lors de la représentation, car ils se conjuguent non pas pour attirer l'attention sur eux, mais pour conférer au dialogue les vertus dramatiques sans lesquelles il ne passerait pas la rampe. (…) A côté de ces effets discrets mais indispensables, les **effets principaux** auraient au contraire pour but de susciter une réaction (sourires, rumeurs, rires ou applaudissements) du public et correspondent, dans le théâtre de Beaumarchais, à ce qu'on pourrait appeler **des temps forts du dialogue**. (…)
Ces effets principaux se présentent exclusivement sous la forme de « **traits** », prononcés d'ailleurs avec le même esprit par les différents personnages, ce qui confirmerait, s'il en était besoin, le fait que notre dramaturge se préoccupe peu d'individualiser leur langage. Les uns sont ce qu'on pourrait appeler, faute de mieux, des **mots d'auteur** que Beaumarchais, qui s'efforçait de porter au théâtre « le ton léger, fin et délicat de (la) plaisanterie actuelle » [préface du *Mariage de Figaro*], notait scrupuleusement dans son carnet. **La grande majorité des mots d'esprit de ce théâtre se trouve ainsi consignée**, sous une forme plus ou moins définitive, dans **les notes personnelles de son auteur** (…).[258] »

La méthode même de l'auteur du *Barbier de Séville* en dit long sur son engagement créatif. Collecter soigneusement des mots brillants et ensuite tâcher de les inclure, plus ou moins gratuitement, dans la comédie qu'on est en train d'écrire est une démarche bien spécifique. Gabriel Conesa montre que l'écrivain cherche à exploiter au mieux les répliques spectaculaires pour provoquer un effet ludique. Voilà pourquoi le théâtre de Beaumarchais a une structure séquentielle : les séquences qui comprennent plusieurs répliques se succèdent les unes aux autres sans que l'auteur ne se soucie vraiment de les lier entre elles en fonction de la progression dramatique. L'artifice théâtral ne le gêne pas ; bien au contraire il lui plaît souvent de montrer les ficelles du genre. L'emploi du trait dans la trilogie de ce dramaturge participe de cette désinvolture vis-à-vis de la continuité dramatique. Le mot employé est véritablement mis en scène dans un ensemble de répliques dont il est le point d'orgue : il est introduit par une ouverture qui le prépare, puis il est proféré par tel personnage, ensuite il est commenté et enfin on a un enchaînement qui permet de retourner au fil de l'intrigue[259]. Voici

258 *Op. cit.*, p. 93-94.

259 Voici un exemple donné par G. Conesa (*Le Barbier de Séville*, IV, 1) :

« *Ouverture :* Bazile. - (…) Et puis, comme dit le proverbe, ce qui est bon à prendre...

Bartholo. - J'entends est bon...

Trait : Bazile. - A garder.

Commentaire : Bartholo. - Ah ! Ah !

d'ailleurs la conclusion du chapitre sur les « effets » :

« Ainsi, il apparaît que ces effets séquentiels constituent une unité dramatique parfaitement homogène, parfois mobile, mais **rarement nécessaire à la progression référentielle du dialogue**. Qu'ils contiennent un mot d'auteur ou une allusion de nature socio-historique, c'est leur caractère ludique qui, de toute évidence, séduit Beaumarchais.[260] »

Au sujet du trait d'esprit proprement dit, l'analyse de G. Conesa est éclairante :

« (…) dans certains cas – en fait les plus nombreux – le trait ne prend pas place dans le mécanisme serré de l'échange en tant que pièce nécessaire, mais (…) le dramaturge l'introduit comme **une très brève parenthèse ludique**, puisqu'il estime ensuite utile de relancer le dialogue au moyen d'éléments enchaînants.[261] »

En nous aidant de cette intéressante étude du fonctionnement du trait d'esprit au sein du dialogue chez l'auteur de *La Mère coupable*, nous pouvons essayer d'identifier sa différence avec Marivaux : Beaumarchais met en œuvre un théâtre de l'effet quitte à « recourir fréquemment aux artifices d'articulation les plus grossiers » ; le mot d'esprit devient le pivot d'un ensemble de répliques qui n'a pas forcément de lien avec la progression du dialogue. Son autonomie est évidente. D'ailleurs il préexiste à la situation dramatique ainsi que le prouvent les notes personnelles de l'écrivain prenant soin de conserver les bons mots à placer ensuite dans ses écrits. C'est que Beaumarchais se plaît aux rouages verbaux : le mot d'esprit est sa pièce maîtresse puis il l'insère dans un système plus complexe de manière à le mettre en valeur. Le mot d'esprit précède le dialogue qui devient en quelque sorte son écrin, son faire-valoir. L'aspect ludique mis en lumière par Gabriel Conesa est fondamental : Beaumarchais s'amuse à faire sourire ou rire en jouant avec le langage. Cette volonté et ce plaisir de provoquer un effet amusant détermine le rôle du trait d'esprit.

C'est aussi cette volonté de faire impression sur le spectateur que Violaine Géraud remarque dans son ouvrage *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture* ; elle insiste d'ailleurs sur l'autonomie du trait d'esprit même après que le dramaturge a pris soin de faire les coutures

---

Bazile. - Oui, j'ai arrangé comme cela plusieurs petits proverbes avec des variations.

Enchaînement : Mais allons au fait ; à quoi vous arrêtez-vous ? »

260 *Op. cit.*, p. 117.

261 *Op. cit.*, p. 100.

nécessaires pour le lier au reste du dialogue :

« Chez Beaumarchais, la formule spirituelle est un *faire-valoir immédiat* qui en cela se distingue du reste du texte théâtral. Sans y être plaquée, elle n'est pas non plus complètement fondue dans le dialogue, sans quoi son effet s'y dissoudrait. Sa mémorabilité tient à son caractère ostentatoire. Pourtant, certaines formules font d'autant plus d'effet que le spectateur les reçoit comme pleinement portées par la parole dramatique qui en justifie l'énonciation. Mais en même temps, leur exhibition les rend autonomes par rapport à cette même énonciation : comme closes sur elles-mêmes à la manière de maximes et de ce fait quasi-autonymes.[262] »

La genèse du bon mot beaumarchaisien explique cette indépendance foncière qu'il conserve même au sein du dialogue où le dramaturge a tenté de l'intégrer. Violaine Géraud explique dans une note que « l'énoncé autonymique est autoréférentiel, référant à sa propre énonciation et instaurant de ce fait un bouclage textuel. » C'est que Beaumarchais n'hésite pas à mettre son verbe en scène : les bons mots sont comme autant d'occasions de faire admirer sa virtuosité et son sens du comique. Peu lui importe d'aller contre la vraisemblance. La théâtralisation est aussi la marque de ses textes préfaciels comme le montre V. Géraud en étudiant la *Lettre modérée sur la chute et la critique du « Barbier de Séville »* : Beaumarchais se met en scène[263] pour obtenir la sympathie du lecteur et pour le persuader. Le mouvement de distanciation propre à l'auto-parodie est caractéristique du mot d'esprit spectaculaire tel qu'on le trouve dans son théâtre ; le dramaturge, double de Figaro, ne craint pas de se montrer dans ses comédies espagnoles.

Violaine Géraud aborde, à cette occasion, les concepts d'ethos[264] et d' « archiethos » pour caractériser d'abord Figaro, ensuite l'auteur. Elle déclare que la cohérence de la comédie réside « dans une unité de ton qu'impose le caractère du meneur de jeu[265] [Figaro], ethos de la

262 *Op. cit*, Paris, Champion, 1999, p. 67.

263 « La *Lettre modérée* […] se métamorphose en scène sur laquelle le dramaturge apparaît et vient se courber devant un lecteur *ipso facto* transformé en spectateur. Beaumarchais semble jouer son propre personnage, et il le joue à l'excès, comme pour le caricaturer. Il fait ainsi, au travers d'une habile autodérision, sa publicité. » *Op. cit.*, p. 108.

264 « Aristote, dans sa *Rhétorique* (I, 1356, a), définit l'ethos, *les mœurs*, comme l'image que l'orateur, à travers son discours, veut donner de lui-même à son public afin de mieux le convaincre. » *Op. cit.*, note 8, p. 108.

265 « L'ethos du meneur de jeu va *donner corps* à la gaieté propre à la comédie, à son insolence, à son aspiration à la liberté. C'est ainsi que Figaro incarne, par sa gestuelle, par la vivacité de ses déplacements, de sa verve, par son insolence surtout, tout ce qui fait l'*esprit* de la pièce. » *Op. cit.*, p. 138.

comédie ». Puis, elle remarque la proximité de l'ethos de l'auteur, par exemple dans la *Lettre modérée (...)*, et de l'ethos de Figaro dans les pièces espagnoles ; elle parle alors d' « archiethos » à propos de Beaumarchais lui-même :

« Cet ethos unifiant toutes les parlures [il s'agit de Figaro] doit en fait être rapporté à une source d'énonciation originelle et invisible, au *garant* de l'ensemble des énonciations qui tissent la pièce, à celui que l'on peut nommer comme M. Issacharoff un *archiénonciateur* [*Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985], le dramaturge en tant qu'il s'adresse à son public au travers des énonciations de ses personnages qui n'en sont que d'apparents *garants.* Or l'astuce de Beaumarchais consiste à articuler des éthè stéréotypiques, celui du juge, du gracioso, du médecin, et même du valet d'intrigue, avec son propre ethos d'archiénonciateur, qu'on pourrait nommer un *archiethos* en tant qu'il a pour garant l'archiénonciateur. Cet archiethos se distingue par sa gaie insolence, sa révolte distanciée contre l'ordre établi, une aspiration au mouvement et au progrès. Cet archiethos qui fait l'esprit des comédies est en lien avec leur dimension autobiographique comme avec leur envergure politique.[266] »

Ce que V. Géraud met en lumière chez ce dramaturge c'est l' « étreinte entre la vie et l'oeuvre ». « Si Figaro est le point focal de l'archiethos de la pièce, c'est parce que c'est par lui que se réalise un brouillage entre la vie et le théâtre : il est le lieu privilégié d'une interaction entre *bio* et *graphie.*[267] » L'esprit des comédies de Beaumarchais est l'empreinte de l'esprit même du dramaturge qui se plaît à mettre sa personnalité en représentation jusqu'à l'auto-parodie.

Quelle serait donc la différence entre l'esprit de Beaumarchais et celui de Marivaux ? Chez ce dernier, il y a d'abord bien entendu aussi un effet évident du trait d'esprit. Le public est sensible à ce qu'il entend et réagit en conséquence. Cependant, nous avons le sentiment que le trait d'esprit n'est pas le résultat d'une fabrication antérieure destinée à provoquer un effet. C'est plutôt comme s'il naissait du dialogue lui-même. Il n'est pas une pièce rapportée qu'on essaie tant bien que mal d'intégrer à la scène par des articulations plus ou moins voyantes mais il semble davantage émaner de l'échange entre les personnages. Précisons que nous n'exprimons pas de jugement de valeur en sous-entendant que le théâtre de l'un serait supérieur à celui de l'autre. Nous tâchons simplement de comprendre comment le trait d'esprit est différemment exploité par ces deux grands dramaturges.

On a souvent fait le même reproche à Marivaux et à Beaumarchais : les personnages ont le

266 *Op. cit.*, p. 141.

267 *Ibid.*, p. 143.

même langage spirituel que leur auteur, ce qui affaiblit la vraisemblance dramatique. Mais nous croyons percevoir la distinction entre ces deux créateurs dans l'utilisation du propos spirituel : la plupart du temps Marivaux souhaite amuser tout en cherchant à exprimer une vérité de manière subtile ; Beaumarchais semble plutôt vouloir faire des « coups[268] » en introduisant des mots d'esprit. C'est véritablement une écriture de l'effet qui ne se soucie pas des digressions, qui trahit sans remords aucun la constante présence de l'auteur dans son texte et qui fait de la comédie « un spectacle verbal, un spectacle sonore qui renforce le spectacle visuel[269] ». Disons que chez Marivaux, le trait d'esprit jaillit porté par la situation et l'humeur du personnage quand chez Beaumarchais il est le résultat d'une recherche à tout crin d'efficacité : « Les mots d'esprit sont légion dans *Le Barbier de Séville.* Beaumarchais est à l'affût du moindre prétexte pour glisser des traits et des formules spirituelles qui font mouche.[270] »

L'écriture spirituelle marivaudienne se déploie quasi naturellement, inspirée qu'elle est par le mouvement de la scène ; l'esprit de Beaumarchais intervient plutôt par à-coups, brisant expressément et avec jubilation la continuité du dialogue. On n'a donc pas affaire au même genre d'ostentation : l'auteur de *La Double Inconstance* sait bien qu'il fait parler ses personnages avec esprit et connaît son talent mais il intègre le propos spirituel au dialogue. La gaieté marivaudienne telle qu'elle se manifeste dans les traits d'esprit se caractérise, malgré le caractère discontinu de ceux-ci, par une forme de continuité qu'on n'a pas chez Beaumarchais qui se plaît aux ruptures de rythmes.

Ainsi, chez Marivaux, c'est le dialogue lui-même qui paraît engendrer les mots d'esprit ; ceux-ci sont spectaculaires, provoquent une réaction du spectateur et témoignent d'une écriture de l'effet ; cependant, malgré cette apparence clinquante, leur présence s'explique par le cours de l'échange verbal. Il y a de la surprise et du plaisir à les entendre, ils font l'agrément de la comédie mais ils ne sont pas des pièces rapportées qui permettent au dramaturge de

268 Nous paraphrasons Violaine Géraud qui emploie souvent ce terme à propos de l'attitude de Beaumarchais, aventurier taraudé par l'idée de réussir à tout prix : ainsi, elle écrit dans sa conclusion : « (…) le théâtre n'est pas toute sa vie ; une pièce n'est jamais qu'un coup à tenter parmi d'autres. » *Ibid.*, p. 182.

269 « Tension entre didascalies et dialogues dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais », Habib Meddah in Le *texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, textes réunis par Frédéric Calas, Romdhane Elouri..., Bordeaux, Sud Edition, Presses Universitaires de Bordeaux, collection Entrelacs, actes du colloque organisé par le département de français de l'Institut supérieur des sciences humaines de Tunis les 6, 7 et 8 avril 2006, p. 196.

270 *Ibid.*, p. 194.

s'imposer dans son œuvre comme une sorte de supra-personnage ou d' « archiethos » pour reprendre le vocable de Violaine Géraud. Marivaux ne prétend pas concurrencer, voire remplacer, les individus imaginaires de ses pièces. Au contraire, il s'efface pour les mettre dans la lumière en leur faisant prononcer des paroles pleines d'esprit qui les rendent brillants et drôles. Il est bien entendu l'auteur mais il ne se sert pas de ses comédies comme d'une tribune à la façon d'un Beaumarchais à la verve polémique et revendicative.

Dans notre deuxième partie, nous allons justement tenter de voir en quoi consiste le fonctionnement du trait d'esprit chez Marivaux ; nous verrons qu'il a une portée bien plus grande que l'effet premier qu'il provoque chez le spectateur.

II. Le fonctionnement de l'esprit dans le théâtre de Marivaux

Comment fonctionne la réplique spirituelle dans le théâtre de Marivaux ? C'est à cette question que nous allons essayer de répondre en étudiant trois aspects de l'esprit : nous tenterons d'abord d'établir une typologie du trait d'esprit qui nous permette d'approcher le fonctionnement de cette notion ; ensuite nous nous attacherons à son caractère fondamentalement fragmentaire ; enfin nous verrons en quoi son effervescence et sa vitalité participent d'une esthétique du spectacle.

A/ Présentation d'une typologie du trait d'esprit

Ainsi que nous l'avons déjà vu dans notre introduction, Frédéric Deloffre, dans *Marivaux et le marivaudage,* consacre un chapitre à l'esprit de Marivaux. Pour cela, il s'appuie sur la définition que donne Voltaire de l'esprit dans son *Dictionnaire philosophique* et que nous avons déjà donnée dans la première partie de cette étude, en passant en revue les divers articles des dictionnaires. Il en tire alors un résumé contenant les éléments essentiels :

« En systématisant la définition de Voltaire, et en la débarrassant de formes qui appartiennent plutôt à l'ironie qu'à l'esprit proprement dit, on peut dire que le trait d'esprit consiste dans la "mise en évidence d'un rapport nouveau et inattendu". Cette formule peut être retenue, mais on notera que le mot *rapport* est ambigu. Il désigne aussi bien un rapport réel, interne, inhérent à la nature des choses qu'un rapport purement apparent, accidentel ou verbal : on retrouve là la distinction entre le vrai et le faux esprit.[271] »

Deloffre développe ensuite cette formule en quatre grandes catégories qui permettent à l'esprit de Marivaux de s'exprimer :

« I. Mise en évidence d'un rapport réel, interne, entre deux objets qui n'en comportent pas en apparence (comparaisons, métaphores nouvelles) ou même semblent contradictoires (alliances de mots). II. Mise en évidence d'une distinction, d'une opposition ou d'une exclusion entre deux termes qui paraissent en rapport (distinction entre des synonymes, antithèse synonymique). III.

271 *Op. cit.*, p. 233-234.

Rapprochement formel, extérieur ou accidentel, entre deux choses qui sont en réalité distinctes, différentes ou contradictoires (toutes les formes de jeux de mots). IV. Distinction ou opposition dans les termes de deux objets en réalité identiques (lapalissade, tautologie).[272] »

C'est bien cette idée de rapport qui a guidé le chercheur dans son étude de l'esprit marivaudien ; sa démarche est méthodique et concerne aussi bien l'œuvre romanesque que théâtrale de Marivaux. Cependant il ne fait pas un sort à part au trait brillant destiné à amuser et approfondit ainsi par exemple le rôle de tel ou tel procédé dans l'analyse psychologique ou morale. En ce qui nous concerne, nous avons privilégié ce qu'on appelle communément le trait d'esprit ; il ne s'agit pas pour nous de mener un travail exhaustif de longue haleine mais plutôt de choisir quelques répliques, de les grouper selon leur forme ou leur sens logique et de les analyser de très près pour comprendre au mieux leur fonctionnement et leur signification. Il s'agit donc moins d'un travail de classement, même s'il est plus pratique de les ranger par catégories pour les examiner, que d'une réflexion que nous voudrions pointue, détaillée, la plus fine possible. Par ce moyen, nous souhaiterions essayer de montrer que la saillie spirituelle n'est pas simplement un agrément du discours qui réjouit le spectateur et permet de soutenir son attention dans la comédie, mais qu'elle est susceptible de porter également le sens général de la pièce. Il nous semble en effet qu'elle n'est pas un ornement adventice mais appartient de plein droit à l'œuvre d'où elle est extraite ; elle entretient de nombreux liens avec le reste de la comédie qui sont comme autant de ramifications parfois ténues mais bien réelles de la portée significative de celle-ci. C'est ce qui expliquerait, selon nous, le grand plaisir que l'on éprouve à entendre ou à lire le théâtre de Marivaux : tout n'est pas explicitement dit dans le trait d'esprit mais finement suggéré ; par sa forme ramassée, il évoque de multiples significations qui se répercutent tout au long de la pièce. Ainsi il faut nuancer notre jugement sur l'écriture discontinue dont il relève : certes, il jouit d'une certaine autonomie formelle qui lui permet de fonctionner en dehors de la scène où il se trouve[273], mais il est aussi un des fils qui tissent intimement le texte. Tirer sur ce fil, c'est en quelque sorte dérouler les divers sens du tissu qu'est le texte dramatique. Il n'est donc pas un élément accessoire dont se sert l'auteur uniquement pour divertir le spectateur. Au contraire, il entre en résonance avec tout le reste de l'ouvrage.

272 *Op. cit.,* p. 234.

273 Tiré de son contexte, le mot d'esprit continue d'amuser ; cela explique le succès à toutes les époques de ces ouvrages qui sont des compilations de traits piquants.

Nous passerons en revue différentes formes que peut revêtir le trait d'esprit et qui sont courantes dans les comédies marivaudiennes : l'oxymore, le paradoxe, l'euphémisme, la métaphore, le trait naïf, le calembour.

1. l'oxymore

Souvent le mot d'esprit emprunte la forme oxymorique[274] pour démasquer le mensonge conscient ou inconscient d'un personnage. Ce procédé est alors défini par F. Deloffre comme la « mise en évidence d'un rapport réel, interne, entre deux objets qui n'en comportent pas en apparence (comparaisons, métaphores nouvelles) ou même semblent contradictoires (alliances de mots) ».

- Dans *La Surprise de l'amour*, Colombine est chargée de remettre à sa maîtresse le billet que Lélio a écrit au sujet de l'argent qu'il donnera pour le mariage de Jacqueline (paysanne du domaine de Lélio) et de Pierre (neveu du fermier de la comtesse) ; la comtesse, méprisant les hommes, a décidé de communiquer ainsi et a envoyé la première lettre bien qu'ils soient de proches voisins. Colombine demande avec malignité si Lélio, haïssant les femmes suite à un dépit amoureux, n'a pas fait une réponse « trop fière » à la missive de sa maîtresse. Il rétorque alors qu'il l'a faite « **indifférente** ». Cela donne lieu à une tirade extrêmement fine et drôle de Colombine qui va reprendre ce mot sous sa forme nominale pour l'associer à un adjectif qualificatif contradictoire :

« (…) Les plus courtes folies sont les meilleures : l'homme est faible ; tous les philosophes du temps passé nous l'ont dit, et je m'en fie bien à eux. Vous vous croyez leste et gaillard, vous n'êtes point cela ; ce que vous êtes est caché derrière tout cela : si j'avais besoin d'**indifférence** et qu'on en vendît, je ne ferais pas emplette de la vôtre, j'ai bien peur que ce ne soit une drogue de charlatan, car on dit que l'Amour en est un, et franchement vous m'avez l'air d'avoir pris de son mithridate. Vous vous agitez,

274 F. Deloffre, dans l'ouvrage déjà cité, parle d'alliance de mots et précise que ce procédé a un grand succès pendant la seconde préciosité : il « paraît remonter à une forme d'hyperbole propre au langage à la mode, dans des formules comme *horriblement beau, effroyablement admirable,* que l'on trouve au XVIIe siècle. (…) Même pour l'époque, Marivaux passe pour abuser de l'alliance de mots. "Pourquoi serait-il défendu de faire faire connaissance à des mots qui ne se sont jamais vus, ou qui croient qu'ils ne se conviendront pas ?", lui fait dire Crébillon sous le masque de la taupe Moustache (*Tanzaï et Néadarné*, t. II, p. 99). » *Marivaux et le marivaudage*, p. 236.

vous allez et venez, vous riez du bout des dents, vous êtes sérieux tout de bon : tout autant de symptômes d'une **indifférence amoureuse**. » [275]

Il s'agit de démasquer les sentiments de Lélio grâce à un trope qui permet de renverser les déclarations trompeuses de celui qui aime sans encore oser se l'avouer et encore moins l'avouer aux autres. Le caractère impossible d'un syntagme comme « indifférence amoureuse » met au jour ce qui « est caché derrière tout cela » comme l'explique si clairement Colombine. Lélio affirme une chose mais il faut comprendre son contraire et la servante de la comtesse joue le rôle d'interprète d'un amour clandestin. Il est frappant de voir comment, à la fin de la tirade, le renversement de sens s'opère : ce que le jeune homme a voulu signifier dans sa réplique est annulé au profit d'une signification absolument contraire. Le propos spirituel tient à cette fidélité ironique au terme « indifférence » qui *in fine* est vidé de sa substance puisqu'il est accolé au mot « amoureuse ». Colombine aurait pu simplement parler d'amour sans répéter le mot « indifférence » prononcé par Lélio comme un talisman destiné à protéger son amour-propre. Le trait d'esprit est fabriqué de telle sorte qu'il révèle la vérité sur les sentiments réels tout en désignant de façon railleuse le bouclier que l'individu se forge au moyen du langage. Le mot d'esprit contenant un oxymore est donc un outil précieux pour le dramaturge parce qu'il combine le comique et la sensibilité.

Ce terme d' « indifférence », dit par Lélio pour la première fois dans la scène 4 de l'acte II, est un fil d'Ariane dans tout le reste de la pièce. On le trouve en effet ensuite dans diverses formes grammaticales : « indifféremment » (II,5), « indifférent » (à deux reprises dans II, 7), « indifférence » (à deux reprises) et « indifférent » (III, 4), « indifférence » (dans le *Divertissement* final). Notons que l'un ou l'autre de ces mots de la même famille est surtout utilisé tantôt par Lélio[276] ou la comtesse[277] pour se garantir de l'amour qu'ils éprouvent déjà malgré eux, tantôt par une Colombine[278] ironique avec la même intention démystificatrice et spirituelle que dans la scène que nous venons d'étudier. Quant au *Divertissement*, il renoue

275 Acte I, scène 4, p. 211, *T. C.*, tome I.

276 « (…) je viens la [la comtesse] trouver indifféremment » (II, 5) ; « (…) il est bon de lui [à la comtesse] paraître tout aussi indifférent que je le suis » : aparté de Lélio (II, 7) ;

277 « (…) vous trouverez bon (…) que vous me soyez un objet parfaitement indifférent (…) » : réplique adressée par la comtesse à Lélio (II, 7).

278 « (…) je lui rendrai compte de votre indifférence, n'est-ce pas ? » : réplique de Colombine dite à Lélio (III, 4) ; « Tenez-vous gai, l'homme indifférent, tout ira bien. » : Colombine s'adresse ici toujours à Lélio de manière moqueuse juste avant de quitter la scène (III, 4).

enfin avec la vraie définition du dictionnaire : le couplet chanté par « Le Chanteur » évoque, à la première personne, un paysan qui, voyant l' « indifférence » de sa Mathurine, la rend jalouse en batifolant avec Claudine pour la ramener à lui. Par conséquent l'oxymore spirituel de la scène 4 de l'acte II prévient le spectateur qu'il faudra se soucier de toujours donner sa bonne définition au mot « indifférence » selon la personne qui l'emploie. Colombine nous fait comprendre qu'il faudra toujours voir le mot « amour » derrière ce terme qui n'est qu'un faux-fuyant quand Lélio et la comtesse le prononcent. Le mot d'esprit utilisant l'oxymore n'est pas un simple jeu humoristique et la soubrette fait presque œuvre de lexicographe en redéfinissant avec exactitude un terme qui est pour ainsi dire le paravent du sentiment amoureux qui s'ignore ou veut s'ignorer.

Dans le cas que nous venons de présenter, l'alliance de mots spirituelle sert donc à démasquer les cœurs ; il est un des moyens privilégiés de l'analyse psychologique. Son intérêt est double puisqu'il dévoile les sentiments en faisant sourire et, ce faisant, son rôle est essentiel dans la construction de la comédie.

- Nous venons de voir que l'oxymore peut être un révélateur ironique du cœur. Nous allons maintenant considérer sa portée satirique. Dans *L'Héritier de village* (1725), le paysan Blaise a reçu un héritage de cent mille francs de la part de son frère et compte bien que sa famille se conduise dorénavant conformément à son rang. Il initie ainsi son épouse aux belles manières, lui qui a passé dix ans à Paris et se targue de connaître le beau monde. Dans la scène 2 de cette comédie en un acte, il lui fait la leçon en dissociant étrangement l'honneur caché au fond de soi et l'attitude que l'on affiche en société.

« Blaise. (…) je ne parle point de cet honneur de conscience, et ceti-là, tu te contenteras de l'avoir en secret dans l'âme ; là, t'en auras beaucoup sans en montrer tant.
Claudine. - Comment, sans en montrer tant ! je ne montrerai pas mon honneur !
Blaise. - Eh morgué, tu ne m'entends point : c'est que je veux dire qu'il ne faut faire semblant de rian, qu'il faut se conduire à l'aise, **avoir une vartu négligente**, se parmettre un maintien commode, qui ne soit point malhonnête, qui ne soit point honnête non plus, de ça qui va comme il peut ; entendre tout, repartir à tout, badiner de tout. »[279]

Cette « vertu négligente » que le mari enseigne à sa femme est une alliance de mots spirituelle que Marivaux emploie pour faire la satire des mœurs. Il dénonce une atmosphère

279 *T. C.*, t. I, p. 557. Le paysan parle le dialecte d'Île-de-France tel qu'il a été stéréotypé par la comédie.

généralisée de libertinage où la mode dicte une conduite passablement immorale. Évidemment, le fait que c'est Blaise qui devient le maître de son épouse dans cette matière ajoute du piment à l'échange. Cela en dit beaucoup sur le relâchement de la morale. On voit que le paysan a du mal à définir ce comportement puisqu'il dit une chose et son contraire dans la même phrase : la femme mariée ne doit être ni malhonnête ni honnête mais avoir une vie sociale qui se situe dans un entre-deux, ma foi, assez difficile à trouver. C'est affaire d'équilibriste et la chute ne doit pas être rare dans ce genre de relations galantes où il s'agit de faire la coquette tout en préservant sa réputation. Bien entendu, c'est le dramaturge qui, derrière le personnage de Blaise, se rit d'un « préjugé à la mode »[280], pour paraphraser la comédie de Nivelle de La Chaussée qui sera créée dix ans plus tard en 1735. En effet, le paysan parle naïvement sans se rendre compte de la portée comique de ses discours. Il réussit à convaincre sa femme d'adopter une autre attitude morale dans leur condition nouvellement acquise puisque celle-ci répète la leçon apprise sans se faire prier en parlant de « **vartu commode** ». Quant à Blaise, il développe son idée oxymorique dans une tirade savoureuse où il imagine, sans s'en émouvoir, un galant en train de lutiner Claudine ; en voici un extrait :

« (…) s'il t'attrape queuque baiser sur le chignon, voire sur la face, il n'y aura point de mal à ça ; attrape qui peut, c'est autant de pris, ça ne regarde point ; (…) car, comme je te dis, **la vartu du biau monde n'est point hargneuse** ; c'est une **vartu douce** que la politesse a bouté à se faire à tout ; alle est **folichonne**, alle a le mot pour rire, sans façon, **point considérante** ; alle ne donne rian, mais ce qu'on li vole, alle ne court pas après. Velà l'arrangement de tout ça, velà ton devoir de Madame, quand tu le seras. »[281]

L'exemple présenté par celui qu'on peut appeler le « paysan parvenu » est très clair : cette « vertu folichonne, douce, point considérante » est en réalité un vice, un vice à la mode certes, mais un vice tout de même. L'alliance de mots révèle l'hypocrisie d'un vice qu'on veut maquiller en vertu. Comment interpréter autrement l'explication qui accompagne l'exemple du baiser volé ? Tout ce qu'un admirateur des charmes de la dame peut prendre, qu'il le prenne ! Du moment que cette dame ne donne rien de son propre mouvement... La ficelle est un peu

280 Le rapprochement avec Nivelle de La Chaussée est pertinent car Marivaux, avant lui, évoque ce préjugé qui consiste pour un homme de naissance à ne surtout pas donner l'apparence d'aimer son épouse sous peine d'être jugé ridicule et sot. Blaise prévient en effet Claudine qu'en public il fera comme s'il n'éprouvait rien pour elle.

281 *Ibid.*, p. 558.

grosse mais elle satisfait tout un chacun. A condition que la femme sauvegarde les apparences, ce genre de badinage n'est pas interdit, il est même de rigueur dans une société où les jeux de séduction avec d'autres hommes et d'autres femmes se poursuivent même après le mariage. En rapport avec cette analyse, voici un extrait de la notice de *L'Héritier de village* dans l'édition de La Pléiade du théâtre de Marivaux :

« L'image de la bonne société subit ainsi une dégradation en cascade : les mœurs que Blaise admire comme nobles sont crapuleuses, et de cette bienséance frelatée il ne trouve autour de lui que la parodie. Tout ce petit monde se modèle donc sur une imposture, et ce faisant, suit exactement la conduite hypocrite de la bonne société, où l'honneur et l'esprit sont des mythes. »[282]

Par cette scène parodique où Blaise joue à l'homme de condition en déclinant plaisamment les synonymes de l'expression « vartu négligente », Marivaux présente une critique sans concession de la bonne société. L'esprit qui s'exprime à travers l'oxymore est donc l'instrument de la satire morale. Blaise ne sait pas qu'il est drôle et l'esprit dont il est question est bien entendu celui de l'auteur. L'effet humoristique s'en trouve amplifié : le comique de caractère s'ajoute au comique de mœurs. Sans se rendre compte de rien, le parvenu Blaise est ridicule tout en tournant en ridicule ceux qu'il rêve de singer. Mais sa naïveté fait toute la différence avec les imposteurs de la vertu et on le trouve rondement sympathique quand les gens de la bonne société nous paraissent faux et dangereux.

L'alliance de mots est donc l'instrument privilégié de la satire morale ; nous allons en voir une autre illustration dans l'analyse suivante où Marivaux se plaît au comique de caractère au moyen du type du pédant.

- Dans *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), Lisette ne porte pas dans son cœur le personnage d'Hortensius, un savant employé par sa maîtresse pour la conduire dans le choix de ses lectures. Il est le pédant[283] de la tradition moliéresque. Dans le monologue de la scène 4

282 *Théâtre complet*, t. I, édition Gallimard, coll. La Pléiade, éd. établie par Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, 1993, p. 1004.

283 Il y a des « raisons que Marivaux pouvait avoir de détester ce *philosophe* de la vieille école, devancier de Pangloss, mais héritier de toute une lignée de pédants, en *-us* ou pas, comme M. Bobinet, de *La Comtesse d'Escarbagnas*, le Granger du *Pédant joué*, de Cyrano de Bergerac et, bien sûr, son homonyme, l'Hortensius du *Francion*, de Sorel, qui portait le nom même de l'éloquent rival de Cicéron. » (*Théâtre complet*, t. I, 1993, pléiade, p. 1023 : notice de *La Seconde Surprise de l'amour*)

du premier acte, elle a cette formule oxymorique très amusante :

« Que cet homme-là m'ennuie avec sa **doctrine**[284] **ignorante !**[285] »

Ce trait d'esprit est très éclairant : Lisette a bien cerné l'érudit qui croit avec arrogance tout savoir et avoir de l'ascendant sur les autres. On ne peut mieux condamner un savoir exclusivement livresque totalement dépourvu de bon sens. La servante ne le prend pas au sérieux ; du reste, au début de son monologue elle le traite carrément de « bouffon ». Pour elle, il est comme un enfant naïf qui ne voit même pas qu'elle se moque de lui quand il essaye de lui conter fleurette. Ainsi dans la scène suivante, il veut lui dire un « petit syllogisme » pour la persuader de l'aimer mais elle le ridiculise en utilisant, elle aussi, les outils de la rhétorique :

« Hortensius. - Écoutez. On doit son cœur à ceux qui vous donnent le leur, je vous donne le mien : *ergo*, vous me devez le vôtre.
Lisette. - Est-ce là tout ? Oh ! je sais la rhétorique aussi, moi. Tenez : on ne doit son cœur qu'à ceux qui le prennent ; assurément vous ne prenez pas le mien : *ergo*, vous ne l'aurez pas. Bonjour.
Hortensius, *l'arrêtant* - La raison répond...
Lisette. - Oh ! pour la raison, je ne m'en mêle point, les filles de mon âge n'ont point de commerce avec elle. (...) »

Avec toute sa science, le pédant ne pourra jamais se mesurer à une jeune fille aussi maligne que la soubrette. Même si celle-ci n'a pas autant lu que lui, elle est beaucoup plus fine et intelligente. Marivaux privilégie toujours le bon sens populaire contre la pseudo-science. Embarrassé par tout son savoir, l'homme des livres perd le lien avec le réel. Sa spontanéité disparaît, il devient ennuyeux et affecté dans tout ce qu'il dit. Il est un savant ignorant. S'abreuver essentiellement dans les livres dessèche l'esprit et rend sot. C'est la leçon de ce personnage qui, par ailleurs, est présente dans l'oxymore spirituel prononcé par la servante. Celle-ci incarne une intelligence vive et gaie, nourrie par son contact avec la vraie vie. *A contrario*, Hortensius ne sait rien des choses de la vie et notamment de l'amour. D'ailleurs, dans la suite de la comédie, de crainte d'un mariage qui équivaudrait à son congé, il croit

284 « Science, érudition, savoir » : définition du *Dictionnaire portatif de la langue française.* Extrait du *Grand Dictionnaire* de Richelet par M. de Wailly.

285 *T. C.*, t.I, p. 680.

pouvoir séparer la marquise et le chevalier par ses manœuvres intéressées mais il se leurre : les sentiments réciproques des amants finissent par éclater au grand jour malgré lui. Il est un piètre connaisseur du cœur humain.

L'alliance de mots est donc ici l'instrument du comique de caractère et la servante, malicieuse et vive, est le double du dramaturge qui règle ses comptes avec les contempteurs de tout poil :

« Cet impitoyable ennemi des *passions* qui ne détesterait pas se livrer à des fredaines, champion d'une raison lourdement raisonnante, est évidemment aussi le représentant sur la scène de tous ceux qui se proclamaient à si bon compte *savants* parce qu'ils savaient tourner un syllogisme, citer Sénèque ou collectionner les médailles (…).[286] »

Nous avons donc vu que l'oxymore était un moyen aisé et spectaculaire de mettre à bas, de façon spirituelle, l'imposture sentimentale ou morale. Qu'il s'agisse d'indifférence, de vertu, ou encore de doctrine, ce procédé démasque les faux-semblants avec brusquerie et jubilation. Le deuxième terme de l'alliance n'a d'autre objectif que de détruire le premier avec éclat.

2. Le paradoxe

Dans le cadre de la satire sociale, Marivaux use à loisir du paradoxe pour mettre en lumière certaines absurdités du monde comme il va ; le trait d'esprit permet de faire passer en douceur une critique qui ne perd pourtant rien de sa vigueur et de sa pertinence. Le personnage spirituel devient le porte-parole du dramaturge moraliste qui observe avec sagacité la société de son temps et qui en connaît les injustices et les insuffisances.

- Ainsi l'Arlequin de *La Double Inconstance* n'accepte pas les obligations du noble qui doit en principe répondre à l'insulte par le duel : il est concerné au premier chef puisque le prince, pour s'attirer ses bonnes grâces (il attend de lui qu'il lui sacrifie sa fiancée dont il est tombé amoureux et qu'il souhaite épouser), vient de lui concéder des lettres de noblesse. Prenant ce nouveau statut social qu'on lui propose très au sérieux, Arlequin refuse de risquer sa vie pour

286 *Théâtre complet*, t. I, Pléiade, p. 1023-1024.

défendre son honneur et rejette alors cette faveur du souverain ; on vient en effet de lui spécifier que le noble se devait d'être généreux, or voilà que maintenant on lui demande de nuire à son prochain, ce qu'il ne comprend pas. Il est vrai que la poltronnerie traditionnelle du personnage permet au dramaturge d'écrire une scène comique très appréciée du public. Mais le fond du discours d'Arlequin est très sérieux et remet en cause un usage jugé criminel puisqu'on parle de faire couler le sang « comme si c'était de l'eau de la rivière »[287]. Voici la formulation paradoxale qu'il prononce pour condamner le sens de l'honneur qui permet de tuer son prochain à bon compte :

« Tout ce que vous m'avez dit n'est donc qu'un coq-à-l'âne ; car si je suis obligé d'être généreux, il faut que je pardonne aux gens ; si je suis obligé d'être méchant, il faut que je les assomme. **Comment donc faire pour tuer le monde et le laisser vivre ?** »[288]

Arlequin met dos à dos les deux qualités requises par la noblesse, la générosité et le sens de l'honneur, pour dénoncer ce dernier jugé inhumain. L'énoncé paradoxal fonctionne comme une espèce de condensé spirituel qui fait sourire. Le heurt verbal entre des termes contraires (« tuer le monde » s'opposant à « le laisser vivre ») est divertissant. Par ailleurs, c'est aussi le caractère soudain du mot d'esprit qui fait son efficacité comique. Il est certain qu'Arlequin conduit son raisonnement de manière cohérente et progressive mais sa phrase conclusive n'en est pas moins surprenante et drôle. Le fameux « coq-à-l'âne » dont il parle pour critiquer l'incohérence des propos de son interlocuteur est pour ainsi dire le modèle formel de sa saillie. On peut ici citer Etienne-Simon de Gamaches qui, dans la troisième partie de son ouvrage intitulé *Les Agréments du langage réduits à leurs principes*[289], essaye de définir le brillant de la conversation :

« Ce qui rend l'élocution brillante c'est ce qui dans le discours sert à mettre l'esprit en défaut, et à lui causer une sorte de surprise, qui lui donne moyen de le rendre attentif, sans qu'il lui en coûte aucun effort (...) »[290]

287 Acte III, scène 4, *T. C.*, t. I, p. 306.

288 *Ibid.,* p. 305-306.

289 L'exemplaire qui nous avons lu est disponible sur le site Gallica de la BNF : c'est l'édition de 1718, chez J. Cavalier, Paris.

290 *Op. cit.*, consultable sur le site Gallica de la BNF, p. 153.

Ainsi Arlequin, en prenant son interlocuteur et, bien évidemment, le spectateur par surprise, grâce à un bon mot inattendu, fait réfléchir, tâche de « rendre attentif » sans que cela coûte trop d'effort à leur esprit. La réplique spirituelle est comme un piège divertissant qu'on tend à l'esprit d'autrui pour faire passer une idée qui n'est pas consensuelle. A l'époque, l'aristocrate se doit de défendre sa réputation l'arme à la main, cela fait partie de la grandeur supposée de son état ; aller contre ce préjugé, c'est penser à contre-courant. Et Arlequin réussit à détruire cette idée admise par tous en la mettant en contradiction avec une autre idée généralement acceptée, celle de la générosité naturellement attendue de la part des nobles. Il prend bien celui qui l'écoute par surprise et le persuade de sa thèse presque malgré lui. Effectivement, rire du mot d'esprit de l'amant de Silvia, c'est lui concéder une certaine vérité. L'efficacité de la saillie spirituelle est redoutable : il suffit que j'en sourie pour être déjà en partie conquis par la pensée qu'elle véhicule, et ce quelles que soient mes idées personnelles.

Dans l'exemple qui suit, nous allons à nouveau montrer la dimension argumentative du paradoxe : après une première sidération de l'interlocuteur, il mène sur le chemin de la persuasion.

- *La Fausse Suivante* met en scène le valet Trivelin, type de l'aventurier à la fois joyeux et lucide, vivant d'expédients, et qui, on le sait notamment depuis les études précieuses de Frédéric Deloffre et Xavier de Courville, annonce le Figaro de Beaumarchais. Dans la scène 1, ses reparties spirituelles empruntent parfois la voie du paradoxe pour dénoncer une société qui ne lui a pas permis de trouver sa place et de vivre décemment d'une activité. Il accuse l'ordre établi de l'avoir empêché de trouver un emploi stable, de l'avoir condamné à la marginalité et à la précarité. Même si son discours ne doit peut-être pas être toujours pris pour argent comptant et qu'il apparaît parfois plutôt comme un aigrefin incapable de conserver une situation fixe, la satire sociale qu'il porte n'en reste pas moins efficace :

« Je lui [à la fortune] ai pourtant **une obligation : c'est qu'elle m'a mis dans l'habitude de me passer d'elle** ; je ne sens plus ses disgrâces, je n'envie point ses faveurs, et cela me suffit ; un homme raisonnable n'en doit pas demander davantage ; je ne suis pas heureux, mais je ne me soucie pas de l'être. » (*Th.complet*, t. I, p. 411)

« j'avais entendu dire que **les scrupules nuisaient à la fortune, je fis trêve avec les miens, pour n'avoir rien à me reprocher** : était-il question d'avoir de l'honneur, j'en avais ; fallait-il être fourbe, j'en soupirais, mais j'allais mon train. » (*Ibid.*, p. 412)

Et Trivelin de remercier la fortune de lui avoir fait perdre ses illusions ; et Trivelin d'abandonner toute morale pour éviter tout reproche moral ! Bien sûr ce que nous avons appelé ici le paradoxe a des affinités avec le registre ironique. L'aventurier joue avec la frontière entre la sincérité et l'ironie grinçante. D'ailleurs lorsque Frontin, l'appelant élogieusement « garçon d'esprit », admire sa philosophie consistant à ne plus rien attendre de l'existence et à se contenter de son sort, Trivelin s'empresse de remettre en question son prétendu désintéressement face aux « biens de ce monde », déclarant qu'il changerait vite de philosophie si l'occasion s'en présentait.

« Doucement mon ami, doucement, ton admiration me fait rougir, j'ai peur de ne la pas mériter, le mépris que je crois avoir pour les biens n'est peut-être qu'**un beau verbiage**, et à te parler confidemment, je ne conseillerais à personne de laisser les siens à la discrétion de ma philosophie ; j'en prendrais Frontin, je le sens bien, j'en prendrais à la honte de mes réflexions. **Le cœur de l'homme est un grand fripon**. » (*Ibid.*, p. 411-412)

Le chevalier d'industrie va allègrement d'une contradiction à une autre. Mais c'est précisément cette franchise soudaine, cette souplesse dans les idées et le langage qui le rendent intéressant et sympathique. Il mène deux attaques simultanées : contre la fortune sans pitié pour les petits et contre la philosophie qui n'est souvent qu'un masque pour faire bonne figure. La maxime finale, digne d'un La Rochefoucauld, résume sur le mode ironique la vraie philosophie de Trivelin qui n'est la dupe de personne, surtout pas de lui-même. Son adage a une saveur particulière quand on songe qu'il appartient peu ou prou à la confrérie des fripons.

Les paradoxes spirituels de Trivelin révèlent la nature de l'honnête gredin : il voudrait réussir et ne craint pas d'entrer dans ce chemin de corruption inévitable qu'il décrit ; cependant il est bien conscient de l'immoralité de sa conduite quand la situation l'exige. Il est « ami des fripons par intérêt, ami des honnêtes gens par goût ». La suite de la comédie va justement montrer qu'il est bien l'homme des opportunités : il fera chanter le chevalier pour garder le secret sur son véritable sexe et tentera de soutirer de l'argent à Lelio en lui rapportant que le chevalier a « escamoté » le cœur de la comtesse. Mais sa malhonnêteté n'est pas foncière : reconnaissant en Lelio l'authentique canaille que personnellement il n'est pas, il refusera de l'aider à démasquer le chevalier.

Ainsi le paradoxe tel qu'il est utilisé par l'aventurier Trivelin permet d'exprimer une certaine

conception de l'existence : ballotté de-ci de-là comme un bouchon au fil de l'eau, il s'est forgé sur le tas quelques vérités à l'apparence contradictoire et dont le caractère spirituel marque une nature plus prompte à s'amuser qu'à s'apitoyer sur son propre compte. En ce sens, il annonce bien l'humeur joyeuse d'un Figaro habitué au malheur et qui se « presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer[291] ».

- Nous venons de voir que le paradoxe spirituel est le moyen d'expression privilégié de l'homme qui a beaucoup vécu et qui est un peu désabusé ; mais il peut également être exprimé par une jeune fille innocente, ignorante des choses de la vie, par « une Agnès élevée dans la plus sévère contrainte[292] ». C'est par cette périphrase énoncée dans *L'Ecole des mères* que Frontin désigne Angélique que sa mère veut marier à un riche barbon. On assiste à un entretien édifiant entre la mère et la fille où celle-ci n'a pu dire son dégoût de ce mariage, terrifiée qu'elle est par une Mme Argante intransigeante et autoritaire qui conclut par ces conseils : « gardez ce goût de retraite, de solitude, de modestie, de pudeur qui me charme en vous ; ne plaisez qu'à votre mari, et restez dans cette simplicité qui ne vous laisse ignorer que le mal.[293] » Une fois sa mère partie, la jeune fille, un moment seule, s'exclame outrée :

« **Qui ne me laisse ignorer que le mal ! Et qu'en sait-elle ?** Elle l'a donc appris ? Eh bien, **je veux l'apprendre aussi**.[294] »

Angélique retourne le propos de sa mère contre celle-ci. Elle trouve que l'ignorance dans laquelle elle a été élevée est injuste. La forme de sa revendication est spirituelle et fait sourire mais elle contient aussi une vérité. L'éducation ne doit pas être un enfermement, un refus du monde mais au contraire une préparation à vivre dans ce monde et à y forger ses propres armes. L'intervention maternelle se borne à exiger la soumission, d'où l'éloge qu'elle fait de la docilité. L'obéissance à la mère n'est que le préalable à l'obéissance au mari. La volonté féminine est annihilée. Angélique ne veut pas, littéralement, apprendre le mal mais elle désire exercer sa liberté et faire ses propres choix moraux. Néanmoins, la manière dont elle parle pourrait également mettre en lumière la conséquence possible d'une éducation trop austère : à

291 *Le Barbier de Séville*, acte I, scène 2 ; il s'agit de la réponse de Figaro à son ancien maître le comte Almaviva qui s'étonne de lui voir une « philosophie aussi gaie ».

292 *L'Ecole des mères*, scène 2, *T. C.,* t. II, p. 15.

293 *Ibid.,* scène 5, p. 21.

294 *Ibid.*, scène 6, p. 21.

vouloir trop réprimer les jeunes filles, on peut les pousser vers de mauvais choix et provoquer leur inconduite. C'est le sujet de la pièce de Marivaux. C'est le paradoxe qu'Angélique met au jour en s'écriant comme une enfant gâtée à qui on refuserait une friandise : « je veux l'apprendre aussi. » L'infantilisation des femmes passe par la répression de leur volonté. Ce paradoxe d'une éducation trop rigide aboutissant à l'immoralité est évoqué dans l'échange avec Lisette qui se situe juste après le face-à-face avec l'impressionnante mère où Angélique a pu à peine ouvrir la bouche. En effet, celle-ci se livre à sa soubrette et lui fait, entre autres, deux révélations intéressantes : « Je ne porte point de ruban, mais qu'est-ce que ma mère y gagne ? que j'ai des émotions quand j'en aperçois. Elle ne m'a laissé voir personne, et avant que je connusse Eraste, le cœur me battait quand j'étais regardée par un jeune homme.[295] » Cette fine analyse psychologique dit les dangers d'une éducation trop stricte où le résultat peut être le contraire de ce qu'on recherche. Par conséquent, lorsque la jeune femme s'est exclamée spirituellement qu'elle voulait apprendre ce qu'était le mal, elle signifiait deux choses : le désir d'être libre et la tentation du vice.

En nous appuyant sur divers exemples, nous avons montré la portée argumentative du paradoxe spirituel : celui qui le prononce souhaite transmettre une opinion sur le mode plaisant pour emporter l'adhésion de son interlocuteur. Il est un moyen rhétorique efficace qu'un personnage peut d'ailleurs pousser jusqu'à l'absurde ainsi que nous allons maintenant le voir.

- Dans *Le Dénouement imprévu* (1724), maître Pierre est le modèle du fermier raisonneur qui a l'ambition de prendre l'ascendant sur son maître. Marivaux se souvient peut-être de *L'Esprit de contradiction*, comédie en un acte de Dufresny jouée pour la première fois en 1700 et qui présente ce caractère plaisant. Dorante a promis cinquante pistoles à maître Pierre s'il réussit à convaincre Monsieur Argante de lui laisser épouser sa fille au lieu de la donner à Eraste qui est à la fois riche et gentilhomme. Il s'ensuit, dans la scène 2, un entretien des plus amusants entre le maître et son fermier. Alors que Monsieur Argante lui reproche de laisser entrer chez lui Dorante malgré son interdiction, le paysan ne cesse de le contredire, ce qui provoque son exaspération :

« Monsieur Argante. - Il faut toujours que tu **raisonnes**.

Maître Pierre. - Que voulez-vous ? J'ons une langue, et je m'en sars ; tant que je l'aurai, je m'en

295 *Ibid.*, scène 6, p. 22.

sarvirai ; vous me chicanez[296] avec la voute, peut-être que je vous lantarne[297] avec la mienne.

Monsieur Argante. - Ah ! je vous chicane ! c'est-à-dire maître Pierre, que vous n'êtes pas content de ce que j'ai congédié Dorante ?

Maître Pierre. - Je n'approuve rian que de bon, moi.

Monsieur Argante. - Je vous dis ! il faudra que je dispose de ma fille à sa fantaisie !

Maître Pierre. - **Acoutez, peut-être que la raison le voudrait ; mais voute avis est bian pus raisonnable que le sian.**

Monsieur Argante. - Comment donc ! est-ce que je ne la marie pas à un honnête homme ?

Maître Pierre. - Bon ! le velà bian avancé d'être honnête homme ! Il n'y a que les couquins qui ne sont pas honnêtes gens.

Monsieur Argante. - Tais-toi, je ne suis pas **raisonnable** de t'écouter (…). » (*T. C.,* t. I, p. 486)

Le paradoxe est de taille : le père de Mademoiselle Argante aurait un avis beaucoup plus raisonnable que celui de la raison même. Cette repartie peut de prime abord sembler insensée. Mais c'est simplement une façon, spirituelle à souhait, de dire que le maître déraisonne. C'est aussi une condamnation des décisions par trop raisonnables qui occultent les raisons du cœur ; en voulant le meilleur pour sa fille, c'est-à-dire un époux gentilhomme et fortuné, Monsieur Argante veut oublier l'attachement qui la lie déjà à un autre, à savoir Dorante. Il est vrai que l'amante de ce dernier va vite s'éprendre du jeune homme choisi par son père, d'où le titre du « dénouement imprévu » ; mais, pour l'heure, le spectateur croit encore avoir affaire à de pauvres jeunes gens contrariés dans leurs amours[298]. Le fermier a alors le beau rôle, celui de l'adjuvant tentant de rendre son bon sens à un père égaré par la vanité d'entrer dans une famille noble. Le paradoxe qu'il formule lui permet de blâmer la folie paternelle en matière d'arrangement matrimonial. C'est une situation dramatique conventionnelle dans la comédie. Cependant Marivaux prend le contre-pied de cette tradition en évinçant très vite Dorante au profit d'Eraste, le jeune homme choisi par le père et finalement aimé par la fille contre toute attente. Ainsi, par un coup du sort voulu par le dramaturge, la raison du père, condamnée comme déraison par son fermier, va admirablement s'accorder aux sentiments de sa fille.

Dans cette scène, on est sensible au procédé du polyptote qui consiste à reprendre un terme

296 « Tenir en procès mal à propos. *Cet homme chicane tous ses voisins.* » : *Dictionnaire de l'Académie* (1694).

297 « Importuner, fatiguer par des discours impertinents et hors de propos. » : *Dictionnaire de l'Académie* (1694).

298 Il faudra attendre la scène 4 pour comprendre que c'est l'habitude et non l'amour qui fait que Mademoiselle Argante a de l'attachement pour Dorante : « Mais oui, je l'aime ; car je ne connais que lui depuis quatre ans. » (*T. C.,* t. I, p. 490)

dans différentes formes grammaticales : « tu raisonnes, raison, raisonnable ». Qui a raison et qui déraisonne ? Cette comédie joue justement à poser cette question. Rappelons ici que le stratagème pour déjouer les plans du père consistera, pour Mademoiselle Argante, à jouer la folle pour effrayer Eraste.

3. L'euphémisme

L'euphémisme est une figure de pensée consistant à remplacer un terme exprimant une réalité par trop brutale et déplaisante par une expression qui atténue celle-ci. Ce trope convient bien au mot d'esprit qui, lui aussi, cache d'une certaine façon une vérité à reconstruire.

- Dans *Le Prince travesti* (1724), Hortense raconte à la princesse ses déboires conjugaux avec le comte Rodrigue alors qu'avant leur mariage il l'idolâtrait littéralement :

« Je ne craignais qu'une chose, c'est qu'il ne mourût de tant d'amour avant que d'arriver au jour de notre union. Quand nous fûmes mariés, j'eus peur qu'il n'expirât de joie. Hélas ! Madame, il ne mourut ni avant ni après, il soutint fort bien sa joie. Le premier mois elle fut violente ; le second elle devint plus calme, **à l'aide d'une de mes femmes qu'il trouva jolie** ; le troisième elle baissa à vue d'œil, et le quatrième il n'y en avait plus. »[299]

Dans la longue tirade où Hortense fait le récit de sa vie depuis un an qu'elle s'est séparée de sa parente et amie, la princesse, on se doute bien, au fur et à mesure que se déroule le fil autobiographique, que le conte de fée s'est mal terminé et que les amours passionnées se sont rapidement éteintes. Mais on est surpris et amusé à la fois par la mention soudaine d'une de ses femmes « qu'il trouva jolie » ; la jeune veuve prend son interlocutrice par surprise en évoquant l'adultère grâce à un euphémisme : « l'aide » de l'une de ses servantes signifie l'infidélité conjugale. La tromperie du mari est exprimée au moyen du portrait physique de la domestique : l'allusion à sa beauté est l'indice évident de la faute du comte. Ici la tournure euphémistique se teinte d'ironie avec la locution prépositive « à l'aide de » qui a une valeur positive alors que bien sûr l'intervention de la soubrette a été négative dans la relation du couple marié. Le mot d'esprit prend aussi toute sa force de son énonciation fugitive, comme si

299 Acte I, scène 2, *T. C.*, t. I, p. 339.

de rien n'était ; or cette trahison a certainement été cruellement ressentie par celle qui était réellement amoureuse de son époux et qui croyait fermement à sa constance au vu de toutes les manifestations ostensibles[300] de son sentiment amoureux avant la cérémonie officielle du mariage.

L'euphémisme plein d'esprit est donc un moyen, pour la femme trompée, de garder une distance avec le malheur qui l'a frappée. En faisant mine de s'en moquer, elle garde pour elle-même le sentiment douloureux de la trahison. La tournure utilisée est l'expression de la pudeur d'une femme fière qui refuse de s'abandonner à un chagrin pourtant légitime. Elle a l'air de s'amuser de ce qui lui est arrivé mais bien évidemment c'est simplement l'apparence qu'elle veut se donner ; il n'est pas question de se complaire dans une lamentation indigne en quête de la pitié d'autrui, en l'occurrence de la princesse.

Dans cet exemple, l'euphémisme est comme une politesse du cœur : on ne doit pas indisposer autrui par le récit ennuyeux de ses malheurs. Atténuer ceux-ci c'est faire montre de courtoisie. Mais assez bizarrement cette figure de style peut aussi exprimer le conflit ouvert dans un dialogue à bâtons rompus où les personnages s'agressent à qui mieux mieux.

- Dans *La Colonie* (1750), Madame Sorbin propose une première ordonnance dans le gouvernement qu'elle veut fonder avec les autres femmes pour échapper au pouvoir des hommes et se venger d'eux : que la gent féminine travaille à s'enlaidir. Mais ses congénères ne sont pas toutes d'accord et il s'ensuit une querelle sur la beauté supposée de chacune d'entre elles. Comme il ne serait pas convenable de se jeter à la figure des vérités malséantes à propos de la laideur physique de l'autre, on assiste à un échange très divertissant où elles rivalisent d'esprit :

« Madame Sorbin. - (…) au surplus **ce ne sera pas si grand dommage**, Mesdames, **et vous n'y perdrez pas plus que moi.**

Une femme. - Oh ! doucement, cela vous plaît à dire, **vous ne jouez pas gros jeu, vous ; votre affaire est bien avancée.**

Une autre. - **Il n'est pas étonnant que vous fassiez si bon marché de vos grâces.**

Une autre. - On ne vous prendra jamais pour un astre. (…)

Madame Sorbin. - (…) hé ! dites-donc, vous autres pimbêches, est-ce que vous croyez être jolies ?

300 « Les autres amants auprès de lui rampaient comme de mauvaises copies d'un excellent original, c'était une chose admirable, c'était une passion formée de tout ce qu'on peut imaginer en sentiments, langueurs, soupirs, transports, délicatesses, douce impatience, et le tout ensemble (...) ». (*Ibid.* p. 338)

Une autre. - Eh ! mais, si nous vous ressemblons, qu'est-il besoin de s'enlaidir ? Par où s'y prendre ?
Une autre. - Il est vrai que la Sorbin en parle bien à son aise. (…)
Arthénice, *à l'autre femme.* - Vous avez tort, ma bonne, et je trouve le projet de Madame Sorbin très sage.
Une femme. - Ah ! je le crois ; **vous n'y avez pas plus d'intérêt qu'elle.** » (*T. C.*, t. II, scène 9, p. 688-689)

L'auteur semble s'être amusé à décliner de multiples façons l'idée désagréable de laideur au moyen d'expressions euphémistiques qui sont autant de traits d'esprit. Il s'agit là du premier grand sujet de discorde entre les femmes. Marivaux a intelligemment choisi le thème de la coquetterie et de la vanité féminines pour faire naître ce conflit. Les femmes s'entre-déchirent dès qu'elles remettent mutuellement leur beauté en cause ; le sujet est tellement sensible qu'il est alors impossible de s'entendre : les rivalités font place à l'union qui s'était pourtant faite spontanément contre les hommes. S'enlaidir est une solution inenvisageable pour la plupart des femmes qui veulent continuer à exercer leur séduction sur les hommes. Marivaux nous divertit ici tout en manifestant son talent pour l'observation morale ; il montre que les rapports entre les deux sexes sont complexes et que l'engagement politique des femmes peut ébranler des siècles et des siècles de représentations mentales réciproques. Ainsi, l'amour, représenté par le jeune couple que forment Lina et Persinet, est bien mis en péril au moment de la révolte des femmes. Madame Sorbin, la mère de Lina, interdit à celle-ci de continuer à voir son amant jusqu'à ce que les hommes aient accepté leurs revendications. Le thème de la séduction est bien sûr lié à l'amour.

L'euphémisme spirituel tel que Marivaux l'emploie dans cette scène permet de garder une certaine tenue dans le dialogue : les invectives sont juste suggérées et donnent à l'échange une saveur humoristique qui serait absente si les insultes étaient plus explicites. Par ce moyen, Marivaux évite la vulgarité et la grossièreté d'une querelle de harengères.

Dans l'exemple suivant, nous allons voir que l'euphémisme permet l'expression d'idées gênantes sur le mode de la suggestion en évitant l'affrontement brutal.

- Dans *La Surprise de l'amour* (1722), Colombine a bien compris que la comtesse commence à éprouver des sentiments pour Lélio alors qu'elle s'est fait une religion de se tenir loin des hommes qu'elle prétend détester et mépriser. Mais elle ne le lui dit pas de but en blanc, elle le lui suggère dans un euphémisme très significatif après que celle-ci a cherché divers prétextes

pour éviter Lélio au sujet de l'affaire du mariage de Pierre et de Jacqueline :

« Colombine. - (…) Le chemin de tout le monde quand on a affaire aux gens, c'est d'aller leur parler ; mais cela n'est pas commode. Le plus court est de l'entretenir de loin ; vraiment on s'entend bien mieux : lui parlerez-vous avec une sarbacane, ou par procureur ?
La comtesse. - Mademoiselle Colombine, vos fades railleries ne me plaisent point du tout ; je vois bien les petites idées que vous avez dans l'esprit.
Colombine. - **Je me doute, moi, que vous ne vous doutez pas des vôtres, mais cela viendra.**[301] »

Le mot d'esprit de Colombine, dans cet échange vif où les deux femmes s'opposent rudement, montre une grande pénétration psychologique. Elle fait comprendre à sa maîtresse et au public que celle-ci est déjà sur le chemin de l'amour mais qu'elle n'est pas encore prête à le reconnaître. Colombine retourne la situation à son avantage en reprenant les termes de la comtesse au moyen du pronom possessif « [les] vôtres ». La moquerie au sujet de l'emploi d'une sarbacane ou d'un procureur est clairement ressentie par la maîtresse comme une mise en cause de sa prétendue indifférence à l'égard de Lélio : si vraiment elle ne se sentait pas en danger, elle accepterait de rencontrer ce dernier sans faire tant de manières. C'est ce que Colombine a immédiatement interprété et c'est ce que la comtesse n'a pu supporter : qu'on voie clair dans son jeu sans qu'elle-même n'ait encore accepté un penchant qui dérange toutes ses certitudes et ses résolutions.

Nous avons donc vu que le trait d'esprit pouvait prendre la forme de l'euphémisme ; en tant que figure d'atténuation, il convient bien à Marivaux qui se plaît aux formulations jouant avec l'implicite.

4. La métaphore

La métaphore, lieu par excellence de l'association de deux réalités distinctes, est la figure de rhétorique qui convient bien au trait d'esprit car lui aussi se plaît aux rencontres inopinées entre des éléments apparemment bien distincts ; c'est la première catégorie mise en lumière par Deloffre : « Mise en évidence d'un rapport réel, interne, entre deux objets qui n'en

301 Acte II, scène 1, *T. C.*, t. I, p. 207.

comportent pas en apparence (comparaisons, métaphores nouvelles) ».

- Dans *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724), Arlequin, valet de Lélio, surprend le chevalier en train de donner de l'argent à Trivelin ; celui-ci lui a révélé auparavant que c'est une jolie jeune femme qui le couvrait d'or parce qu'elle l'aimait et comme il voit Trivelin en train d'essayer d'obtenir un baiser du chevalier, il en déduit instantanément que celui-ci est une femme déguisée :

« *Arlequin, qui vient, a écouté la fin de la scène par derrière. Dans le temps que le chevalier donne de l'argent à Trivelin, d'une main il prend l'argent, et de l'autre il embrasse le chevalier.*

Arlequin. - Ah ! je la tiens ! ah ! m'amour, je me meurs ! **cher petit lingot d'or**, je n'en puis plus. Ah ! Trivelin ! je suis heureux !
Trivelin. Et moi volé.
Le Chevalier. - Je suis au désespoir ; mon secret est découvert.
Arlequin. - Laissez-moi vous contempler, **cassette de mon âme** : qu'elle est jolie ! Mignarde, mon cœur s'en va, je me trouve mal. Vite **un échantillon** pour me remettre ; ah ! ah ! ah ! ah ! »[302]

Arlequin désigne celle qu'il prend pour la maîtresse de Trivelin au moyen de métaphores qui disent à la fois son amour de l'or et la séduction que la riche jeune femme exerce sur lui. La mention de l'échantillon renvoie au roman que Trivelin lui a raconté en le voyant aussi crédule ; pour se rire de lui, il lui a en effet affirmé dans la scène 5 de l'acte II qu'elle l'a obligé à accepter des pièces d'or en l'exhortant ainsi : « Prenez donc (…) ce n'est là qu'**un échantillon du coffre-fort** que je vous destine ». Il a le front d'ajouter que c'est à ce moment qu'il s'est « rendu ; car un échantillon ne se refuse point. »

Ainsi la femme est réduite à des objets représentant la richesse : « un lingot, une cassette » ; elle est ridiculement réifiée. Précédemment, Arlequin, alléché par le récit de Trivelin, s'était même mis à délirer et à employer une autre métaphore plaisante en sortant de scène en pleurs :

« Je ne verrai donc point ma reine ? Où êtes-vous donc, **petit louis d'or de mon âme** ? Hélas ! Je m'en vais vous chercher partout : Hi ! hi ! hi ! hi ! » (acte II, scène 5, *Th. complet*, t. I, p. 440).

302 Acte II, scène 7, *T. C.*, t. I, p. 442.

Ce qui est drôle dans ces images c'est le mélange du sentiment amoureux et de la cupidité. Ainsi les termes affectueux voisinent avec les objets représentant la richesse : « cher, petit, de mon âme ». Remarquons qu'on a affaire ici à l'Arlequin stupide tel qu'on le trouve dans la tradition italienne de la commedia dell'arte. Il est ridicule de par sa naïveté et son comportement bouffon. C'est pourquoi Trivelin ne peut s'empêcher de se moquer de lui en lui racontant des mensonges[303] : il lui fait croire que c'est cette femme qui lui court après et le force à accepter de l'argent alors qu'en réalité il monnaye son silence à propos du déguisement de celle qu'il sert.

On pourrait croire que ces interventions d'Arlequin sont anodines mais elles sont l'évocation de l'amour vénal, même si c'est sur le mode burlesque. Or c'est le thème principal de cette comédie. Lélio veut se débarrasser de la comtesse en la jetant dans les bras du chevalier parce qu'il a en vue un parti plus intéressant financièrement et qu'il ne veut pas perdre le dédit de dix mille écus qu'il a signé : s'il rompt avec elle, il lui devra cette somme ainsi que dix mille autres écus qu'elle lui a prêtés pour l'achat d'une terre. Les métaphores utilisées par Arlequin conviendraient absolument à son maître Lélio qui ne voit dans les femmes que le moyen de s'enrichir et n'éprouve aucun sentiment sincère pour elles. La « demoiselle de Paris » qu'on lui propose en mariage (elle s'est déguisée en chevalier pour le sonder) lui offre douze mille livres de rente tandis que la comtesse ne lui en offre que six mille. La « règle d'arithmétique » est implacable comme le dit si justement le chevalier en feignant d'être d'accord avec lui dans la scène 7 de l'acte I :

« Lélio. (…) J'ai donc calculé que six valaient moins que douze. Oh ! l'amour que j'avais pour elle pouvait-il honnêtement tenir bon contre un calcul si raisonnable ? Cela aurait été ridicule. Six doivent reculer devant douze ; n'est-il pas vrai ? Tu ne me réponds point.
Le Chevalier. - Eh ! **que diantre veux-tu que je réponde à une règle d'arithmétique ?** Il n'y a qu'à savoir compter pour voir que tu as raison. » (*T. C.,* t. I, p. 423)

Il n'empêche qu'Arlequin nous est bien sûr sympathique alors que son maître représente le méchant fourbe sans scrupule. Trivelin ne savait pas que la bêtise du valet allait lui jouer des tours : tout en lui racontant des fables, il l'a mis sur la voie de la vérité et ce nigaud révèle

303 Deux apartés éloquents de Trivelin le prouvent : « Il me divertit ; je veux le pousser jusqu'à l'évanouissement. » (scène 5, acte II, p. 439) « Je lui ai renversé l'esprit ; ah ! ah ! ah ! le pauvre garçon ! Il n'est pas digne d'être associé à notre intrigue. » (scène 6, acte II, p. 441) Trivelin méprise Arlequin pour sa sottise et son comportement grotesque.

toute la mascarade à Lélio dans la scène 4 de l'acte III après lui avoir mis la puce à l'oreille dès la scène 1 de l'acte III en parlant de « ce charmant petit semblant d'homme » à propos du chevalier. Après avoir sommé ce dernier de se battre en duel pour vérifier qu'il est bien un homme, Lélio est convaincu de son courage et donc de son sexe masculin face à son attitude vaillante : il ne se dérobe pas mais au contraire fait mine de se rendre gaillardement sur le lieu de l'affrontement (scène 3, acte III). Et c'est à cet instant qu'Arlequin entre en scène et découvre le pot-aux-roses de la façon la plus sotte qui soit :

« Je vous demande pardon si je vous suis importun, Monsieur le Chevalier ; mais ce larron de Trivelin ne veut pas me rendre l'argent que vous lui avez donné pour moi. J'ai pourtant été bien discret. Vous m'avez ordonné de ne pas dire que vous étiez fille ; demandez à Monsieur Lélio si je lui en ai dit un mot ; il n'en sait rien et je ne lui apprendrai jamais. » (*T. C.*, t. I, *La Fausse Suivante*, acte III, scène 4, p. 458)

Lélio est bien sûr présent lors de cette déclaration inattendue. Son domestique est comme son double comique. En conclusion, les métaphores spirituelles que Marivaux fait dire à Arlequin pour désigner le chevalier sont autant d'indices sur le sujet de la pièce : les amours intéressées. Derrière le rire point la critique morale.

La métaphore peut aussi être l'instrument de la satire sociale comme nous allons le montrer dans l'exemple suivant.

- Dans *L'Île de la Raison* (1727), Fontignac tente de ramener le courtisan à la raison afin qu'il retrouve sa taille normale. Il y a en effet un enchantement sur cette île qui fait qu'on rapetisse si l'on n'est pas raisonnable. Pour le persuader de ses nombreuses folies, il emploie un langage métaphorique qui stigmatise son infantilisme :

« N'avez-vous jamais vu d'enfant entre les bras dé sa nourrice ? Connaissez-vous lé hochet dont elle agite les grelots pour réjouir lé poupon avecqué la chansonnette ? Qué vous ressemvlez bien à cé poupon, vous autres grands seignurs ! Regardez ceux qui vous approchent, **ils ont tous lé hochet à la main** ; **il faut qué lé grélot joue, et qué sa chansonnette marché**. Vous mé régardez ? Qué pensez-vous ?

Le Courtisan. - Que vous oubliez entièrement à qui vous parlez.

Fontignac. - Eh ! cadédis, **quittez la bavette ; il est bien temps qué vous soyez sévré.**

Le Courtisan. - Voilà un faquin que je ne reconnais pas. Où est donc le respect que tu me dois ?

Fontignac. - **Lé respect qué vous demandez, voyez-vous, c'est lé secouement du grélot ; mais j'ai perdu le hochet**.
Le Courtisan. - Misérable ! » (scène 2, acte III, *Théâtre complet*, t. I, p. 636)

Cette image de l'homme assoiffé d'éloge comme un petit enfant capricieux hurlant pour un jouet ou des bonbons, est récurrente chez Marivaux[304]. Elle montre l'immaturité des seigneurs et leur besoin incessant d'être loué. Ce qui est amusant dans les répliques successives du secrétaire, c'est la progression de ce qui au départ n'est qu'une simple comparaison : « vous ressemvlez bien à cé poupon » ; au fur et à mesure de l'échange, le courtisan devient réellement cet enfant insupportable qui s'emporte, crie et réclame son jouet, autrement dit le respect qui lui est dû. De plus, son interlocuteur finit vraiment par le considérer comme un bébé lorsqu'il l'exhorte à « quitte[r] la bavette » et qu'il l'informe qu'il doit être « sévré » parce qu'il est dorénavant un grand garçon. Fontignac file la métaphore du poupon et associe l'image du hochet à celle de l'allaitement en parlant de sevrage. Son propos spirituel concerne tous les hommes de condition comme il le précise bien dans sa réplique. D'ailleurs celui qu'il veut guérir n'est désigné que par « le courtisan » dans le dialogue, preuve qu'il représente un type de personnage. Et pourtant il a un nom : dans la scène 9 de l'acte III, Floris, la fille du gouverneur de l'île de la raison, est tombée amoureuse de lui et le nomme quand elle requiert sa main à son père (ce sont les femmes, êtres faibles, qui sur cette terre font le premier pas, sont entreprenantes tandis que les hommes, jugés plus forts, doivent repousser leurs assauts !) : « je vous demande Alvarès », dit-elle. On suppose qu'elle s'est entre-temps renseignée sur son nom, ce qui donne un aspect assez tendre à la scène ; mais c'est la première fois que le spectateur en prend connaissance. C'est que ce personnage est intéressant pour le dramaturge en tant qu'archétype du courtisan et non en tant qu'individu particulier. Par ailleurs, dans le même ordre d'idée, on a également le philosophe, le poète et le médecin. Marivaux fait donc la satire de différents types de personnages identifiés par leur appartenance sociale.

Fontignac a administré un remède trop brutal et le courtisan entre en furie au lieu de s'amender pour retrouver sa taille. Dans la scène suivante, Blaise vient à la rescousse et secoue le hochet pour amadouer ce patient si rétif. C'est-à-dire qu'il commence par prendre fait et cause pour lui contre le secrétaire. Le spectateur ne boude pas son plaisir : il assiste au

304 Voir notamment la quinzième et la vingt-troisième feuilles du *Spectateur français* dans *JOD*, p. 198-199 et p. 245.

secouement du grelot, seul capable d'apaiser le petit enfant colérique ; le paysan sait si bien s'y prendre que le courtisan ne se rend pas compte qu'il est manipulé. En le caressant dans le sens du poil, en le louant, Blaise réussit à le calmer et à le mener là où il veut, c'est-à-dire sur la voie de la guérison, mais d'une manière plus douce que celle choisie par Fontignac. La didascalie située au début de la scène 3 de l'acte III met immédiatement le public dans la confidence : « *Fontignac et Blaise se font des mines d'intelligence.* » Précisons qu'avant de se confronter seul à son maître, le secrétaire se doutait déjà de la difficulté de la démarche : il avait précédemment demandé à Blaise de se tenir prêt au cas où il aurait besoin d'un allié dans cette tâche si ardue ;

« Fontignac, *à Blaise, à part.* Blaise, né vous éloignez pas, pour mé prêter main-forte si j'en ai besoin.
Blaise. - Non, je rôderons à l'entour d'ici. » (scène 1, acte III, Ibid. p. 635)

Ainsi dans la scène 3 de l'acte III, grâce à l'entremise de Blaise qui y met les formes, le courtisan va retrouver sa taille ; les métaphores spirituelles de la scène 2 ont en quelque sorte préparé l'opération délicate de la scène 3 où Blaise met en pratique une approche flatteuse du courtisan pour mieux le persuader de devenir raisonnable. Ce procédé n'est donc pas un simple agrément du dialogue, il est un fil à part entière de la trame dramatique.

Dans l'exemple suivant, nous allons à nouveau avoir la preuve du rôle de la métaphore spirituelle dans l'intrigue.

- Dans *La Mère confidente* (1735), Lubin est interrogé par Madame Argante au sujet des rencontres secrètes entre sa fille et Dorante. Elle s'enquiert alors du rôle de la soubrette dans cette relation :

« Madame Argante. - Et Lisette ? Est-elle de la partie ?
Lubin. - Morgué ! oui, **c'est leur capitaine, alle a le gouvarnement des rencontres**, c'est un trésor pour des amoureux que cette fille-là. » (*T. C.,* t. II, acte I, scène 7, p. 244)

La réponse métaphorique de Lubin est une vérité : Lisette mène la barque des amoureux et, si elle aime sincèrement sa maîtresse et souhaite son bonheur, sa motivation est aussi l'intérêt comme on le voit dans la scène 1 de l'acte I où elle promet d'aider Dorante après qu'il lui a promis de faire sa fortune si son mariage avec Angélique réussit. Précisons que le jeune

homme n'est pas riche tandis qu'Angélique l'est. C'est donc ce mariage qui lui permettra de récompenser la domestique. A partir de cette entente dans la scène d'exposition, on peut dire que Lisette mène le jeu. On peut même affirmer qu'elle a l'initiative des actions avant de s'entretenir avec Dorante, c'est-à-dire au moment de la première rencontre entre les jeunes gens ; en effet, un peu plus tard dans la pièce, Angélique raconte cet événement à sa mère dans les termes suivants :

« Madame Argante. - Quelque jeune homme galant, qui t'a salué [sic], et qui a su adroitement engager une conversation ?
Angélique. - C'est cela même.
Madame Argante. - Sa hardiesse m'étonne, car tu es d'une figure qui devait lui en imposer : ne trouves-tu pas qu'il a un peu manqué de respect ?
Angélique. - Non, le hasard a tout fait, et **c'est Lisette qui en est cause, quoique fort innocemment** ; elle tenait un livre, elle le laissa tomber, il le ramassa, et on se parla, cela est tout naturel.
Madame Argante, *riant.* - Va, ma chère enfant, tu es folle de t'imaginer que tu aimes cet homme-là, **c'est Lisette qui te le fait accroire**, tu es si fort au-dessus de pareille chose. » (*Ibid.,*acte I, scène 8, p. 247)

Cette comédie met en présence deux personnages en concurrence, la mère et la soubrette. Celle-là tente de reprendre le pouvoir sur celle-ci en demandant à sa fille d'être sa confidente, c'est-à-dire d'endosser le rôle traditionnellement dévolu à la servante. Madame Argante a immédiatement pris la mesure de l'aval de Lisette, son ennemie, sur sa fille : « (…) te serais-tu crue capable (…) de te livrer à l'indécence de tant d'entrevues secrètes, ménagées par une **misérable suivante sans cœur**, qui ne s'embarrasse guère des conséquences, pourvu qu'elle y trouve son intérêt, comme elle l'y trouve sans doute ?[305] » La rivalité entre la mère et la servante est bien au cœur de l'intrigue. D'ailleurs quand Madame Argante aura béni l'union de sa fille et de Dorante, sans savoir qu'il est le neveu d'Ergaste et que ce dernier a finalement décidé de lui laisser la place – il devait initialement épouser Angélique – et de le rendre riche en vue de son mariage avec Angélique, elle prononce un verdict impitoyable contre Lisette, ce qui en dit long sur l'animosité qu'elle éprouve à son encontre :

« Ergaste. - (…) Je n'ai plus qu'une chose à dire : j'intercède pour Lisette et je demande sa grâce.
Madame Argante. - Je lui pardonne ; que nos jeunes gens la récompensent, **mais qu'ils s'en**

305 *Ibid.,* p. 248.

défassent. » (*Ibid.,* acte III, scène 12 et dernière, p. 279)

Lisette paie cher sa fonction d'auxiliaire auprès des amoureux, ce qui n'est pas habituel dans la comédie. Elle est purement et simplement éliminée de la pièce et de la vie des personnages. Du reste, elle n'a plus reparu sur scène depuis son brusque congédiement par Madame Argante à la scène 9 de l'acte III. Il ne peut y avoir deux « capitaines » et la mère reprend son autorité. Il est vrai qu'elle s'est montrée sensible et compréhensive auprès de sa fille ; rappelons qu'elle accorde la main de celle-ci à Dorante après avoir compris qu'il est un honnête homme et qu'il saura rendre Angélique heureuse. Mais c'est elle qui se donne le droit d'en décider et l'idée qu'une « misérable suivante » puisse usurper son pouvoir lui est intolérable.

C'est une comédie sentimentale où les personnages, à tour de rôle, sont émus, parfois jusqu'aux larmes, et laissent parler leur cœur, qu'il s'agisse d'Angélique, de Dorante, d'Ergaste et même de Madame Argante. Les entretiens entre la mère devenue amie et la fille sont particulièrement attendrissants parce que la relation qui les unit est toute d'affection et de respect. Cependant cet aspect de la pièce ne doit pas faire oublier que si la mère est une confidente, elle reste une mère qui veut garder un ascendant sur sa fille et la conserver dans le droit chemin de la bonne éducation qu'elle lui a donnée.

Ainsi la métaphore spirituelle de Lubin rapportant ce qu'il a entendu à Madame Argante n'est pas anodine. Elle marque le début de l'hostilité de la mère à l'égard de Lisette.

Nous avons ainsi passé en revue quelques métaphores spirituelles qui montrent bien que le plaisir de la réplique divertissante s'accompagne d'un effet de sens intéressant pour la compréhension de la pièce. Par conséquent, il ne faut pas juste s'arrêter au propos métaphorique plein d'esprit et le considérer comme un événement ponctuel dans telle ou telle scène ; il faut en quelque sorte élargir son champ de vision pour comprendre que si ce genre de repartie procure tant de satisfaction au spectateur, c'est justement parce qu'il entretient des liens étroits avec l'ensemble de la comédie.

5. Le trait d'esprit naïf

Il est un trait de caractère fréquent chez les personnages de Marivaux, c'est la naïveté. Le dramaturge met en scène un personnage ignorant et lui fait dire des paroles qui s'avèrent

spirituelles sans qu'il en ait conscience. Pour lui, ce qu'il dit est simplement plein de bon sens. Par ce moyen assez traditionnel dans la comédie, l'auteur dénonce un certain nombre de préjugés. Cette naïveté, qui est surtout le fait des paysans et des domestiques, cache une vérité qu'il serait difficile d'exprimer abruptement. L'innocence amusante du protagoniste est une précaution de l'écrivain soucieux de ne pas attaquer de front l'ordre social. Effectivement, il est établi que l'être naïf ne sait pas très bien ce qu'il dit, on rit donc de ses reparties sans que cela porte forcément à conséquence. Du moins le croit-on.

- Dans *Le Dénouement imprévu* (1724), Maître Pierre s'étonne que Monsieur Argante ne veuille pas accorder la main de sa fille à Dorante et lui préfère un autre époux :

« Maître Blaise. (…) Est-ce que le futur est plus riche que vous ?
Dorante. - Non : mais il est gentilhomme, et je ne le suis pas.
Maître Pierre. - Pargué, **je vous trouve pourtant fort gentil, moi.**
Dorante. - Tu ne m'entends point : je veux dire qu'il n'y a point de noblesse dans ma famille.
Maître Pierre. - Eh bien ! Boutez-y-en ; ça est-il si char pour s'en faire faute ?
Dorante. - Ce n'est point cela ; il faut être d'un sang noble.
Maître Pierre. - D'un sang noble ? **Queue guiable d'invention d'avoir fait comme ça du sang de deux façons, pendant qu'il viant du même ruisseau** ! »[306]

Il est assez invraisemblable que le fermier de Monsieur Argante ne connaisse pas l'existence de la noblesse. Ainsi ses reparties sont bien sûr sincères, mais Marivaux profite de cette ignorance supposée pour critiquer avec une espièglerie facile la hiérarchie sociale. Maître Pierre joue le rôle du rustre qui ne connaît rien à rien mais c'est cette grossièreté du personnage qui permet la profération de vérités irréfutables : Dorante est un jeune homme gentil (on a un jeu de mots avec le terme « gentilhomme » et le sens étymologique de « gentil » signifiant noble de cœur) et il est faux de diviser les hommes en deux catégories car ils ont tous le même sang. Le bon sens[307] paysan parle le langage vrai de la vie contre les

306 Scène 2, *T. C.*, t. I, p. 484.

307 Un peu plus loin dans la scène, Dorante promet au paysan de lui donner cinquante pistoles et Lisette en mariage s'il l'aide à épouser Mademoiselle Argante ; Maître Pierre déclare alors avec le même bon sens : « Monsieur Dorante, vous avez du sang noble, c'est moi qui vous le dis ; ça se connaît aux pistoles que vous me pourmettez, et ça se prouvera tout à fait quand je les recevrons. » La noblesse retrouve sa définition initiale en recouvrant un sens moral et non plus social.

artifices que la société humaine a mis en place. La métaphore du ruisseau révèle l'appartenance à la nature de celui qui s'exprime ainsi. Ce n'est pas que le fermier fasse de l'esprit, il dialogue en toute bonne foi sans chercher à briller ; mais c'est le lecteur qui considère ses répliques comme spirituelles et est invité à remettre en question le préjugé sur la naissance très prégnant à l'époque.

- Dans *La Double Inconstance*, Trivelin est chargé d'accompagner Arlequin[308] dans le palais du Prince et de tout faire pour le persuader de laisser Silvia à son souverain qui en est tombé amoureux. L'homme du peuple plein de naïveté est choyé, traité comme quelqu'un d'important ; il faut le couvrir de grâces jusqu'à ce qu'il lâche prise et abandonne sa maîtresse en échange d'une ascension sociale inespérée. Ainsi, dans la scène 9 de l'acte I, il manifeste son ignorance des usages de la cour en s'étonnant d'être sans cesse suivi par « de grands drôles bariolé ». Trivelin lui explique que le Prince « veut que ces gens-là [le] suivent pour [lui] faire honneur » ; il s'ensuit tout un malentendu à ce propos :

« Arlequin. - Oh ! oh ! c'est donc une marque d'honneur ?
Trivelin. - Oui sans doute.
Arlequin. - Et dites-moi, ces gens-là qui me suivent, qui est-ce qui les suit, eux ?
Trivelin. - Personne.
Arlequin. - Eh vous, n'avez-vous personne aussi ?
Trivelin. - Non.
Arlequin. - On ne vous honore donc pas, vous autres ?
Trivelin. - Nous ne méritons pas cela.
Arlequin, *en colère et prenant son bâton.* - Allons, cela étant, hors d'ici, tournez-moi les talons avec toutes ces canailles-là.
Trivelin. - D'où vient donc cela ?
Arlequin. - **Détalez, je n'aime point les gens sans honneur et qui ne méritent pas qu'on les honore.**

308 Frédéric Deloffre, dans *Marivaux et le marivaudage*, évoque la naïveté des Arlequin créés par Marivaux et met en avant l'influence de l'acteur Vicentini, dit Thomassin, qui est l'Arlequin du nouveau Théâtre Italien et qui ne ressemble pas à son prédécesseur, l'acteur Dominique, qui avait orienté le rôle vers plus d'esprit et moins de niaiserie : « Plus rustique, plus naïf, il se rapproche en un sens davantage de l'ancienne tradition italienne et rend superflu le rôle d'un Pierrot [ce personnage de la comédie française représente le niais]. Mais d'autre part son habit, sa voix, son jeu sont plus naturels que ceux de Dominique. (...) Le ton dominant [chez Marivaux] passe du bas au familier, avec une nuance rustique. D'âpre et souvent grossier l'esprit devient naïf. » (p. 160-161)

Trivelin. - Vous ne m'entendez pas.
Arlequin, *en le frappant.* - Je m'en vais donc vous parler plus clairement. » (*T. C.*, t. I, acte I, scène 9, p. 271-272)

Après les explications de Trivelin, le raisonnement d'Arlequin est naïf mais plein de bon sens : si l'on est suivi par des valets, on a de l'honneur et dans le cas contraire on n'en a pas ; par conséquent il faut chasser cette « canaille » qui le suit. Trivelin fait les frais d'un malentendu qui est clairement la remise en question d'un usage vide de sens et même trompeur. La confusion sociale entre le fait d'être honoré et la réalité de cette honneur induit Arlequin en erreur. Mais sa méprise bouffonne, caractéristique de sa belle ingénuité, remet de l'ordre dans un monde perverti par les apparences trompeuses. Il pousse son raisonnement jusqu'au bout et, une fois seul sur le théâtre, fait une réflexion à voix haute qui résume bien l'inanité d'une coutume qui dégrade une grande vertu : « Voilà une drôle de façon d'honorer un honnête homme, que de mettre une troupe de coquins après lui : c'est se moquer du monde. » Quand la position sociale élevée d'une personne lui permet d'usurper le titre d'honneur en se faisant simplement suivre par un cortège ridicule de laquais, les valeurs morales sont corrompues. L'innocent a l'intuition de cette destruction et réagit violemment en refusant d'être suivi par des hommes qui ne méritent pas d'être suivis. Trivelin est d'ailleurs sensible à la réaction motivée d'Arlequin : il y voit non le geste brutal d'un rustre mais le sursaut salutaire d'un homme qui raisonne avec justesse en mettant la société en face de ses contradictions :

« (…) vous m'avez battu : mais je vous le pardonne, je vous crois un garçon raisonnable. (…) Quand je vous dis que nous ne méritons pas d'avoir des gens à notre suite, ce n'est pas que nous manquions d'honneur ; c'est qu'il n'y a que les personnes considérables, les seigneurs, les gens riches, qu'on honore de cette manière-là : **s'il suffisait d'être honnête homme, moi qui vous parle, j'aurais après moi une armée de valets**. » (*T. C.*, t. I, acte I, scène 10, p. 272)

En se mettant au diapason, Trivelin commence, à son tour, à parler de manière spirituelle : il fait mine de prendre à son compte la relation de cause à effet entre l'honneur et la suite de valets ainsi que l'amant de Silvia a cru la comprendre. Il se joint donc à ce dernier et constate lui aussi l'absurdité de cette fausse distinction honorifique. L'honnêteté n'a rien à voir avec la richesse. Le naïf démasque les mots en les prenant à la lettre ; il finit par reconnaître son

erreur et conclut avec amertume : « Je vois bien à présent que c'est qu'on fait ici tout l'honneur aux gens considérables, riches, et à celui qui n'est qu'honnête homme, rien. (…) Sur ce pied-là ce n'est pas grand-chose que d'être honoré, puisque cela ne signifie pas qu'on soit honorable. » Alors que Trivelin l'invite à envisager cet état de fait en en prenant son parti et veut le persuader qu'il est possible d'être à la fois honoré et honorable, il prend une décision qui n'aura pas de suite parce que ces laquais ont ordre de le suivre partout :

« Ma foi, tout bien compté, vous me ferez plaisir de me laisser là sans compagnie ; ceux qui me verront tout seul me prendront tout d'un coup pour un honnête homme, j'aime autant cela que d'être pris pour un grand seigneur. » (*T. C.,* t. I, acte I, scène 10, p. 273)

L'attribut traditionnel d'Arlequin est sa batte, sabre de bois dérisoire qui tire peut-être son origine de son travail de vacher alors qu'il était enfant. Ici, son bâton contribue à l'expression de la satire sociale : il frappe des hommes sans honneur pour les chasser. Sa balourdise est mâtinée de sagesse, ce qui lui permet de déclencher le rire tout en faisant une critique lucide de la société qui confond l'honneur et les marques d'honneur. La naïveté du personnage est moins une faiblesse qu'une force puisqu'elle met en évidence les contradictions sociales. L'innocent Arlequin par son indignation sincère dénonce l'imposture de celui qui paye pour être honoré. L'ignorant est en réalité celui qui sait parce qu'il n'est pas corrompu par les préjugés. Ses naïvetés spirituelles, si l'on nous autorise cette alliance de mots, nous font sourire parce qu'elles sont des vérités crues qui dérangent. Finalement, avec Arlequin, les faux-semblants sont démasqués : le roi est nu.

Dans l'exemple suivant, nous allons voir que le domestique prétendument ignorant joue de son ignorance pour faire une savoureuse critique morale.

- Il y a également le personnage d'Arlequin dans *Le Prince travesti* ; sa moralité, chancelante à l'occasion, lui a fait espionner son maître en faveur de l'intrigant Frédéric qui rêve de devenir premier ministre et qui craint de se voir évincer par Lélio dont la princesse est tombée amoureuse. Le plus drôle est que ce dernier a permis à son valet, qui le lui a demandé par une sorte de finesse naïve, de continuer à le trahir en faisant des rapports de ses faits et gestes au perfide homme de cour. Mais Frédéric ne rend pas les armes au moment où il est démasqué par Arlequin en présence de la princesse ; il accuse le domestique de fourberie et tente

d'obtenir l'aide de Lélio en lui jurant que tout ce qu'il a fait était pour le « bien public[309] » : il prononce ainsi une très longue tirade tissée de mensonges éhontés où il se présente comme un serviteur vertueux de l'État qui n'a songé qu'au bien de la souveraine et de ses sujets. Lélio ne se laisse pas prendre à son discours enjôleur mais promet de l'aider par « pitié » car « l'honnête homme n'est pas méchant ». Avant cette réponse pleine de bonté et de lucidité, Arlequin fait un commentaire à la fois candide et spirituel à propos de la longue prise de parole de Frédéric (presque une page entière dans l'édition Classiques Garnier) :

« **Il n'y aura donc que moi qui resterai un fripon, faute de savoir faire une harangue**. »

On ne peut mieux dénoncer les manipulations du langage. Arlequin se présente comme un pauvre hère incapable de montrer la même aisance verbale que Frédéric ; mais, par la même occasion, il réduit à néant le discours fleuve du méchant. Le trait d'esprit qu'il lance à tout le monde et à personne (d'ailleurs ni Frédéric ni Lélio ne relèvent sa remarque) fonctionne comme une sorte d'aparté qui apporte un commentaire métadiscursif. L'argumentation verbeuse et fourbe de Frédéric est immédiatement identifiée comme telle par Arlequin : celui qui sait parler peut sauvegarder son honnêteté bien qu'il soit notoirement malhonnête. Paradoxalement, en reconnaissant son impuissance en matière d'éloquence par une saillie piquante et pertinente, le valet manifeste sa propre ingéniosité verbale ; sa pointe est une véritable épingle qui fait éclater la baudruche des paroles inconsistantes et trompeuses de l'homme de cour. Arlequin joue donc sur les deux tableaux : il voit bien qu'il n'est pas de taille mais simultanément il combat à armes égales avec le beau parleur. Ainsi il est à la fois un être simple et sagace ; il conjugue candeur et finesse. Le trait d'esprit est une forme qui appartient au discours léger tandis que la harangue se caractérise par sa solennité. On peut donc dire que le petit a eu raison du grand. La gravité hypocrite d'une trop longue tirade, par ailleurs passablement ennuyeuse, est vaincue par la courte réplique spirituelle de celui qui fait son autocritique en se rangeant dans la catégorie des fripons. La victoire d'Arlequin est totale quand Lélio comprend à qui il a affaire et réagit en conséquence : « Je vous sauverai si je puis, Frédéric ; vous me faites du tort ; mais l'honnête homme n'est pas méchant, et je ne saurais refuser ma pitié aux opprobres dont vous couvre votre caractère. » La justice et la raison l'emportent : « savoir faire une harangue » ne suffit donc pas à cacher son immoralité.

Avec le trait d'esprit naïf qui suit, Marivaux aborde une question littéraire et semble régler

309 Toutes les citations qui suivent se trouvent dans la scène 13 de l'acte II, *T. C.,* t. II, p. 382-383.

des comptes avec allégresse.

- La Querelle des Anciens et des Modernes expliquée par un ignorant ne manque pas de sel dans *La Fausse Suivante* (1724). Au début de la pièce, Trivelin raconte ses infortunes à Frontin, et notamment quand il portait la livrée au service d'un maître entiché des anciens. A Frontin qui l'interroge sur la nature de ceux-ci, il répond :

« (…) il y en a un dont je sais le nom, et qui est le **capitaine de la bande** ; c'est comme qui te dirait un Homère. (…) je pense qu'il était de **Québec, quelque part dans cette Egypte, et qu'il vivait du temps du déluge**.[310] »

L'éloignement spatio-temporel des anciens est caricaturé dans ces explications historico-géographiques embrouillées. Il s'agit de faire la satire de ces auteurs en basant leur prestige sur le fait qu'ils ont vécu très loin de France, il y a très longtemps. Le candide s'exprime spirituellement sans le savoir.

Les modernes sont également présentés de façon spirituelle même si ce sont les anciens qui restent la cible évidente de la satire :

« Trivelin. - (...) Les modernes, c'est comme qui dirait... toi, par exemple.
Frontin. - Oh ! oh ! je suis un moderne, moi !
Trivelin. - Oui, vraiment, tu es un moderne, et des plus modernes ; **il n'y a que l'enfant qui vient de naître qui l'est plus que toi, car il ne fait que d'arriver**.
Frontin. - Et pourquoi ton maître nous haïssait-il ?
Trivelin. - Parce qu'il voulait **qu'on eût quatre mille ans sur la tête pour valoir quelque chose**.[311] »

Et voilà Frontin découvrant qu'il est un moderne comme Jourdain apprenant qu'il parle en prose ! L'opinion de Trivelin est toute de simplicité et de justesse : les partisans des anciens ne se soucient que de ce qui a été écrit il y a des millénaires, méprisant les écrivains contemporains jugés trop jeunes. La corruption du goût tient à un préjugé tenace que le valet dénonce sans vraiment prendre part à la querelle ; il affiche la position du juge impartial qui n'a aucun intérêt dans l'affaire. La sentence finale est d'autant plus sévère : la valeur d'un auteur ne dépend pas de son talent particulier mais de sa date de naissance.

310 Acte I, scène 1, p. 413-414, *T. C.*, t. I.

311 *Ibid.*

La naïveté spirituelle est efficace parce qu'elle fait en quelque sorte table rase des idées préconçues et semble appréhender le réel avec bon sens et simplicité. Trivelin est d'autant plus convaincant qu'il ne paraît pas s'engager totalement dans la querelle entre les Anciens et les Modernes ; loin de toute polémique, il apporte un regard extérieur apparemment impartial et juste. Il endosse le rôle du juge sage et équitable qui apprécie la situation avec honnêteté sans jamais être de parti-pris.

6. Le calembour

Voici la définition du calembour telle qu'on la trouve sur le site du CNTRL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) : « Jeu d'esprit fondé soit sur des mots pris à double sens, soit sur une équivoque de mots, de phrases ou de membres de phrases se prononçant de manière identique ou approchée mais dont le sens est différent[312]. » L'article du *Trésor de la langue française* se poursuit et rend compte des jugements habituellement négatifs à propos de ce jeu verbal :

« Le calembourg joue plutôt sur le son que sur le sens. Peu lui importe de ne pas présenter une idée ingénieuse, pourvu qu'il détourne de l'idée raisonnable. (…) On peut pourtant faire des calembourgs avec de l'esprit, ou quoiqu'on ait de l'esprit : M. de Bièvre l'a prouvé ; mais qu'en conclure, lorsque tant de sots y réussissent ? Que le calembourg prouve quelque esprit dans une bête ? Ne prouverait-il pas plutôt qu'il y a toujours un petit coin de bêtise dans un homme d'esprit ? Jouy, *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, tome 5, 1814, pp. 232-233. »

Le jeu de mots est méprisé car jugé trop facile, voire vulgaire pour un esprit qui se targue de prendre de la hauteur. La condamnation radicale de Victor Hugo est citée à cet endroit précis pour donner toute sa force à ce jugement sans appel :

« Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole. » (*Les Misérables*, t. I, 1862, p. 171).

Le calembour n'a donc pas bonne presse et est plutôt l'apanage d'un esprit bas qui se

312 Définition du *Trésor de la langue française informatisé* (*TLFi*), dictionnaire en 16 volumes des XIXe et XXe siècles ; www.cnrtl.fr/calembour/definition

complaît dans le mauvais goût. Le valet de comédie peut se permettre ce genre de plaisanterie.

- Ainsi, dans la scène 3 de l'acte I du *Prince travesti ou l'Illustre Aventurier* (1724), Arlequin est interrogé par la princesse qui cherche à connaître l'identité de Lélio, l'homme qu'elle aime et qui, par sa valeur, a permis à son royaume de remporter une victoire militaire. Le domestique raconte plaisamment et en détail comment il est entré assez récemment au service de son maître sur lequel cependant il ne sait pas grand chose :

« La princesse, *en riant.* - Tu es un historien bien exact.
Arlequin. - Oh ! quand je compte quelque chose, je n'oublie rien (…). » (*T. C.*, t. I, p. 342)

Il y a un jeu de mots sur « conter » et « compter » ; tout en accordant qu'il n'a rien omis de son savoir sur Lélio, il s'amuse de l'équivoque entre les deux verbes et révèle dès le départ son attachement bien compréhensible à ses moyens de subsistance. On pourrait ne voir là qu'une blague gratuite de l'homme du peuple qui ne peut s'empêcher de rire à tout va, y compris lors d'un entretien avec la princesse de Babylone qui devrait toutefois l'impressionner et lui faire oublier un instant ses démangeaisons de plaisantin. Mais Arlequin a un caractère si naturel qu'il est incapable de se contraindre, fût-il confronté à bien plus puissant que lui. D'ailleurs dans la scène suivante, ne lancera-t-il pas à son maître passablement choqué : « (…) au cas que vous soyez quelque bohémien, pardi au moins vous êtes un bohémien de bon compte[313] » ? L'alliance de mots plus qu'insolente n'est pas du goût de Lélio qui le fait taire vertement : « En voilà assez, ne sors point du respect que tu me dois. »

On aurait là l'exemple parfait du trublion sympathique faisant feu de tout bois, frappé d'une sorte d'incontinence verbale, prêt à tous les calembours même les plus mauvais. Sauf que cette obsession de l'argent est à la fois le caractère essentiel d'Arlequin et un des ressorts fondamentaux de l'intrigue. Dès la scène 3 de l'acte I, il en a révélé quelque chose en causant librement avec la princesse et Hortense qui cherchent à le sonder pour en savoir plus sur Lélio ; il les rencontre par hasard alors qu'il s'est perdu dans le palais :

« (…) il y a ici un si grand nombre de chambres, que j'y voyage depuis une heure sans en trouver le

313 Les bohémiens sont définis par l'Académie comme « une sorte de gens vagabonds qui courent le pays, disant la bonne aventure, et dérobant avec adresse » ; elle précise également qu' « on dit qu'*un homme est de bon compte* pour dire qu'il est fidèle et qu'il ne trompe point en comptant » (définitions citées dans l'édition de la Pléiade du *Théâtre complet*, t. I, de Marivaux, p. 919, notes 3 et 4 de la page 263).

bout. Par la mardi, **si vous louez tout cela, cela vous doit rapporter bien de l'argent** pourtant. Que de fatras de meubles, de drôleries, de colifichets ! **tout un village vivrait un an de ce que cela vaut**. (…) Que vous êtes riches, vous autres princes ! et moi qu'est-ce que je suis en comparaison de cela ? » (*T. C.*, t. I, p. 341)

« (…) il [Lélio] **me paie bien**[314], me nourrit bien, m'habille bien honnêtement et de belle étoffe, comme vous voyez, me donne par-ci par-là **quelques petits profits, sans ceux qu'il veut bien que je prenne, et qu'il ne sait pas** (…). » (*T. C.*, t. I, p. 341)

Arlequin ne cache absolument rien : il avoue à la souveraine en personne qu'il vole régulièrement son maître ! Il a le cœur sur les lèvres, est incapable de rien dissimuler à quiconque. Cette préoccupation permanente de l'argent et une totale franchise forment le fond de son caractère.

Lorsque Frédéric s'avance vers lui pour tenter de le corrompre et de perdre son maître, il est en train de compter son argent : sur trente sols, il en a perdu trois et jure comme un charretier ; sur ce, le ministre lui glisse une pistole pour l'amadouer et le mettre d'emblée dans sa poche. Alors qu'ils se sont mis d'accord et qu'Arlequin a promis d'espionner Lélio contre rétribution, le spectateur assiste étonné à l'aveu du domestique qui souhaiterait avoir « un peu [l]a permission » de son maître pour continuer, la conscience tranquille, son travail de traître :

« Voulez-vous que je lui rapporte toutes les babioles qu'il demande ? Vous savez que je suis pauvre ; l'argent qui m'en viendra, je le mettrai en rente ou je le prêterai à usure. » (*T. C.*, t. II, acte II, scène 2, p. 362)

La manière d'Arlequin est plaisante ; il garde notre sympathie parce que sa filouterie est mâtinée d'une belle candeur et d'une franche honnêteté. En mettant son maître au courant des manœuvres du ministre malintentionné, il met sa moralité à couvert tout en doublant ses bénéfices.

Dans la scène 11 de l'acte II, Frédéric va se mordre les doigts de s'être mis en quelque sorte à la merci d'un valet qui tient à fois de l'aigrefin et de l'honnête homme. Arlequin révèle l'amour de Lélio pour Hortense en présence de la princesse qui veut aussitôt emprisonner le valet déloyal ; mais celui-ci dénonce sans plus attendre et de façon détaillée les menées secrètes de Frédéric et il montre pour preuve une bague qu'il lui a donnée. Il n'hésite pas à

314 Dans la scène 4 de l'acte I, il dira à son maître : « Vous me payez bien, je n'ai pas besoin d'autre caution (…). » (*T. C.*, t. I, p. 343)

restituer très précisément les entretiens qu'il a eus avec lui. Sur ce, le ministre tombe en disgrâce. On voit bien que le personnage d'Arlequin est central dans cette comédie qui fait la part belle aux intrigues de palais.

Pour revenir au calembour originel, celui de la scène 3 de l'acte I, on comprend en découvrant la comédie qu'en effet Arlequin « n'oublie rien » quand il « compte » ou « conte » : il est sans cesse à la recherche de nouveaux subsides et sa sincérité absolue fait qu'il raconte tout ce qu'il peut savoir, que ce soit à son maître, à Frédéric ou encore à la princesse de Babylone. Il est aussi prompt à calculer qu'à raconter. Son jeu de mots n'est donc pas une simple boutade aussi vite prononcée qu'oubliée. Il n'est pas simplement là pour amuser la galerie mais concourt, l'air de rien, à la progression dramatique. En ce sens, il n'est plus gratuit et superflu mais, au contraire, fondé et nécessaire dans une comédie où il apparaît comme un rouage essentiel ; il perd alors ce mépris qu'il suscite habituellement sous prétexte qu'il est considéré comme un amusement verbal vain.

Le calembour est un jeu verbal qui peut avoir une fonction ludique où le personnage se plaît à jouer un rôle ; il y a alors un double jeu, pourrait-on dire : celui des mots et celui des identités ; c'est ce que nous allons voir dans le cas suivant.

- Dans *La Surprise de l'amour* (1722), Colombine a fait le pari de séduire Arlequin malgré sa résolution de ne plus s'engager en amour à l'instar de son maître Lélio. Elle tente une approche à peine déguisée dans la scène 10 de l'acte I :

« Colombine. - Quelle heure est-il, Arlequin ?
Arlequin. - Ah ! la fine mouche : je vois bien que **tu cherches midi à quatorze heures**.[315] »

Ainsi par l'emploi d'une expression proverbiale, Arlequin joue sur les mots et fait comprendre à la soubrette qu'il a saisi son manège. Le calembour est d'autant plus amusant que le valet a « un équipage de chasseur » et que c'est lui qui se trouve être la proie du « tigre » qu'est invariablement toute femme aux dires de son maître. Il est donc le chasseur chassé et comprend que Colombine est sur sa piste. Elle n'aura pas un rude combat à mener car à la fin de cet échange, il avoue benoîtement : « Il n'y a plus de bon temps pour moi, et c'est vous [les femmes en général] qui en êtes la cause ; et malgré tout cela, il ne s'en faut de

315 *T. C.*, t. I, p. 205.

rien que je ne t'aime. La sotte chose que le cœur de l'homme ![316] » En signifiant que Colombine fait de quelque chose de simple quelque chose de très compliqué, autrement dit en déclarant qu'elle ruse pour le séduire, on voit bien qu'Arlequin exagère : la servante de la comtesse n'use d'aucun détour et montre son jeu dès le départ, convaincue qu'elle est d'emporter la mise dès qu'elle l'aura décidé. C'est pourquoi l'expression imagée d'Arlequin brodant sur le thème de l'heure est quelque peu ridicule. Colombine ne se cache pas, bien au contraire. Elle sait sa victoire facile et le calembour que fait Arlequin n'est qu'une rodomontade verbale qui signe sa défaite. La soubrette est lucide et fait un diagnostic pénétrant : « Ton maître est un visionnaire, qui te fait faire pénitence de ses sottises. [317]» Arlequin mime Lélio et aura vite fait de revenir à la raison en laissant ses sentiments s'exprimer au lieu de jouer au « nigaud » ainsi que Colombine le nomme tendrement à deux reprises.

La repartie d'Arlequin est donc un jeu de mots facile où il joue à être séduit par une jolie jeune femme qui ne le laisse pas indifférent ; il a beau vouloir se prémunir contre l'amour, on sent bien que tout ce manège le ravit et qu'il n'est pas mécontent d'être recherché par une Colombine espiègle. Ainsi il s'agit d'un jeu de séduction où chacun tient son rôle.

Dans l'exemple suivant, on a aussi affaire à un Arlequin qui, au moyen d'un jeu sur les mots, se divertit en endossant un rôle, celui du maître interrompu alors qu'il fait sa cour à son amante.

- Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), Dorante déguisé en Bourguignon demande une entrevue à son valet qui se fait passer pour le maître. Or Arlequin est en pleine conversation galante avec Lisette qui est aussi travestie en maîtresse. Cette interruption lui déplaît tant qu'il se permet un jeu de mots pour mieux se poser en maître et impressionner Lisette qu'il croit d'ores et déjà séduite par son charme :

« Dorante. - Monsieur, pourrais-je vous entretenir un moment ?
Arlequin. - Non : maudite soit la valetaille qui ne saurait nous laisser en repos !
Lisette. - Voyez ce qu'il vous veut, Monsieur.
Dorante. - Je n'ai qu'un mot à vous dire.
Arlequin. - Madame, **s'il en dit deux, son congé sera le troisième.** Voyons ? » (*T. C.,* t. II, acte II,

316 *Ibid.*, p. 206.
317 *Ibid.*, p. 205.

scène, p. 817)

Arlequin prend une expression au pied de la lettre, « un mot à vous dire », afin de ridiculiser Dorante aux yeux de sa belle. Il est tellement enivré par la situation qu'il se laisse aller et répond à son maître avec impertinence. Ce calembour facile montre sa confiance en lui : il croit pouvoir épouser une personne de condition qui, dans la scène précédente, était presque sur le point de lui faire une déclaration avant que Dorante ne joue les trouble-fête. D'ailleurs juste après le départ de celui-ci, les domestiques déguisés échangent leurs serments.

Le jeu de mot d'Arlequin n'est donc pas une simple plaisanterie destinée à amuser un public convaincu de sa balourdise insolente. C'est déjà une indication de l'émancipation qu'il espère en épousant une femme d'un rang bien supérieur au sien. Son insulte grossière à propos de la « valetaille qui ne saurait laisser [les maîtres] en repos » peut être également interprétée dans ce sens. C'est comme s'il se sentait déjà hors d'atteinte, sûr de quitter la livrée une fois cette aventure terminée. Arlequin joue la comédie du maître rabrouant son valet importun tout en commençant déjà à prendre goût à son rôle ; ne va-t-il lui aussi bientôt avoir des domestiques ? En outre, sa réplique est plaisante parce qu'elle ressemble aussi à une petite revanche prise à bon compte sur le maître qui, par nature, ne prend pas de gants avec ceux qui le servent. C'est bien ce retournement de situation que le jeu de mots manifeste : Arlequin prend le pouvoir en toute impunité. On peut y voir un blâme de toutes les petites vexations que les puissants exercent à l'encontre de leur domesticité. Le valet jubile en prenant ce ton plein de morgue qui est plutôt l'apanage des maîtres.

Nous avons vu que ce sont plutôt les valets qui disent des jeux de mots. Cependant ceux-ci ne se réduisent pas à des jeux sonores gratuits : ils peuvent, comme nous l'avons observé dans les trois exemples, avoir un sens intéressant au sein de la pièce dans laquelle on les trouve. Ils sont à la fois amusants et significatifs.

7. Bilan de l'analyse

Nous avons tâché de mettre au jour ce qui se joue d'essentiel dans le trait d'esprit apparemment superflu, habituellement considéré comme un ingrédient supplémentaire ou

plutôt comme un simple condiment qui contribue à relever la saveur de l'ensemble, si l'on nous permet de filer la métaphore culinaire. A y regarder de plus près, l'esprit marivaudien tel qu'il se manifeste dans les différentes formes que nous avons présentées n'est donc pas le fruit d'un style affecté où l'auteur s'efforcerait à tout prix de briller pour séduire son lecteur ; il jette ses racines très loin dans l'œuvre et, lorsqu'on l'étudie, il peut déployer un sens voilé sous une apparence plaisante et éclatante. Par conséquent, il conjugue un certain clinquant fait pour séduire et une vraie profondeur ; autrement dit, il associe un extérieur tape-à-l'œil à un intérieur plus réfléchi et quelque peu mystérieux qu'il faut sonder pour en apprécier toute la valeur. La frivolité du mot d'esprit tapageur dissimule une vérité feutrée ; sous sa surface on décèle une densité insoupçonnée.

Frédéric Deloffre, à la fin de son étude éclairante, conclut que l'esprit de Marivaux a des « effets sur le plan du langage » en permettant d'une part d' « aiguiser la conscience linguistique » et d'autre part d'élaborer un certain nombre de procédés qui sont autant de « moules » que l'auteur n'a plus qu'à réutiliser :

« Leur rôle [le rôle de ces procédés] est d'abord de favoriser certains modes de présentation de la pensée, le parallélisme par exemple, au détriment des autres : ce sont là simples faits de style. Il est aussi d'**aiguiser la conscience linguistique, le sens des nuances de la parole** : l'influence de l' « esprit » est alors importante, mais elle reste diffuse. Son effet le plus sensible est sans doute de favoriser la constitution d'un certain nombre **de moules, de « patrons » sur lesquels on peut ensuite former indéfiniment de nouvelles expressions**. C'est sous cet angle, plutôt que sous celui de la création de mots nouveaux, qu'il convient d'envisager les rapports de l'esprit de Marivaux avec la « néologie ».[318] »

L'idée d'un approfondissement du « sens des nuances de la parole » grâce à l'esprit est très intéressante ; le mot d'esprit, en raison de la richesse significative qu'il peut contenir, nous paraît ainsi être la conséquence formelle de l'esprit marivaudien. Il apparaît comme un condensé amusant de celui-ci. Son caractère lapidaire est le résultat d'un travail verbal important qui ouvre de nouvelles voies à la pensée tout en divertissant le spectateur ou le lecteur. Encore une fois, il n'est pas un ornement superficiel mais participe de cette recherche du mot juste qui a toujours taraudé Marivaux parce qu'il essayait d'être « naturel » à sa

318 *Op. cit.,* p. 250.

manière, c'est-à-dire de rendre compte de ses idées le plus fidèlement possible, quitte à emprunter des chemins qui lui ont valu la réputation d'être un écrivain coupable d'affectation. Le trait d'esprit déclenche le sourire, ou même le rire, non pas à cause de sa frivolité supposée mais bien peut-être parce qu'il exprime quelque chose d'essentiel, au même titre que le reste du texte théâtral. L'introduction du *Théâtre complet* de Marivaux dans la Pléiade essaie de rendre compte du comique marivaudien et nous semble assez proche de ce à quoi on est sensible à la lecture des pièces de cet auteur :

« (…) dans ce qu'il a de plus intense, de plus jubilatoire, le comique de Marivaux jaillit des mêmes sources que les rêves qui traversent et nourrissent son théâtre.(…) L'impact métaphorique des grands moments comiques fait appel à l'intelligence des spectateurs et en même temps contribue à la vivifier : une euphorie d'esthète se mêle à une joie enfantine. Si bien qu'il n'est sans doute pas interdit de parler de catharsis à propos des comédies de Marivaux.[319] »

Certaines reparties spirituelles cristallisent d'intenses moments de théâtre et paraissent jaillir d'une source profonde ; elles sont comme la quintessence comique des enjeux de la scène qui est en train de se dérouler. C'est pourquoi elles procurent autant de plaisir : leur surgissement surprend et en même temps s'accorde parfaitement au dialogue dans lesquelles elles prennent place. C'est comme si on les attendait sans pour autant être capable de les anticiper. Aucune gratuité donc mais une belle surprise faite au spectateur ravi de saisir la pertinence amusante du trait d'esprit.

Après avoir montré que le trait d'esprit apporte sa pierre à l'édifice entier qu'est l'œuvre théâtrale, nous allons l'analyser en tant que fragment afin de comprendre comment il s'inscrit dans le corps du texte.

319 *Théâtre complet,* tome I, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, « Introduction », page LXXIV, note 2.

B/ Le trait d'esprit : une forme fragmentaire

1. Le modèle de la commedia dell'arte

Marivaux a écrit beaucoup de ses pièces pour la Comédie-Italienne et il est sûr que son génie s'est épanoui à leur contact[320]. Il faut nous pencher sur cette fructueuse collaboration avec une compagnie récemment revenue à Paris ; elle a été rappelée par le Régent en 1716 après avoir été chassée par Louis XIV en 1697 peut-être pour crime de lèse-majesté[321]. La troupe de Luigi Riccoboni perpétue la tradition de la commedia dell'arte tout en se mettant à jouer en français ; le répertoire de Marivaux va ainsi l'aider à s'adapter aux nouvelles attentes du public parisien. Le jeu des Comédiens-Italiens se caractérise par son dynamisme, sa vitalité et son don pour l'improvisation. Ils plaisent aux spectateurs parce qu'ils jouent ensemble, de façon vivante et spontanée. Sur scène, ils n'oublient jamais qu'ils sont une troupe et savent répondre avec pertinence à leurs partenaires. Leur art théâtral vise essentiellement au plaisir du spectacle. Leur virtuosité verbale et physique est appréciée. Marivaux connaît et exploite leur talent. D'Alembert, dans son *Éloge de Marivaux*, tente d'apporter des éléments d'explication aux succès de l'auteur à la Comédie-Italienne :

« Il y trouva des acteurs plus propres à le seconder que les comédiens-français ; soit que **le génie souple et délié de la nation italienne la rendît plus capable de se prêter aux formes délicates que la représentation de ses pièces paraissait exiger** ; soit que des acteurs étrangers, moins faits à notre goût et à notre langue, et par là moins confiants dans leurs talents et dans leurs lumières, se montrassent plus dociles aux leçons de l'auteur, et plus disposés à saisir dans leur jeu le caractère qu'il avait voulu donner à leur rôle.[322] »

La première hypothèse nous intéresse tout particulièrement : il y aurait une concordance

320 Il a également donné des pièces à la Comédie-française mais c'est à la Comédie-Italienne qu'il remporte le plus de succès : « Accueilli souvent et longtemps sur les deux théâtres, ses succès furent encore plus brillants et plus soutenus sur la scène italienne que sur la scène française. » D'Alembert, *Eloge de Marivaux*.

321 La représentation de *La Fausse Prude*, satire de Mme de Maintenon, serait la raison de cet exil forcé hors de France.

322 *T. C.*, t. II, *Appendice*, ch. II, « Jugements sur le *Théâtre* de Marivaux », p. 983.

entre le théâtre marivaudien et le jeu italien. Ainsi, par exemple, la repartie spirituelle, dans son jaillissement impromptu, n'a-t-elle pas à voir avec la prestation pleine de gaieté et de mouvement des Italiens ? Leur souplesse physique, leur compréhension instantanée de la situation dramatique peuvent nous faire penser à la verve spirituelle du dramaturge. Jeu des corps et jeu de l'esprit peuvent s'accorder en bonne intelligence. L'écrivain observait finement les acteurs, s'intéressait à l'art dramatique : il appréciait au plus haut point cette manière de jouer éminemment théâtrale, ludique, spectaculaire. Peut-être que cela correspondait chez lui à une propension naturelle de son écriture : faire rire en surprenant le spectateur ; être pertinent en manifestant une virtuosité verbale fulgurante. L'affectation dont on a pu l'accuser ne serait-elle pas simplement sa connaissance parfaite de la langue et la recherche du mot juste pour signifier ce qu'il souhaite ?

On considère habituellement que Marivaux a été influencé à deux niveaux par la Comédie-Italienne :

« 1° L'habitude de faire revenir, ou voler, tel ou tel mot d'une réplique à l'autre : ce qui n'était qu'une commodité mnémotechnique dans le jeu sur canevas est ainsi presque devenu un trait caractéristique de son théâtre ; (…) 2° L'opposition si frappante que Jean Rousset a relevée dans ses comédies entre "la composition volontaire et géométrique des ensembles" et "le cheminement imprévu, vagabond, sinueux du dialogue à l'intérieur des scènes" (« Marivaux et la structure du double registre », *Studi Francesi*, 1957, p. 58-68 ; repris dans *Forme et Signification*, José Corti, 1962, p. 45-64). Cette description pourrait tout aussi bien s'appliquer à la commedia dell'arte. »[323]

Le mot d'esprit participe de cet apparent vagabondage verbal : on a l'impression que le dialogue marivaudien s'ébat en liberté, prend des sentiers hasardeux alors que la structure de l'intrigue est d'une grande rigueur ; les relations entre les protagonistes, l'avancée de l'action obéissent en effet à des schémas savamment construits qui peuvent faire penser aux canevas des pièces qui sont la base du jeu improvisé des acteurs italiens.

On peut se demander si dans l'univers physique le jeu de l'acteur de la commedia dell'arte n'est pas le pendant du trait d'esprit dans le domaine de l'univers verbal. En effet, les témoignages insistent sur l'aspect spectaculaire du geste juste du comédien italien. Le lazzi provoque le rire et rompt brusquement l'action. La repartie spirituelle ne s'approche-t-elle pas de ce modèle, brisant elle aussi la continuité du discours à des fins risibles ? Le mot d'esprit

323 *Théâtre Complet,* éditions Gallimard, collection de la Pléiade, 1993, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, introduction p. XLII-XLIII, note 3.

bien formulé, coulé dans un moule parfait rappelle le mouvement virtuose, bien réglé, de l'acteur maître de son corps.

Rappelons que le lazzi est ce geste comique ou ce mot bouffon qu'on trouve dans la *commedia all'improvviso* et qui fait le lien entre deux scènes tout en ayant une certaine autonomie parce qu'il peut se suffire à lui-même. Le lazzi devient alors un petit intermède très divertissant où l'acteur s'en donne à cœur joie et déploie toute sa maîtrise corporelle et verbale : c'est l'association heureuse de l'exaltation spontanée, réjouissante et du travail préparatoire rigoureux et exigeant du comédien. Le naturel de ce dernier est le résultat d'une longue initiation au jeu théâtral ; il existait une liste pré-établie de ces lazzi et l'acteur s'entraînait pour se les approprier. Mais chaque représentation était l'occasion d'une réactivation nouvelle, inédite d'un lazzi connu du public : on réinventait dans le moment éphémère du spectacle ce qui appartenait à une longue tradition théâtrale.

Ainsi l'aspect fragmentaire du mot d'esprit mais aussi son rapport évident avec la scène qui se joue peuvent faire penser au jeu italien improvisé. La discontinuité de la pointe, son caractère éclatant de vif-argent concourent à la mise en place d'un théâtre vivant, virevoltant totalement dévolu au plaisir scénique. Le comédien et le spectateur jouissent de concert de ce pur moment théâtral.

Gustave Attinger, dans *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, écrit : « En imposant ses types tout faits, en s'attachant au seul visuel, en concentrant tous ses effets sur un seul thème assez puissant pour unifier l'ensemble, la commedia dell'arte crée exactement *un spectacle*, chose pour être vue, non pour être réfléchie ou vécue. (…) La commedia dell'arte est donc un art spectaculaire[324]. »

C'est cet aspect spectaculaire du mot d'esprit, en raison de sa forme condensée, qui va nous occuper dans un premier temps. Ensuite nous étudierons le procédé de la reprise propre au jeu italien improvisé et dont Marivaux s'est inspiré dans l'écriture de ses pièces : cette technique verbale l'aide à forger certaines répliques spirituelles. Puis, nous parlerons d'une « écriture à l'improviste » pour paraphraser l'expression « commedia all'improvviso » caractérisant le théâtre italien : le dramaturge recherche dans le dialogue spirituel cette fraîcheur et cette spontanéité des acteurs de la troupe de Lélio. Par la suite, nous montrerons que certaines scènes très amusantes, où les personnages brillent par leur esprit, peuvent être isolées comme des intermèdes divertissants et qu'en cela elles s'apparentent aux lazzis de la scène italienne

324 Paris, Librairie Théâtrale, 1950, p. 21 et 29.

qui suspendent l'action le temps d'un éclat de rire apparemment gratuit, sans lien avec l'intrigue. Enfin, nous nous attacherons au caractère véloce et fragmentaire du trait d'esprit, proche de la technique alerte des comédiens italiens.

a) Le trait d'esprit : une formule condensée

- Prenons un exemple ; dans la scène 2 de *L'Ecole des mères*[325], Frontin exprime avec une grande épargne l'union contre-nature du vieux Damis et de la jeune Angélique :

« (…) je pense que **c'est à peu près soixante ans qui en épousent dix-sept.**[326] »

La maîtrise des mots et celle du corps vont de pair. Le valet cisèle sa formule avec un art extrême, celui de la simplicité et de la justesse. Tout le nœud de l'intrigue est résumé par cette phrase à l'emporte-pièce qui amuse autant qu'elle critique. En faisant s'épouser les âges dans une métaphore plaisante, le domestique soulève l'absurdité manifeste d'un mariage préparé par une mère égoïste, aveuglée par la condition sociale du vieillard. Sa réplique suivante continue sur la même lancée après que Lisette lui a déclaré que ce mariage n'était point convenable :

« Oui : il menace la stérilité, les héritiers en seront nuls, ou auxiliaires. » (*T. C.,* t. II, p. 14)

Le mot « auxiliaires » est un euphémisme plaisant pour désigner les enfants adultérins qu'un tel mariage pourrait occasionner. Dans la scène 4, Lisette elle-même se mêle de la partie en disant franchement et spirituellement à la mère d'Angélique que cette union est inappropriée ; ainsi alors que Madame Argante fait l'éloge du futur mari en évoquant son caractère raisonnable, la soubrette rétorque :

« Pour raisonnable, il a eu le temps de le devenir. » (*T. C.*, t. II, p. 17)

Malgré sa farouche timidité quand elle est confrontée à sa mère si sévère, Angélique n'est pas en reste non plus pour dénoncer sur le mode amusant un mariage arrangé qui la révulse lorsqu'elle se retrouve seule avec sa servante complaisante :

325 Comédie en un acte créée par les Comédiens-Italiens le 25 juillet 1732.

326 *T. C.*, t. II, p. 14.

« Lisette – Qu'avez-vous dit à votre mère ?
Angélique – Eh ! tout ce qu'elle a voulu.
Lisette – Vous épouserez donc Monsieur Damis ?
Angélique – **Moi, l'épouser ! Je t'assure que non ; c'est bien assez qu'il m'épouse**[327]. »

Les trois personnages – Frontin, Lisette et Angélique – disent donc en chœur l'absurdité de telles noces et ce thème est récurrent grâce à la présence des saillies que nous venons de citer. Le comique de mot qui revient plusieurs fois pour condamner un projet inepte révèle une forme de blocage : on ne peut accepter l'inacceptable et on ne se lasse pas d'exprimer son désaccord qu'on soit un individu extérieur à l'affaire (Frontin), une servante dévouée à sa jeune maîtresse (Lisette) ou la victime même de ce dessein maternel (Angélique).

On se rend compte que ces répliques pourraient s'échanger entre les protagonistes, que cela ne gênerait en rien la cohérence de la pièce ; concernant la réplique de la jeune innocente qu'on veut sacrifier sur l'autel de l'intérêt il faudrait simplement remplacer les pronoms : « **Elle**, l'épouser ! Je t'assure que non ; c'est bien assez qu'il **l**'épouse. » Il est vrai cependant que la réplique de Frontin au sujet des héritiers est bien trop crue pour se trouver dans la bouche d'une jeune fille éduquée avec la plus grande sévérité et qui est ignorante des choses de la vie. Cependant Lisette aurait pu la prononcer sans problème. Un même thème est traité de diverses façons mais toujours dans le but de faire sourire pour mieux critiquer une décision déraisonnable. Il y a là comme une stylisation de la pensée qui donne au mot d'esprit sa forme spectaculaire. Cette schématisation rappelle la gestuelle comique de la commedia dell'arte. Le lazzo (lazzi au pluriel) signifie « lien » en italien : très codifié, il unit les actions et les dialogues au cours de la représentation, il est destiné à faire rire le public et consiste en jeux de scènes ou même de mots qui sont comme des intermèdes comiques. Il permet la fluidité entre les différentes scènes de l'intrigue.

- Donnons une autre illustration de cette condensation extrême du mot d'esprit : dans la scène 12 de la comédie en un acte *La Méprise*, jouée pour la première fois par les Italiens en 1734, Arlequin, valet d'Hortense, vient signifier à Ergaste que sa maîtresse ne veut plus le voir parce qu'il est fourbe et malhonnête : en réalité, le jeune homme lui a fait sa cour par erreur en la prenant pour sa sœur Clarice car toutes deux, pour se protéger du soleil, portent un masque lorsqu'elles sont en promenade ; or Hortense, après avoir été courtisée par Ergaste, a vu celui-

327 *T. C.,* t. II, scène 6, p. 21 ; c'est nous qui mettons en gras.

ci aux genoux de sa sœur un instant plus tard. Ce quiproquo explique l'incompréhension totale d'Ergaste qui est de bonne foi et ne sait même pas que Clarice a une sœur ; il interroge alors Arlequin :

« Mais ne te tromperais-tu pas ? Ne me prends-tu point pour un autre ?
Arlequin. - Oh ! que non. **N'êtes-vous pas un homme d'hier** ?
Ergaste. - Qu'appelles-tu un homme d'hier ? Je ne t'entends point.
Frontin. - Il parle de vous comme d'un enfant au maillot. Est-ce que les gens d'hier sont de cette taille-là ?
Arlequin. - J'entends que vous êtes ici d'hier.[328] »

L'expression du valet, aussi naïve soit-elle, porte un sens profond et drôle qui résume bien la situation. En étant elliptique sans le vouloir, Arlequin désigne la frivolité d'un amant aussi vite aimé que détesté par sa maîtresse qui pense avoir eu la preuve de son inconstance : il n'est arrivé que d'hier dans cette province près de Lyon et a déjà, croit-elle, tenté de séduire éhontément deux sœurs orphelines qui ont tant d'affection l'une pour l'autre qu'elles avaient décidé de rester toujours ensemble et de ne jamais se marier. Par ailleurs on pourrait comprendre l'étrange périphrase « un homme d'hier » comme le congé signifié par Hortense à Ergaste : il n'est plus pour elle qu'un amant du passé, vite blâmé et oublié. Ce jeu verbal mis en œuvre par Marivaux réjouit donc le spectateur à la fois par sa bizarrerie et par sa richesse significative ; Arlequin, avec son air de ne pas y toucher, nous fait sourire et crée dans l'échange une sorte de rupture où chacun se demande ce qu'il veut bien dire : Ergaste, Frontin et le public. D'ailleurs, Frontin prolonge la plaisanterie en faisant part de son interprétation toute personnelle : il imagine un bébé né la veille. Il veut ridiculiser l'autre domestique tout en ayant sa part à la drôlerie de l'échange. C'est simultanément un moment de pause et l'occasion d'une condensation amusante du sens de la scène. A l'étonnement du spectateur et des interlocuteurs d'Arlequin succède une détente comique qui fait tout l'intérêt du dialogue.

- Dans *Les Fausses Confidences*, Araminte est aux abois après la déclaration d'amour de Dorante qu'elle a pourtant provoquée en lui faisant rédiger une lettre au comte pour lui signifier qu'elle était prête à l'épouser ; en réalité, elle veut mettre le jeune homme à l'épreuve : « j'ai envie de lui tendre un piège » confie-t-elle à Dubois à la fin de la scène 13 de

328 *T. C.*, t. II, p. 131.

l'acte II sans que celui-ci puisse prévenir son maître. Ainsi, Dorante à son tour va être l'objet de manigances pour être mis au pied du mur. C'est à la belle veuve de faire des fausses confidences pour soutirer un aveu qui lui permettra, croit-elle, d'être fixée sur la situation de façon à prendre une décision au sujet du renvoi de son tout nouvel intendant. Mais Araminte se piège elle-même car Marton[329] surprend la scène où Dorante est à ses pieds en train de lui avouer sa flamme. Or dans la scène suivante, elle ment à Dubois qui lui demande si Dorante s'est déclaré : « Non, il ne m'a rien dit. Je n'ai rien vu d'approchant à ce que tu m'as conté ; et qu'il n'en soit plus question : ne t'en mêle plus. » Le filet se resserre sur elle et son mensonge révèle son égarement de proie effarouchée. Dans la scène 1 de l'acte III, Dubois et Dorante font le point sur le résultat de leur entreprise tout en préparant l'étape suivante : l'envoi d'une fausse lettre à un ami où le jeune homme dit sa passion pour la veuve et sa certitude d'être bientôt congédié à cause du fameux portrait qu'il a fait d'elle. Alors que l'amoureux éprouve de la pitié pour cette femme bouleversée par ce qui lui arrive, le valet persiste dans sa décision de ne pas lui laisser le temps de reprendre haleine :

« (…) point de quartier. Il faut l'achever, pendant qu'elle est étourdie. Elle ne sait plus ce qu'elle fait. Ne voyez-vous pas bien qu'elle triche avec moi, qu'elle me fait accroire que vous ne lui avez rien dit ? Ah ! **je lui apprendrai à vouloir me souffler mon emploi de confident pour vous aimer en fraude**. » (*T. C.,* t. II, p. 400)

La dernière phrase de Dubois est une condensation drôle et pénétrante à la fois des motivations profondes d'Araminte. Ne souhaitait-elle pas en effet profiter en cachette de l'aveu de Dorante ? Ne s'agissait-il pas pour elle de s'entendre dire qu'elle est aimée tout en restant à l'abri derrière une fausse indifférence ? L'expression spirituelle « aimer en fraude » dit bien ce désir enfoui, à peine connu d'elle-même peut-être. C'est ici que le stratagème du domestique montre sa redoutable efficacité : faire croire à la veuve que Dorante est fou amoureux d'elle mais qu'il ignore qu'elle connaît cet amour. Elle s'illusionne ainsi en croyant être en quelque sorte hors jeu ; elle croit être simple observatrice alors qu'au contraire elle joue pleinement son rôle en étant froidement observée par les deux hommes. Elle pense mener le jeu mais elle est manipulée. Certes Dorante est plus sensible face à son désarroi tandis que le valet se montre inflexible, utilisant le vocabulaire de la chasse pour signifier une mise à

329 C'est Dubois qui a envoyé Marton les surprendre de manière à pimenter l'action, à faire éclater au grand jour les sentiments que les deux personnages éprouvent l'un pour l'autre : cela se passe dans la scène 15.

mort imminente. C'est aussi qu'il ne supporte pas qu'on marche sur ses brisées. Comment ? Araminte a voulu lui « souffler [s]on emploi de confident » ? Voilà qui ne souffre aucune excuse.

Ainsi le mot d'esprit prononcé ici par Dubois résume bien ce moment de l'intrigue ; par cette réplique, le spectateur est diverti et en même temps informé de manière condensée et amusante de l'enjeu de l'action.

b) Reprises et variations

On a évoqué précédemment en quoi le style théâtral de Marivaux est redevable au jeu des Italiens : ceux-ci utilisaient un procédé mnémotechnique simple : pour improviser ils avaient coutume de reprendre des mots prononcés par leurs partenaires ; ainsi les répliques s'enchaînaient avec une certaine fluidité et l'attention du public s'en trouvait soutenue. Notre dramaturge s'inspire de cette technique dans la mise en place de certaines répliques spirituelles. Il s'ensuit alors un phénomène d'échos qui donne au dialogue une saveur toute particulière parce qu'un simple terme prend une ampleur humoristique inattendue.

- Dans *L'Heureux Stratagème* (1733), il existe un verbe qui est utilisé à quatre reprises et qui exprime l'inconstance de la comtesse à l'égard de Dorante : « distinguer » s'opposant au verbe « aimer ». La suivante de celle-ci, Lisette, lui fait le reproche de délaisser son ancien amant pour le chevalier ; c'est alors qu'elle nie l'avoir jamais aimé : « Dans le fond, je le distinguais, voilà tout ; et distinguer un homme, ce n'est pas encore l'aimer, Lisette ; cela peut y conduire, mais cela n'y est pas.[330] » Cette première occurrence, dans la scène 4 de l'acte I, est cruelle pour Dorante et pas encore amusante. Il faut attendre que la soubrette soit questionnée par le jeune homme deux scènes plus loin pour que ce terme commence à prendre une teinte humoristique ; alors qu'elle répète, mais plus maladroitement et obscurément, les propos de sa maîtresse, elle se heurte à l'incompréhension de Dorante qui la somme de mieux s'expliquer :

« Lisette. Quoi vous ne m'entendez pas ? Eh bien ! Monsieur, **on vous distingue**.

330 *T. C.,* t. II, p. 58.

Dorante. - Veux-tu dire qu'on m'aime ?
L. - Eh ! non. Cela peut y conduire, mais cela n'y est pas. » (*T. C.*, t. II, p. 62)

La médiation de la suivante se solde par une forme de dégradation comique qui, en même temps, dénonce d'une certaine manière l'hypocrisie du discours. La comtesse a refusé, dans la scène 4, l'accusation d'infidélité que lui signifiait Lisette en employant un terme justifiant son comportement : mais c'est bien un euphémisme pour dire qu'elle n'a jamais aimé Dorante. Ce dernier s'y trompe, dans la scène 6 qu'on vient de citer, et croit spontanément que c'est plutôt une litote exprimant l'amour avec tact. Le malentendu qui s'installe sur le sens du mot dit bien la manipulation du langage par la comtesse, manipulation que Lisette met au grand jour, à son insu, en répétant de manière quasiment parodique les paroles de celle-ci. A la fin de la scène 6, le pauvre Arlequin va subir le même sort que son maître avec la troisième occurrence de ce verbe au sens polyphonique :

« Arlequin. - Et de moi, suivante de mon âme, qu'en fais-tu ?
Lisette. - Toi ? **Je te distingue**...
A. - Et moi, je te maudis, chambrière du diable ! » (*T. C.,* t. II, p. 62)

La boucle est bouclée, la servante devient le miroir ridicule de sa maîtresse en réemployant pour son propre compte un vocable qui lui permet de jouer à l'amoureuse lassée ; le mépris pour son ancien prétendant équivaut pour elle à une fausse ascension sociale où elle croit se hausser à la hauteur de celle qu'elle sert. La soubrette, singe de la comtesse, fait rebondir le verbe « distinguer » dans une troisième occurrence où cette fois il n'est plus utilisé en mention, comme disent les spécialistes de la langue : elle le revitalise en se l'appropriant et Arlequin comprend tout de suite l'insulte qui lui est faite puisque sa promise vient de leur fournir une explication de texte en bonne et due forme ; l'imprécation burlesque lancée à la toute fin de la scène 6 par le valet à Lisette semble disproportionnée, c'est pourquoi elle fait rire (on imagine la soubrette se sauvant prestement) ; mais elle dit bien la violence latente du langage : « je te distingue » signifie clairement « je ne t'aime pas ». L'agression verbale suscite une réponse furibonde révélatrice du désespoir de l'amant abandonné. On remarque que Dorante a ici plus de retenue ; le couple de valets a pour rôle de manifester, sur le mode comique, les enjeux cruels d'une relation amoureuse en train de se déliter. Ils miment grotesquement la scène de rupture des maîtres grâce à ce simple mot qui prend une épaisseur

de plus en plus drôle.

Mais les rebondissements de ce verbe ne sont pas terminés ; dans la scène 7 de l'acte I, Lisette vient de s' enfuir lorsque survient la marquise[331] ; Dorante laisse alors éclater son dépit :

« La Marquise. - Vous me paraissez bien affligé, Dorante.
Dorante. - On me trahit, Madame, on m'assassine, on me plonge le poignard dans le sein !
Arlequin. - On m'étouffe, Madame, on m'égorge, **on me distingue** !
La M. - C'est sans doute de la comtesse dont il est question, Dorante ? » (*T. C.,* t. II, p. 62)

Arlequin s'immisce dans la conversation des gens de condition sans qu'on lui ait rien demandé ; d'ailleurs la marquise ne lui prête aucune attention et ne lui répond pas, s'adressant uniquement à Dorante. Le valet est comme l'ombre bouffonne du maître dont le chagrin est caricaturé par la réplique ancillaire en écho : on retrouve le même rythme ternaire des trois actions hyperboliques du bourreau désigné par le pronom indéfini « on », la même apostrophe à « Madame », le même type de phrase exclamatif. La différence est l'acmé spirituel par lequel se termine la repartie d'Arlequin : « on me distingue » ; et voilà tous les replis sémantiques du mot mis au grand jour : « distinguer » son amant, c'est lui donner le coup de grâce, c'est l'abandonner lâchement sans autre forme de procès. Le rire naît bien sûr du contraste entre des termes connotant le crime le plus sanguinaire (« assassiner, plonger le poignard, étouffer, égorger ») et le verbe apparemment inoffensif « distinguer ». L'attitude simiesque du domestique et sa reprise spirituelle du fameux terme initialement employé par la comtesse empêche le spectateur de se laisser aller au pathétique face à Dorante souffrant terriblement de ne plus être aimé. Précisons toutefois qu'Arlequin n'est pas conscient de la dimension comique de son énoncé : il est drôle à son insu. C'est le dramaturge qui érige sa repartie en mot d'esprit. Cependant cette répétition par le valet montre son intelligence : il résume parfaitement la situation et a bien compris le langage crypté de la comtesse immédiatement repris par Lisette à son propre compte. On a donc deux couples de doubles : la comtesse et Lisette d'une part, Dorante et Arlequin d'autre part. Chacun à tour de rôle utilise un terme identique mais ce sont les domestiques qui apportent à ce terme toute sa saveur spirituelle dans une imitation servile qui, tout en les ridiculisant eux-mêmes, ridiculise

331 Le chevalier lui est aussi infidèle en courtisant la comtesse : il s'agit d'une double inconstance. La marquise va proposer à Dorante de rendre jaloux leurs anciens amants en feignant de ressentir de l'amour l'un pour l'autre.

également leurs maîtres.

Ainsi le mot d'esprit est d'une grande richesse de sens dans les rapports entre les maîtres et les valets. De plus, la déclinaison d'un seul verbe au cours de plusieurs scènes successives dit la virtuosité de l'auteur qui cherche à faire miroiter les différentes significations d'un mot aussi anodin que « distinguer » mais qui, en définitive, révèle une attitude morale qui se dissimule parce qu'elle est susceptible d'être blâmée par la collectivité. La comtesse refuse d'être cataloguée parmi les infidèles ; elle use donc des ressources du langage pour se justifier : c'est comme si Marivaux, par la mise en place du mot d'esprit, cherchait à démasquer les mensonges du langage. Les diverses reprises de « distinguer » équivalent donc pratiquement à une analyse psychologique et morale. Ainsi le procédé de la répétition, rappelant la technique théâtrale des comédiens italiens pour improviser un dialogue un tant soit peu cohérent, trouve ici un usage intéressant : il n'est pas uniquement la preuve de la virtuosité verbale et spirituelle du dramaturge, il permet aussi à ce dernier d'approfondir les sens du langage et donc les caractères des personnages et les relations qu'ils entretiennent entre eux.

- Dans *Le Legs*, pièce en un acte créée par Les Comédiens-Français le 11 juin 1736, on trouve également un même mot repris de scène en scène et s'étoffant d'une dimension spirituelle ; le marquis est tenu d'épouser Hortense selon les termes d'un testament qui le fait hériter de six cent mille francs ; ou alors, s'il décide de ne pas l'épouser, il doit se résigner à lui donner deux cent mille francs : or il n'aime pas Hortense mais la comtesse à qui il n'ose avouer son amour. Quant à Hortense, elle est amoureuse du chevalier ; mais, pour ne pas perdre les deux cent mille francs, elle fait semblant de bien vouloir se marier avec le marquis de façon à ce que ce soit lui qui la refuse et lui donne ainsi la somme prévue par leur parent commun défunt. Dans la scène 11, elle vient pour connaître les intentions du marquis ; celui-ci se dit prêt à l'épouser et, pressé de questions, finit même par affirmer qu'il l'aime, ce qui cause l'étonnement d'Hortense :

« Hortense. - D'où vient donc[332], Monsieur le Marquis, me l'avez-vous laissé ignorer depuis six semaines ? Quand on aime, on en donne quelques marques, et dans le cas où nous sommes, vous aviez droit de vous déclarer.
Le Marquis. - J'en conviens ; mais le temps se passe ; on est **distrait** ; on ne sait pas si les gens sont de votre avis. » (*T. C.,* t. II, p. 320)

332 Cette locution signifie « pourquoi ».

L'excuse du marquis est pour le moins légère, ce qu'Hortense va mettre en évidence dans la scène suivante pour se moquer de lui quand elle explique les intentions de celui-ci au chevalier qui vient d'arriver :

« Hortense. - Oui, Chevalier, je l'épouse ; la chose est conclue, et le ciel vous destine à une autre qu'à moi. Le Marquis m'aimait en secret, et c'était, dit-il, **par distraction** qu'il ne me le déclarait pas. **Par distraction** !
Le Chevalier. - J'entends ; **il avait oublié de vous le dire**. » (*Ibid.*, p. 321)

Le mot d'esprit dénonce ici les faux-fuyants du marquis qui ne veut pas perdre les deux cent mille francs et attend que ce soit Hortense qui se désiste. Il s'est dit « distrait » et celle-ci, pour le railler, emploie le nom formé sur l'adjectif, « distraction », et le répète comme pour mieux faire goûter tout son ridicule. La repartie spirituelle lève le masque de l'interlocuteur qui cache son véritable être derrière des termes trompeurs. Le chevalier participe au jeu spirituel en fournissant une définition digne du dictionnaire du mot « distraction » ; sa réplique insiste encore plus sur l'énormité de l'excuse fournie par le faux amoureux. La saillie sert au comique de caractère : le marquis est intéressé et ne veut pas perdre les deux cent mille francs ; il est prêt pour cela à épouser une femme qu'il n'aime pas et qui est amoureuse d'un autre tandis que lui-même est amoureux de la comtesse. Et tout cela se fait sous les yeux du chevalier, amant notoire d'Hortense, et de la comtesse pour laquelle il éprouve les sentiments les plus vifs mais qu'il croit insensible. C'est pourquoi, un peu plus loin dans la même scène, le chevalier lui lance malicieusement : « Sans le testament, vous n'aimeriez peut-être pas autant que moi. » L'échange est réjouissant pour le spectateur qui sait qu'Hortense et son amant font semblant d'accéder à la demande du marquis dans un but stratégique alors que ce dernier ne joue absolument pas la comédie et est tout à fait disposé à épouser celle que le testament désigne. On imagine très bien que, sans l'action énergique de la comtesse confrontée à ce timide invétéré qui, à son grand désespoir, ne lui demande jamais directement ses sentiments à son égard, il aurait épousé Hortense par mesquinerie.

- Dans cette même pièce, on relève une autre expression spirituelle qui se décline sur plusieurs répliques et gagne en efficacité comique au fur et à mesure de ses répétitions. Dans la scène 14, pressé par Hortense qui veut le mettre au pied du mur, le marquis veut envoyer

Lépine chercher le notaire à Paris qui se situe à une lieue de cette campagne, pour signer le contrat de mariage. Hortense et le chevalier espèrent ainsi que le marquis, acculé, se ravisera et renoncera de lui-même à la noce et donc aux deux cent mille francs. Le valet est abasourdi par cette nouvelle, lui qui sait bien que son maître aime la comtesse et non Hortense :

« Lépine. - Le notaire ! Ce qu'elle [Lisette] conte est-il vrai, Monsieur ? Nous avons la partie de chasse pour tantôt ; je me suis arrangé **pour courir le lièvre, et non pas le notaire**.
Le Marquis. - C'est pourtant le dernier qu'on veut.
L. - Ce n'est pas la peine que je voyage pour avoir le vôtre ; je le compte pour mort. Ne le savez-vous pas ? La fièvre le travaillait quand nous partîmes avec le médecin par-dessus ; il en avait le transport au cerveau. » (*Ibid.*, p. 323)

L'association du lièvre et du notaire est d'emblée vraiment plaisante mais là où Lépine nous épate c'est lorsqu'il imagine la mort du notaire : l'idée de la chasse au lièvre a certainement fait germer dans son esprit plein de ressources celle de la disparition subite du notaire, subissant le même sort que l'animal traqué mais avant le début de la traque. D'où l'inutilité de courir le notaire. Le prétexte avancé par le domestique est énorme : comment supposer la mort d'un homme aussi légèrement en ayant simplement connaissance de sa maladie ? C'est que le pauvre Lépine fait feu de tout bois en faisant jouer tous les ressorts de son esprit et invente n'importe quoi pour éviter ce mariage entre le marquis et Hortense. Ses répliques sont d'autant plus drôles qu'elles sont déconcertantes. Nous remarquons aussi qu'un autre niveau de compréhension de ces reparties plaisantes se déploie : si ces noces sans amour ont malgré tout lieu, elles signifieront la mort métaphorique du mari. Ramener le notaire de Paris aurait des conséquences mortelles. Il est donc préférable de tuer le notaire au préalable pour sauver la vie du marquis. Mais il s'agit toujours de morts symboliques qui amusent le spectateur. Finalement, grâce au langage, le valet court bien le notaire au sens figuré et rentre victorieux de cette chasse solitaire : dans sa gibecière, on trouve l'homme de loi comme trophée ! D'ailleurs, le marquis et la comtesse qui ont tout intérêt à retarder la signature officielle du contrat, entrent dans la fiction de Lépine en abondant dans son sens ; voici la suite immédiate du dialogue retranscrit ci-dessus :

« Le Marquis. - Vraiment, oui ; à propos, il était très malade.
Lépine. - Il agonisait, sandis !...

Lisette, *d'un air indifférent.* - Il n'y a qu'à prendre celui de Madame.
La Comtesse. - Il n'y a qu'à vous taire, car si celui de Monsieur est mort, le mien l'est aussi. Il y a quelque temps qu'il me dit qu'il était le sien.
Lisette, *indifféremment, d'un air modeste.* - Il me semble qu'il n'y a pas longtemps que vous lui avez écrit, Madame.
La Comtesse. - La belle conséquence ! Ma lettre a-t-elle empêché qu'il ne mourût ? Il est certain que je lui ai écrit ; mais aussi ne m'a-t-il point fait de réponse.
Le Chevalier, *à part, à Hortense.* - Je commence à me rassurer. » (*Ibid.*, p. 323-324)

Deux autres personnages, le marquis et la comtesse, rejoignent Lépine dans ses reparties spirituelles destinées à éviter un événement qui leur déplaît à tous trois. On a une sorte de trio jouant une partition où dominerait l'instrument de Lépine et où le marquis et la comtesse apporteraient leur ligne mélodique développant le thème musical introduit par celui-ci. Jean-Paul Sermain dans le chapitre X « Le rythme du dialogue » de son ouvrage *Marivaux et la mise en scène,* évoque cette construction inhérente à la musique dans l'utilisation du mot d'esprit par cet auteur dans son théâtre :

« Marivaux (…) a imaginé des types de reprise d'un énoncé par un autre très nombreux en jouant des distances et des situations, comme des modes de transformation ultérieure et des fins visées : c'est sans doute par là qu'il donne à sa comédie une rythmique propre évoquant le canon musical. »[333]

On peut en effet dans l'exemple donné parler de canon ; le phénomène de contrepoint confère une ampleur plaisante au mot d'esprit qui semble ne pas vouloir se dissiper mais est répercuté de réplique en réplique par divers locuteurs s'exprimant à l'unisson dans une polyphonie qui met en lumière leur complicité tacite. Il n'y a pas d'explicitation des intérêts communs même si, concernant le valet, on peut parler d'acte désintéressé puisqu'il souhaite tout bonnement empêcher le malheur de son maître. Quand le marquis et surtout la comtesse reprennent à leur compte le prétexte donné par Lépine, ils montrent leur peu d'enthousiasme pour ce mariage qui va leur coûter leur bonheur. Ainsi quand la comtesse déclare à une Lisette[334] trop zélée : « si celui de Monsieur est mort, le mien l'est aussi », la plaisanterie

333 *Marivaux et la mise en scène*, éditions Desjonquères, collection « L'Esprit des Lettres », Paris, 2013, p. 238.

334 Lisette craint que le mariage de sa maîtresse ne soit désavantageux pour elle ; elle n'a pas encore compris que celle-ci éprouvait des sentiments pour le marquis. Elle se ravisera plus tard dans la pièce, comprenant enfin où se trouve son propre intérêt. Mais pour le moment, elle est une opposante à Lépine et donc à la comtesse.

prend une tournure inattendue ; cette contagion de la mort dans l'univers des notaires nous étonne tout en nous amusant et il faut attendre la fin de sa réplique pour en saisir le sens. La comtesse est drôle tout en étant très sérieuse vu l'enjeu de la situation. Quand sa soubrette insiste en lui opposant un courrier envoyé à cet homme de loi, elle aussi surenchérit dans la moquerie spirituelle : « La belle conséquence ! Ma lettre a-t-elle empêché qu'il ne mourût ? ». On voit donc que la comtesse seconde Lépine en prenant les armes de l'esprit à son tour, inspirée par la trouvaille du domestique à propos du décès de l'homme à aller quérir. La dimension polyphonique du trait d'esprit sert un combat opposant deux camps : d'un côté Hortense, le chevalier et Lisette ; de l'autre le marquis, la comtesse et Lépine. Cependant seul l'emploi de ce procédé révèle vraiment l'opposition entre les deux partis ; à part Lépine qui finit, dans la suite de la scène, par dire pourquoi il se refuse à cette démarche, tous font mine d'être d'accord sur cette affaire : le mariage entre Hortense et le marquis. C'est cette raison qui explique l'aparté du chevalier : « Je commence à me rassurer. » Ce dernier était inquiet de voir le marquis consentir si facilement à épouser Hortense ; mais maintenant il analyse la situation avec plus de justesse et a la preuve de l'affection réelle entre la comtesse et le marquis qui se liguent contre ce mariage à l'exemple de Lépine qui, tout valet qu'il soit, a l'initiative de la résistance. D'ailleurs il ne déclare jamais forfait : comme Hortense le pousse dans ses retranchements en envisageant de faire appel à un autre notaire parisien, il se dit lui aussi malade :

« (…) si je monte à cheval, c'est autant de resté par les chemins. Je parlais de la partie de chasse ; mais voici que je me sens mal, extrêmement mal ; d'aujourd'hui je ne prendrai ni gibier, ni notaire.
Lisette, *en souriant négligemment.* - Est-ce que vous êtes mort aussi ?
Lépine, *en feignant la douleur.* - Non, Mademoiselle ; mais je vis souffrant et je ne pourrais fournir la course. Ahi ! sans le respect de la compagnie, je ferais des cris perçants. Je me brisai hier d'une chute sur l'escalier ; je roulai tout d'un étage, et je commençais d'en entamer un autre quand on me retint sur le penchant. Jugez de la douleur ; je la sens qui m'enveloppe.
(…)
Le Marquis. - Ce garçon qui est tout froissé, qui a roulé un étage, je m'étonne qu'il ne soit pas au lit. Pars si tu peux, au reste. » (*Ibid.*, p. 324)

Juste après cet échange, Lépine, alors qu'on lui propose une chaise pour se rendre dans la capitale afin de lui épargner les désagréments d'un voyage à cheval au vu de son prétendu état, avoue enfin la vraie raison de ses réticences. Mais quel déploiement d'énergie avant de se

rendre et de dire la vérité ! Son mensonge au sujet de sa propre maladie suscite la saillie de Lisette qui, soudain, elle aussi, participe au jeu collectif spirituel sur la mort contagieuse : « Est-ce que vous êtes mort aussi ? » Comment, de la part de Lépine, mieux exprimer sa compassion pour son maître ? Participer à son malheur équivaut pour le valet à une mort certaine. Et donc il n'est plus question ni de gibier à tuer ni de notaire agonisant et certainement déjà enterré mais de soi qui souffre mille morts de devoir concourir à une méchante action à l'encontre du maître affectionné auquel on est fidèle. Ainsi toutes ces variations amusantes sur le thème de la mort nous permettent aussi d'appréhender la relation maître-valet qui est à l'œuvre dans cette pièce. C'est-à-dire que le caractère de Lépine se dessine également dans ces faux-fuyants spirituels. C'est ce que loue la comtesse une fois qu'il a fait l'aveu de son opposition à « ce mariage » qui, de son point de vue « ne peut être que fatal » et pour lequel il se ferait « un reproche d'y avoir part » : « Voilà ce qu'on appelle un excellent domestique ! Ils sont bien rares ! » *Le Legs* est une pièce vive et pleine d'esprit qu'on range dans la catégorie des comédies de caractère, genre que Marivaux a peu abordé : le marquis est d'une timidité inconcevable avec la comtesse et ne sait lui déclarer franchement son amour, ce qui crée des échanges cocasses. Par contre, quand il est question d'argent, il se montre d'une grande habileté et d'une audace sans faille : sa fermeté face à Hortense semble inébranlable parce que son profit personnel est en jeu : pas question pour lui de perdre deux cent mille francs ; c'est ce contraste qui crée aussi le comique de caractère. Mais on a vu que le personnage de Lépine participe de cette peinture amusante des personnalités. Dans la scène présentée, il est aussi désintéressé que son maître est intéressé ! Là encore la confrontation des caractères est divertissante pour le public qui se réjouit de constater une sorte de renversement des rôles : l'homme du peuple a une noblesse dont l'homme de condition est dépourvu. A la fin de la scène, le marquis traite son loyal domestique d' « opiniâtre » et le chasse sans autre forme de procès. Précisons cependant que c'est bien Lépine qui va précipiter le dénouement heureux en demandant à la comtesse d'intercéder auprès du marquis pour qu'il le reprenne à son service[335] ; il va également dénoncer le comportement de Lisette plus préoccupée de ses intérêts que du bonheur de sa maîtresse : considérant son profit personnel, elle a refusé de parler en faveur de l'amour du marquis pour la comtesse alors que celui-ci l'en priait instamment. Lépine affirme avec force à la comtesse que le marquis l'aime véritablement.

335 Il revient alors sur sa ruse : « Ce notaire me consternait : dans l'excès de mon zèle, je l'ai fait malade, je l'ai fait mort ; je l'aurais enterré, sandis, le tout par affection, et néanmoins on me gronde ! » (*Ibid.*, t. II, scène 21, p. 331)

C'est donc bien grâce à lui que tout va rentrer dans l'ordre car la comtesse, confortée par cette conviction d'être aimée, va pouvoir soutirer un aveu clair et définitif au marquis dans l'avant-dernière scène.

On a donc vu avec la scène 14 du *Legs* que le procédé de la reprise pouvait survenir dans un contexte polyphonique donnant alors d'autant plus d'efficacité à la réplique spirituelle. Les personnages sont à l'unisson et interprètent à tour de rôle la ligne mélodique initiée par le chef de chœur, ici le valet Lépine. C'est là que l'exemple des Italiens nous semble probant : ils jouent ensemble, et la répétition d'un terme est comme le ciment joyeux de ce jeu collectif improvisé.

- Dans *L'Ile de la Raison* (1727), on trouve des traits d'esprit qui sont aussi bâtis sur le procédé de la répétition et qui donnent au langage un aspect spectaculaire. Celui qui prononce la saillie fait alors figure de virtuose. Ainsi le Gascon Fontignac, secrétaire du courtisan, essaye de comprendre pourquoi le philosophe est le plus petit de toute la compagnie qui a fait naufrage sur cette drôle d'île où chacun a rapetissé ; notons que le penseur trouve l'hypothèse de Blaise pitoyable : le paysan vient d'expliquer que c'est peut-être leur manque de raison à tous qui les a réduits à ce physique minuscule, d'où le mépris compréhensible du philosophe qui se retrouve avec le plus mauvais rôle :

« Blaise. - Morgué ! tenez, philosophe, vous qui parlez, voute taille est **la plus malingre** de toutes.
Fontignac. - Oui, c'est **la plus inapercevable**, cellé qui **rampé lé plus**, et la raison en est bonne ! Monsieur lé philosophe nous a dit dans lé vaisseau, qu'il avait quitté la France dé peur dé loger à la Vastille. (…) Et qu'actuellement il s'enfuyait pour un **petit** livre de science, dé **petits** mots hardis, dé **petits** sentiments ; et franchement tant dé **pétitesses** pourraient bien nous aboir produit lé petit homme à qui jé parle. » (*T. C.,* t. II, acte I, scène 8, p. 607)

Il y a peut-être ici une allusion à Voltaire qui a connu la prison en 1717 pour avoir écrit des couplets contre le Régent et en 1726 après l'affaire avec le duc de Rohan. Le paysan et le Gascon prennent un malin plaisir à décliner de plusieurs façons différentes la toute petite taille du philosophe qui n'a pas de nom et symbolise donc un type, même s'il est possible que Marivaux ait malicieusement pensé à l'auteur du *Candide*. Nos deux compères ont bien compris les réticences du philosophe par rapport à une théorie qui le dessert de manière aussi évidente. C'est pourquoi les synonymes de « petit » fusent comme autant de variations

jubilatoires pour décrire la situation humiliante de celui qui se croit communément le plus raisonnable de tous. De même Fontignac répète inlassablement l'adjectif « petit » à propos des écrits du penseur pour en arriver là où il veut : sa « petitesse » physique, allégorie de sa petitesse intellectuelle[336]. Le travail sur le langage dans cette repartie spirituelle montre la maîtrise verbale du Gascon ; le trait d'esprit montre avec ostentation son talent oratoire. Tout en se riant de celui qui se targue de penser raisonnablement, il parade devant les autres en parlant aussi brillamment. En ce sens, la pointe a à voir avec le caractère spectaculaire de la commedia dell'arte où le comédien fait admirer la perfection de son art. Les lazzi sont l'occasion idéale pour apprécier la virtuosité de l'acteur italien ; le dramaturge français semble avoir transposé cela au niveau du dialogue grâce au trait d'esprit qui, lui aussi, manifeste la virtuosité de celui qui s'exprime.

c) Une écriture « à l'improviste »

Les acteurs de bonne foi est une comédie piquante en un acte qui a peut-être été jouée sur une scène de société[337] mais l'incertitude demeure. Sa première publication, dans *Le Conservateur*, date de novembre 1757 et l'on considère habituellement que la rédaction est de peu antérieure à celle-ci. Merlin, le valet de chambre d'Eraste, prépare une petite pièce à l'occasion du mariage de son maître avec la belle Angélique ; Eraste veut faire une surprise à sa future belle-mère, Madame Argante, et veut faire plaisir à sa tante, Madame Amelin, qui lui donne tout son bien pour conclure ses noces.

Il est intéressant de noter que Merlin affirme qu'il va faire jouer ses acteurs de hasard « à l'impromptu » ; à Eraste qui l'interroge sur le sens de cette dénomination, il répond :

« Je n'ai fourni que ce que nous autres beaux esprits appelons le canevas ; la simple nature fournira les dialogues, et cette nature-là sera bouffonne. » (*T. C.,* t. II, scène 1, p. 770)

336 Blectrue dit au poète dans la scène 10 de l'acte I : « (…) la petitesse de votre corps n'est qu'une figure de la petitesse de votre âme. » (*Théâtre complet*, t. I, p. 609)

337 Peut-être chez Mme de Mirepoix en 1748 selon le témoignage de Mme de Graffigny dans une lettre à Devaux datée du 31 octobre de cette même année : « [Marivaux] nous lut après dîner une espèce de petite comédie qu'on lui a demandé[e] pour le théâtre de Mme de Mirepoix. » (*Choix de lettres*, n° 173, p. 161-162, et *Correspondance de Mme de Graffigny*, t. IX, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, lettre 1316, p. 317-318)

Il s'agit là d'une référence explicite au jeu des Italiens improvisant sur un « canevas » élaboré à l'avance. Mais le domestique a pimenté la situation : il révèle que lui et Colette ont décidé de rendre jaloux Lisette et Blaise, leurs amants respectifs, en feignant de s'aimer vraiment, en faisant croire à leur infidélité lors de la petite comédie sur l'inconstance qu'ils doivent jouer tous les quatre. Le chef de troupe improvisé appelle cela « une finesse », c'est-à-dire une ruse, un artifice. Les scènes 2 à 5 vont ainsi être l'occasion de répétitions théâtrales sans cesse interrompues par une Lisette et un Blaise convaincus que leurs partenaires amoureux sont en train de les tromper sous leurs nez avec une audace éhontée. Réel et fiction se télescopent pour la plus grande joie du spectateur qui savoure les répliques humoristiques émaillant ces scènes. Les amoureux de Colette et Merlin deviennent acteurs malgré eux ; ceux-ci les manipulent pour éprouver la sincérité de leurs sentiments. Mais un sens plus profond apparaît : pour rendre la pièce qu'il a imaginée plus plaisante, Merlin a imaginé cette astuce afin que l'improvisation soit la plus naturelle possible. En tirant cruellement les ficelles de deux personnes devenues à leur insu marionnettes, il donne à sa pochade l'accent de la vie et de la vraisemblance. Et les saillies fusent au rythme de l'angoisse grandissante des deux victimes. L'ultime consigne d'Eraste à son valet dans la première scène est une clé précieuse pour comprendre la signification de l'œuvre :

« Adieu ; fais-nous rire, on ne t'en demande pas davantage. » (*Ibid.,* p. 770)

Afin d'être toujours au plus près de la nature, il donne également à chaque personnage le caractère de son interprète :

« (…) dans le plan de ma pièce, vous ne sortez point de votre caractère, vous autres : toi[338], tu joues une maligne soubrette à qui l'on n'en fait point accroire, et te voilà ; Blaise a l'air d'un nigaud pris sans vert[339], et il en fait le rôle ; une petite coquette de village et Colette, c'est la même chose ; un joli homme et moi, c'est tout un. Un joli homme est inconstant, une coquette n'est pas fidèle : Colette trahit Blaise, je néglige ta flamme. Blaise est un sot qui en pleure, tu es une diablesse qui t'en mets en fureur ; et voilà ma pièce. Oh ! je défie qu'on arrange mieux les choses. » (*Ibid.,* p. 771)

338 Il parle à sa promise dans la vraie vie, Lisette.

339 « Jouer au vert, à un jeu où il faut toujours avoir sur soi des feuilles de vert. C'est par allusion à ce jeu qu'on dit figurément *prendre quelqu'un sans vert*, au dépourvu » *Dictionnaire portatif de la langue française. Extrait du Grand Dictionnaire de Richelet*, M. de Wailly, Lyon, 1780.

Les différents personnages ont donc un caractère spécifique qu'ils vont utiliser au service de la comédie ; Merlin met au jour, sans bien sûr s'oublier, le travers de chacun qui concourra au comique de la pièce. C'est comme s'il convoquait des types : la « maligne soubrette » aux airs de « diablesse », le « nigaud », le « joli homme » et la « coquette ». Cela permet de préparer vite le spectacle. Point n'est besoin de longues répétitions où il faudrait apprendre à camper son personnage, à élaborer un rôle de composition. Chacun a à sa disposition les ressources comiques de son propre tempérament. Et pour que Lisette et Blaise jouent le mieux possible, on va leur faire perfidement croire que leurs amours sont en danger ; l'expression de leur jalousie aura le ton de la sincérité. Et c'est là que les reparties moqueuses du valet de chambre d'Eraste ont une efficacité humoristique indéniable. En faisant mine de montrer sa satisfaction de directeur de la troupe s'apprêtant à jouer ce divertissement théâtral, il se moque ouvertement de sa maîtresse et du futur mari de Colette qui s'inquiètent déjà d'une possible trahison ; on va voir que celle-ci n'est pas non plus épargnée dans les répliques de Merlin qui s'apparentent à de mini-portraits satiriques :

« Blaise.[340]- Oui, mais si ce que j'allons jouer allait être vrai, prenez garde, au moins, il ne faut pas du tout de bon ; car j'aime Colette, dame !
Merlin. - A merveille ! Blaise, je te demande **ce ton de nigaud-là dans la pièce**.
Lisette. - Écoutez, Monsieur le joli homme, il a raison ; que ceci ne passe point la raillerie ; car je ne suis pas endurante, je vous en avertis.
Merlin. - Fort bien, Lisette ! **Il y a un aigre-doux dans ce ton-là qu'il faut conserver**.
Colette. - Allez, allez, Mademoiselle Lisette ; il n'y a rien à appriander[341] pour vous ; car vous êtes plus jolie que moi ; Monsieur Merlin le sait bien.
Merlin. - Courage, **friponne** ; **vous y êtes, c'est dans ce goût-là qu'il faut jouer votre rôle**[342]. Allons, commençons à répéter. » (*Ibid.*, p. 771)

Ce qui crée l'effet comique, c'est que la critique des caractères se déguise en consigne de jeu de la part d'un chef de troupe pas mécontent de faire d'une pierre deux coups. Au lieu de répondre franchement aux reproches qui lui sont faits par Blaise et Lisette, il emploie l'esquive en se réfugiant derrière son rôle de directeur d'une compagnie d'acteurs. Et quand

340 Il est le fils du fermier de Madame Argante, d'où son parler paysan.

341 Déformation de « appréhender ».

342 C'est nous qui mettons ces citations en caractères gras ; il en sera de même dans les citations suivantes qui auront des caractères de ce type.

Colette le prend à témoin au sujet de la beauté de Lisette censée la protéger de toute infidélité de son amant, là encore il se dérobe et feint de s'en tenir au divertissement qu'ils doivent préparer. Le public rit du déphasage que supposent les interventions de Merlin ; deux niveaux se superposent : Merlin parle d'interprétation théâtrale quand les trois autres s'attachent au monde réel et aux relations qu'ils entretiennent mutuellement. C'est donc la situation proprement dite qui rend les réponses du maître du jeu spirituelles ; tandis que ses trois partenaires restent, pourrait-on dire, naturels, il transforme cette nature en art. Les trois mots d'esprit, prononcés successivement dans une récurrence plaisante et attendue, naissent de ce point de rencontre entre ce qui est sincère et ce qui est joué. Le valet artificieux a compris l'essence même du théâtre : la fabrique du vrai. Faire naturel nécessite un travail. Les plaisanteries dont les autres font les frais ne sont pas juste des plaisanteries : elles révèlent, pensons-nous, la conception marivaudienne de l'art dramatique.

On peut tâcher d'approcher cette idée en s'appuyant sur le début de la scène 3 : alors que les répétitions de la petite pièce commence, le chef de troupe Merlin s'interrompt[343] soudain pour reprocher à Lisette d'être d'emblée trop virulente :

« Merlin, *interrompant la scène.* - Doucement, Lisette, tu me dis des injures au commencement de la scène, par où la finiras-tu ?
Lisette. - Oh ! ne t'attends pas à des régularités, je dis ce qui me vient ; continuons. » (*Ibid.,* p. 772)

Les « régularités » mentionnées par la jeune femme seraient des répliques posément agencées, mûrement pesées de manière à donner à la scène une allure harmonieuse, progressive, sans rupture ni surprise. Tout le contraire de la vie. Il y a peut-être là, exprimée avec désinvolture et comme en passant, une clef de lecture du style de Marivaux. Le naturel s'accommode mal de plans trop bien agencés ne laissant aucune place à l'imprévu. Pour paraphraser la *commedia all'improvviso*, on pourrait parler au sujet de l'auteur du *Jeu de l'amour et du hasard* d' « écriture à l'improviste ». La saillie spirituelle contient cette part d'inattendu qui permet de donner de l'intérêt, du mouvement à une scène. L'inopiné comme principe de création théâtrale. Le « je dis ce qui me vient » de la soubrette irascible est la garantie d'une scène intéressante car non préparée. N'est-ce pas ce que le dramaturge cherche à atteindre : doter le dialogue écrit du caractère improvisé du dialogue oral pris sur le vif ?

Le spectateur ou le lecteur se croit dans la confidence : Merlin et Colette ont décidé de jouer

343 Les didascalies indiquent précisément les interruptions de la comédie jouée par les deux couples.

un tour à leurs promis respectifs pour éprouver leur amour et toutes les craintes de ceux-ci ne sont que l'effet de leur esprit facétieux. Mais un trouble nous prend et l'on en vient à se demander si tout cela est un simple jeu ou la réalité :

« Colette. - Non, il [Blaise] ne me revient point ; et si je pouvais, par queuque manigance, m'empêcher de l'avoir pour mon homme, je serais bien quitte de li ; car il est si sot !
Blaise, *interrompant, assis*. - Morgué ! Velà une méchante comédie !
Merlin. - *(A Blaise.)* Paix donc ! *(A Colette.)* Vous n'avez qu'à dire à vos parents que vous ne l'aimez pas.
Colette. - Bon ! Je li ai bien dit à li-même, et tout ça n'y fait rien.
Blaise, *se levant pour interrompre.* - **C'est la vérité qu'alle me l'a dit**.
Colette, *continuant.* - Mais, Monsieur Merlin, si vous me demandiais en mariage, peut-être que vous m'auriais ? Seriais-vous fâché de m'avoir pour femme ?
Merlin. - J'en serais ravi ; mais il faut s'y prendre adroitement, à cause de Lisette, dont la méchanceté nous nuirait et romprait nos mesures.
Colette. - **Si alle n'était pas ici, je varrions comme nous y prenre ; fallait pas parmettre qu'alle nous écoutit.**
Lisette, *se levant pour interrompre.* - Que signifie donc ce que j'entends là ? Car, enfin, **voilà un discours qui ne peut entrer dans la conversation de votre scène, puisque je ne serai pas présente quand vous la jouerez**. » (*Ibid.* ,scène 4, p. 776-777)

Colette a donc affirmé hors scène à son promis qu'elle ne l'aimait pas ; le spectateur est étonné : le stratagème ourdi par elle et Merlin a-t-il donc déjà commencé à être mis en œuvre avant même le début de la pièce et sans qu'il en soit le témoin privilégié ? Ou alors Colette, enhardie par l'idée de la fausse tromperie amoureuse, a-t-elle pris ses désirs pour la réalité et cherche-t-elle à prendre Merlin à Lisette ? Le brouillage entre comédie et réalité s'intensifie encore lorsqu'elle regrette la présence de cette dernière qui les empêche de préparer en secret leur infidélité mutuelle. Et Lisette de s'interroger à juste titre sur la pertinence d'une réplique qui fait comme si on n'était plus dans le jeu dramatique mais dans le monde réel. La drôlerie de la scène tient toujours à ce décalage entre la feinte et la sincérité, mais cette fois le spectateur est embarqué dans cette aventure pleine d'ambiguïté et se met à douter de ce qu'il considérait comme vrai ou faux. La perte des repères concerne à la fois ceux que le spectateur voyait, avec hauteur, comme les victimes toutes désignées d'une comédie assez cruelle et lui-même, observateur prétendument averti mais concrètement lui aussi pris au dépourvu. Le

public croit qu'il participe, au côté des expérimentateurs, à une expérience où les acteurs sont les jouets d'un directeur de troupe manipulateur, mais se rend finalement compte qu'il est peut-être également abusé : il n'est donc plus sujet à part entière mais objet de cette mascarade. Ne lui fait-on pas prendre des vessies pour des lanternes ? En tout cas, persistent des zones d'ombre qui font tout le sel de cette pièce qui joue jusqu'au vertige avec le dispositif de la mise en abyme.

Lorsque Merlin prétexte que Colette s'est laissé emporter par son jeu en faisant interférer réel et fiction, ne tâche-t-il pas de faire taire la réelle inclination de la fille du jardinier ? Et lui-même n'est-il pas attiré par elle ? Ne s'est-il pas présenté dès la scène 2 comme « un joli homme » qui, par définition, est tenté d'être « inconstant » ? Autrement dit, n'est-il pas à son tour la victime de son artifice ? Et alors Colette aurait, dans un moment d'inconscience, « vendu la mèche » ? Car il est à nouveau question d'absence de « régularités », pour reprendre les termes de Lisette au début de la scène 3 quand elle se faisait réprimander parce qu'elle jouait avec toute la sincérité de son tempérament, sans rien préméditer qui pourrait être vraisemblable : elle était vraie, un point c'est tout, et il ne fallait pas lui en demander plus. Dans la scène 5, la fiancée de Blaise aurait alors oublié qu'elle jouait un rôle et aurait pris au sérieux la comédie de l'inconstance. Elle se serait trahie en évoquant la présence inopportune de Lisette sur scène alors que, dans le canevas original, la fiancée de Merlin n'assiste pas à leur échange. On voit que tout un chacun est pris par surprise : Lisette et Blaise d'abord, le spectateur ensuite, et enfin Colette et Merlin.

Ainsi cette pièce met en œuvre avec une grande virtuosité ce que les acteurs italiens tentaient d'apporter grâce à leur talent d'improvisation. L'effet de surprise est important ; il est la garantie d'un théâtre vivant et donc stimulant et passionnant. Les répliques qui fusent doivent avoir l'accent de la vérité, d'où ce jeu dangereux, entretenu par le malin valet, où la frontière entre le réel et le fictif s'estompe. Le dialogue spirituel naît de cette interrogation sur le caractère réel ou fictif de ce qui se dit sur la scène. L'esprit participe de cet art du naturel que Marivaux cherche à atteindre. Merlin compte sur le vrai tempérament de ses comparses pour mener une action dramatique inventée mais qui semble avoir un rapport certain avec la réalité si l'on en croit les confidences indiscrètes de Colette alors que Blaise et Lisette sont présents et tout ouïe.

La repartie spirituelle nous semble donc liée à ce que nous pouvons appeler l'idéal marivaudien d'une « écriture à l'improviste » qui serait le pendant du jeu italien. On connaît le refus de Marivaux d'être considéré comme un auteur, que cela soit dans son roman de

jeunesse *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*[344] ou bien encore dans *Le Spectateur*[345]. Le naturel du trait d'esprit est bien la réalisation concrète d'une aspiration essentielle de Marivaux.

d) Le trait d'esprit comme intermède

Dans le Théâtre-Italien, il y a des moments extrêmement drôles où le comédien montre son talent comique en se livrant à un jeu bouffon plus ou moins ritualisé. C'est un intermède très amusant : l'action dramatique est comme suspendue et le personnage se fait admirer par ses acrobaties verbales ou gestuelles. C'est ce qu'on appelle les *lazzi*. Ce mot italien est intéressant : comme nous l'avons déjà mentionné, il signifie « lien » parce qu'il prend appui sur l'intrigue ; néanmoins il correspond aussi à une rupture du fil dramatique. Il s'agit bien d'un intermède comique qui survient à l'improviste et où l'acteur tâche de faire rire par des plaisanteries grotesques, des jeux de mots, des grimaces, des gestes burlesques. Le mot d'esprit, dans le théâtre de Marivaux, nous semble fonctionner de manière assez similaire. Le personnage prononce par surprise une réplique amusante qui manifeste sa virtuosité verbale et interrompt momentanément le déroulement de l'intrigue.

- Dans *La Méprise* (1734), on trouve une scène qui semble un divertissement mais qui en même temps joue le rôle de liant dans l'action dramatique ; il s'agit de la scène 13 entre Frontin, valet d'Ergaste, et Arlequin, valet d'Hortense. Ce dernier vient de prévenir Ergaste que sa maîtresse ne voulait plus le voir et le voyait comme un hypocrite et un séducteur : c'est un quiproquo car le jeune homme croit que c'est Clarice qui lui envoie ainsi son domestique et non Hortense, sa sœur, à qui il a conté fleurette par erreur en raison d'un masque qu'elle portait lors de sa promenade. Le jeune officier est désemparé et demande à son valet d' « amuser » Arlequin pendant qu'il écrit un mot de justification. Cet échange entre les deux hommes de condition basse est plein de feu et chacun montre son esprit sur des thèmes

344 « je ne suis pas auteur », p. 603, *Œuvres de jeunesse,* éd. Gallimard, 1972.

345 « je ne suis point auteur », p. 114, *JOD,* première feuille.

accordés à leur statut social commun : Arlequin, en fait de musique, n'aime que le tambour qui lui fait se sentir « à l'opéra » ; les jeux de mots[346] faciles fusent ; on parle de vin mais aucun n'est assez en fonds pour inviter l'autre à boire un coup ; on évoque la mine pitoyable qu'on a, héritée du père, et qui empêche d'étancher sa soif à crédit : d'où un regret de la fidélité des mères coupables de cette ressemblance physique néfaste avec les pères[347] ! Les deux domestiques sont à l'unisson dans la conversation et révèlent sur le mode comique leur même appartenance au monde populaire, préoccupés qu'ils sont par leurs appétits. Mais la divergence vient vite quand, dans le hasard de l'échange plein de sel, Frontin avoue à Arlequin qu'il est son rival et qu'il lui a « soufflé » Lisette :

« Frontin. - Morbleu ! que ne sommes-nous à Paris, j'aurais crédit.
Arlequin. - (…) Est-ce une grande ville ?
F. - Qu'appelles-tu une ville ? Paris, c'est le monde ; le reste de la terre n'en est que les faubourgs.
A. - Si je n'aimais pas Lisette, j'irais voir le monde.
F. - Lisette, dis-tu ?
A. - Oui, c'est ma maîtresse.
F. - Dis donc que ce l'était, car je te l'ai soufflée hier.
A. Ah ! maudit souffleur ! Ah ! scélérat ! Ah ! Chenapan ! » (*T. C.,* t. II, p. 134)

Ainsi, après un intermède comique dont nous ont régalé les deux hommes du peuple liés un instant par une belle complicité, on revient au fil de l'intrigue : Arlequin, en colère, maudit le valet ainsi que son maître et refuse catégoriquement de remettre le billet d'explication qu'Ergaste vient de rédiger pour Hortense. C'est finalement Frontin qui s'en chargera. Par conséquent la petite scène amusante à laquelle on a assisté n'est pas réellement nécessaire à l'avancée de l'action, si ce n'est qu'on apprend que Frontin marche sur les brisées d'un autre. C'est comme si Marivaux se plaisait à mettre en scène ces deux personnages hauts en couleurs pour le simple plaisir du public : ils rivalisent de drôlerie et semblent faits du même bois, leur rivalité amoureuse en étant la meilleure preuve. Ils sont comme deux larrons en foire à qui le dramaturge laisse la bride sur le cou, abandonnant un petit instant le déroulement de l'action ; ils s'en donnent ainsi à cœur joie et s'échangent des plaisanteries à un rythme rapide. Frontin a

346 F. « Aimes-tu les contes de fées ?
A. - Non, je ne me soucie ni de comtes ni de marquis. » (*Ibid.,* p. 133)

347 Dans la version imprimée, 6 répliques du manuscrit portant sur ce thème ont été omises ; Marivaux a-t-il voulu écourter une scène dont il trouvait le rapport trop lâche avec l'intrigue ?

beau se donner des airs de Parisien blasé, il est l'*alter ego* du provincial Arlequin : ils ont le même talent verbal, le même penchant à faire de l'esprit à tout bout de champ ; ils sont interchangeables. Ils sont des duettistes comiques en action. On pourrait séparer leur scène du reste de la pièce parce qu'elle a une dimension gratuite ; elle manifeste le pur bonheur de l'entretien libre et spirituel ; elle est un exercice de virtuosité.

Jean Goldzink, dans l'ouvrage collectif *Marivaux subversif ?*, rédige le texte critique d'entrée concernant le chapitre IV portant sur le théâtre : « Théâtre et subversion chez Marivaux ». Il oppose cet auteur à un Diderot qui souhaite supprimer la domesticité dans les œuvres théâtrales :

« (…) il se refuse absolument à diminuer l'intensité comique, à se priver des ressources génériques de la comédie que sont les domestiques et les paysans (…), il ne conçoit pas de comédie sans farce, sans cette bouffonnerie que Diderot exclut carrément du champ de la poétique théâtrale, sous prétexte que, comme le merveilleux, elle n'appelle pas de règles. J'en tire la conclusion (…) qu'il ne saurait y avoir de formule acceptable du marivaudage théâtral (…) sans inclusion des domestiques. Le marivaudage est par conséquent un **rapport spéculaire**, un style dramatique, générique. Cela signifierait aussi que le point de vue sur les domestiques de scène est beaucoup moins moral qu'**esthétiquement obligé, génériquement contraint**. Il appartient aux conventions du théâtre, en tant que **producteur de comique**. »[348]

Cette caractéristique, parmi d'autres, permet à l'universitaire de montrer que Marivaux n'est pas subversif et qu'il reprend une règle traditionnelle de la comédie. Comme on vient de le voir avec la scène entre Frontin et Arlequin dans *La Méprise*, le dramaturge utilise le personnage du valet pour donner de la gaieté à ses pièces. Les domestiques et les paysans sont d'inestimables pourvoyeurs de comique. Ainsi, on peut isoler çà et là dans le théâtre de Marivaux des scènes pleines de gaieté où fusent les répliques spirituelles et qui font oublier un instant le fil de l'intrigue. Ces saynètes fonctionnent comme des interludes où le trait d'esprit jaillit librement comme si le dramaturge laissait temporairement la bride sur le cou à ses personnages folâtres. En ce sens, la saillie spirituelle rappelle les lazzi du comédien italien qui semble se soustraire de façon passagère à l'action dramatique pour faire admirer avec brio son talent comique.

348 *Op. cit.,* p. 267.

- On peut également analyser le rôle comique des domestiques dans une autre pièce de Marivaux qu'on s'accorde à différencier de ses autres grandes comédies : il s'agit des *Fausses Confidences* (1737) où « les dialogues nerveux et brillants qui constituaient le fameux marivaudage disparaissent »[349] ; l'atmosphère y est différente, annonçant la comédie bourgeoise ancrée dans la réalité sociale contemporaine. Et cependant Marivaux n'abandonne pas complètement les bouffonneries d'Arlequin[350], ce qui ménage quelques scènes divertissantes qui agrémentent l'œuvre en faisant office de plaisants intermèdes. Ainsi, dans la scène 8 de l'acte I, sans que cela soit d'une nécessité absolue pour l'intrigue, Arlequin nous fait rire au sujet du nouvel emploi que sa maîtresse prévoit pour lui : il devra dorénavant servir Dorante, l'intendant nouvellement nommé. Et le voilà qui discute les ordres en disant des balourdises qui ne sont pas aussi sottes qu'elles en ont l'air :

« Comment, Madame, vous me donnez à lui ! **Est-ce que je ne serai plus à moi ?** Ma personne ne m'appartiendra donc plus ? » (*T. C.,* t. II, p. 366)
« Je représente à Madame que cela ne serait pas juste : je ne donnerai pas ma peine d'un côté, pendant que l'argent me viendra d'un autre. Il faut que vous ayez mon service, puisque j'aurai vos gages ; autrement **je friponnerais Madame**. » (*Ibid.,* p. 366)

Ce qui est amusant, c'est le questionnement quasi philosophique du valet au sujet de sa condition ; en « donnant » Arlequin à Dorante, Araminte fait un abus de langage que s'empresse de relever Arlequin qui prend bêtement (ou intelligemment selon le point de vue où l'on se place) l'expression au pied de la lettre. Il s'agit pour Marivaux de faire rire à bon compte en faisant dire au serviteur une bourde qui n'est cependant pas dénuée de sagesse ; on retrouve l'humanisme de cet auteur dans l'attention portée à chaque être quelle que soit sa condition. L'idée de « friponner Madame » est, elle aussi, plaisante : Arlequin joue le valet scrupuleux, alors que traditionnellement il ne s'embarrasse pas d'une morale très rigide et profite des bonnes occasions quand elles se présentent sans être entravé par des principes moraux. La scène fonctionne donc comme un intermède comique sans prétention, finalement sans grande inventivité spirituelle.

Dans la scène suivante, alors qu'Arlequin est rassuré sur ce qu'on attend de lui, il adresse

349 Notice du *Théâtre complet,* t. II, p. 343.

350 Seul le rôle d'Arlequin, peu étendu dans la pièce, rappelle le Théâtre-Italien pour lequel la pièce a été écrite. L'extraordinaire comédien Thomassin jouait ce rôle mais il était déjà malade à cette époque, ce qui peut expliquer son importance assez minime dans *Les Fausses Confidences*. Il mourra deux ans plus tard.

une réplique pleine de sel à son nouveau maître:

« Oh ça, Monsieur, nous sommes donc l'un à l'autre, et vous avez le pas sur moi ? **Je serai le valet qui sert, et vous le valet qui serez servi par ordre**.
Marton. - Ce faquin avec ses comparaisons ! Va-t-en.
Arlequin. - Un moment, avec votre permission. Monsieur, ne payerez-vous rien ? Vous a-t-on donné ordre d'être servi gratis ? *(Dorante rit.)*
[Dorante lui donne de quoi aller boire à sa santé]
Arlequin. - Ah ! **voilà une action de maître**. » (*Ibid.,* p. 367)

Le valet continue de nous amuser en insistant sur la situation sociale de l'intendant qui fait partie des gens qui servent la maîtresse de maison : il n'a donc pas à se prévaloir d'une quelconque supériorité sur les autres domestiques. La remarque est sensée et si l'intermède comique se poursuit dans la scène 9, on peut dire qu'il est aussi lié au fil de l'intrigue : la pièce pose le problème de la différence sociale, obstacle majeur que Dorante ne saurait surmonter sans le stratagème complexe de Dubois. Arlequin, en plaisantant au sujet du statut social de Dorante, dit une vérité qui éclaire la signification générale de la comédie. En effet, l'intendant sera servi mais « par ordre » ; le spectateur goûte la saveur paradoxale de l'expression. En parlant d' « une action de maître », qui est un jeu de mots spirituel, le valet bouffon donne un satisfecit à Dorante : en le payant, celui-ci a lui aussi le droit d'entrer dans la caste des privilégiés qui rémunèrent des domestiques. De façon spirituelle, Arlequin met en place un système de reconnaissance : le jeune homme amoureux de sa maîtresse est digne d'être maître lui aussi, et donc d'épouser cette dernière. Marton est choquée parce qu'elle est servante tandis que Dorante rit et se comporte déjà en maître.

Cette scène est donc bien une parenthèse dans la marche dramatique, un intermède comique où Arlequin s'en donne à cœur joie, mais elle constitue également un éclairage inattendu sur l'enjeu de l'intrigue. C'est une pause et en même temps un approfondissement de ce qui se joue d'essentiel dans les rapports entre les personnages.

e) « Aller vite et laisser deviner »

L'expression « aller vite et laisser deviner » d'Yvon Belaval pour définir l'esprit de la

Régence dans *Histoire de la littérature*, traduit assez bien le mode de fonctionnement de la saillie chez Marivaux. Le plaisir du spectateur réside aussi dans cette part d'inachevé. Il fait la moitié du chemin pour construire une signification plaisante et intéressante ; ce cheminement de concert dans ce compagnonnage complice entre l'auteur et le public donne toute sa saveur à l'assertion spirituelle. On ne s'appesantit pas, on laisse le langage opérer de façon quasi magique : la « formule » jaillit soudain, brille de son plus bel éclat et continue à scintiller dans notre esprit après qu'elle a disparu. La vitesse d'élocution est un point important ; il faut aller vite pour mieux surprendre, faire plaisir et susciter la pensée. Cette vélocité du trait d'esprit peut faire penser à la rapidité d'exécution des comédiens italiens : il s'agit de donner une énergie comique au dialogue en répondant très vite à son interlocuteur ; la pause, c'est la mort du jeu théâtral qui a toujours besoin de mouvement, qu'il soit verbal ou physique. Il faut rebondir *illico presto* sur la réplique de l'autre, il faut avoir l'esprit de repartie sans quoi l'intérêt du public retombe. Le comédien est capable de produire dans le feu de l'action des paroles justes et vives ; son jeu est d'une efficacité redoutable, à la condition que son partenaire[351] soit doté de la même ingéniosité. Dans son *Histoire du théâtre italien*, Luigi Riccoboni rend compte de la qualité théâtrale de ce jeu :

« L'impromptu donne lieu à la variété du jeu, en sorte qu'en revoyant plusieurs fois le même canevas on peut revoir chaque fois une pièce différente. L'acteur qui joue à l'impromptu joue plus vivement et plus naturellement que celui qui joue un rôle appris : on sent mieux et par conséquent on dit mieux ce que l'on produit que ce que l'on emprunte des autres par le secours de la mémoire.[352] »

Dans l'improvisation, les répliques fusent avec vivacité et pertinence ; le trait d'esprit ressemble, par son jaillissement subit et son à-propos, par l'accélération du rythme de l'échange qu'il suscite, à la technique des professionnels[353] italiens. L'énergie vitale déployée par ceux-ci n'est-elle pas aussi celle que provoque la réplique pleine d'esprit dynamisant le dialogue, le rendant vivant et haletant ? En mettant en garde contre les inconvénients de ce

351 « (…) le comédien de l'art ne peut jouer seul : sous peine de détruire la perfection esthétique de l'échange improvisé, il doit compter sur un partenaire d'égal talent et d'égale ingéniosité, et s'ajuster à lui. » *Le Théâtre d'Arlequin, comédies et comédiens italiens en France au XVIIe siècle*, Charles Mazouer, Presses de l'université de Paris-sorbonne, 2002, p. 108.

352 Paris, 1730, chez André Cailleau, t. I, p. 61-62.

353 « les gens de l'*arte* sont, selon la définition même de ce mot italien, des professionnels » : œuvre citée précédemment, p. 108.

genre théâtral, Luigi Riccoboni insiste justement sur la nécessité pour l'acteur d'être confronté à un partenaire doté du même talent d'imagination et de vivacité sous peine de mettre en péril le rythme dramatique :

« (…) le malheur de l'impromptu est que le jeu du meilleur acteur dépend absolument de celui avec lequel il dialogue ; s'il se trouve avec un acteur qui ne sache pas saisir avec précision le moment de la réplique, ou qu'il l'interrompe mal à propos, **son discours languit, ou la vivacité de ses pensées sera étouffée.** La figure, la mémoire, la voix, le sentiment même ne suffisent donc pas au comédien qui veut jouer à l'impromptu, il ne peut exceller s'il n'a **une imagination vive et fertile**, **une grande facilité de s'exprimer, s'il ne possède toutes les délicatesses de la langue**, et s'il n'a acquis toutes les connaissances nécessaires aux différentes situations où son rôle le place.[354] »

Lelio met l'accent sur le tempo de l'échange verbal. S'il voulait à tout prix créer une comédie littéraire qui se substitue au théâtre traditionnel de son pays, c'est bien parce qu'il connaissait les écueils d'un jeu totalement basé sur la capacité de l'acteur à relancer l'intérêt du dialogue avec ingéniosité ; or il arrivait, trop souvent selon lui, que la pièce soit médiocre parce que les comédiens ne s'aidaient que de leur mémoire pour faire avancer l'échange, récitant de bons morceaux appris par cœur mais insérés de façon lourde et inopportune dans la pièce. Riccoboni parle alors de « brillant emprunté ». Mais gardons bien à l'esprit que la bonne comédie à l'impromptu a un mouvement enlevé plein de naturel et de spontanéité. En ce sens, la prestesse du trait d'esprit rappelle le caractère virevoltant du théâtre italien quand il est servi par des acteurs de grand talent. C'est ce que nous allons essayer de montrer en analysant quelques énoncés spirituels pris dans certaines comédies de Marivaux.

- Dans la scène 5 de *La Réunion des amours*, Apollon craint, devant le tribunal de la Vertu, une défaite de Cupidon face à l'Amour, c'est-à-dire de la sensualité face à la tendresse : il est concerné car alors on ne chantera plus que des sentiments plats auxquels il préfère « une caresse, une vivacité, un transport, quelque petite action » ; et Mercure de lui rétorquer :

« Oui, tout le monde gesticule. »

Il y a là une critique de l'amour en vogue considéré comme une pantomime burlesque qui ne laisse aucune place au sentiment sincère. Le trait d'esprit est lapidaire, sans concession. Le

354 *Histoire du théâtre italien*, tome II, p. 62.

seul verbe péjoratif « gesticuler » porte tout le sens du blâme ; le nombre de mots employé est inversement proportionnel à la richesse du sens exprimé. C'est au lecteur de « deviner », pour reprendre le terme de Belaval, la condamnation des mœurs à partir d'un simple mot qui résume de manière satirique le comportement amoureux. Certes le dramaturge fait ici œuvre de moraliste mais avec légèreté et humour : pas de discours moral ennuyeux et pompeux mais une flèche adroitement décochée au cœur de la cible sur le mode ludique. Il n'empêche que le monde des sentiments amoureux est impitoyablement réduit à une panoplie ridicule de gestes désordonnés et artificiels. Cette réplique prononcée à la va-vite dans le cours divertissant du dialogue est peut-être alors bien plus efficace que tous les sermons en la matière. « Aller vite et laisser deviner » s'inscrit dans une stratégie oratoire qui comprend que le spectateur ou le lecteur potentiel aura vite fait de se lasser d'un discours moral en bonne et due forme. En ce sens, l'intervention du dieu Mercure qui tâche de divertir par un mot brillant, s'inscrit clairement dans un contexte où le plaisir fait loi ; mais en réalité le personnage se sert des armes d'une société frivole et superficielle contre cette même société.

- Dans *L'Ile de la Raison* (1727), le laboureur Blaise formule une hypothèse sur la taille réduite de tous les naufragés : comme ils sont sur l'île de la raison et qu'ils sont originaires de France, ils ne peuvent à la fois être raisonnables et français car seuls les insulaires sont naturellement raisonnables ! Il formule là une réplique très spirituelle qu'il prend le temps d'expliquer. Il réfléchit ensuite sur les disparités de taille qui existent entre tous les gens de leur compagnie et il conclut que plus on est fou et plus on est petit (d'où la petitesse plus importante du philosophe). Mais ce qui nous intéresse à ce stade de notre étude, c'est ce que Fontignac réplique au courtisan dont il est le secrétaire et qui ne trouve pas, lui, qu'il manque de raison :

« Fontignac. *parlant du Courtisan*. Jé n'interrogé pas Monsieur, dé qui jé suis lé sécrétaire dépuis dix ans, et qué lé hasard a fait naître en France, quoiqué dé famille espagnolé ; (…).
Le Courtisan. - Je ne crois pas, Monsieur de Fontignac, que vous m'ayez vu faire de folies.
Fontignac. - **Monsieur, lé respect mé fermé la bouche, et jé bous renvoie à votré taille**.
Blaise. - En effet, faut que vous ayez de maîtres vartigos[355] dans voute tête. »[356]

355 Vertigo : « Maladie du cheval qui le fait chanceler et donner de la tête contre le mur. Figur. et famil., caprice, fantaisie. » *Dictionnaire portatif de la langue française*. Extrait du *Grand Dictionnaire* de Richelet par M. de Wailly, Lyon, 1780.

356 Scène 8, acte I, *T. C.*, t. I, p. 608.

Il faut préciser que Fontignac est un flatteur et n'a pas l'habitude de dire la vérité à son maître, le courtisan : dans la scène 17 de l'acte I, il l'avoue à Blaise chargé de le guérir de sa folie et donc de sa petitesse :

« C'est l'esprit des hommes que jé corrompais ; jé les rendais avugles ; en un mot, j'étais un flatteur. (…) Jé mé détesté. Imaginez-vous qué du ridiculé dé mon maîtré, il y en a plus dé moitié dé ma façon. » (*Ibid.,* p. 618)

Nous voulions clarifier la relation entre Fontignac et le courtisan avant d'expliquer le mot d'esprit de ce dernier : au lieu d'exposer aux yeux de tous les ridicules de son maître, il choisit de ne pas l' « interroger » et de passer sous silence des vérités gênantes qui pourraient personnellement lui nuire puisqu'il dépend matériellement de lui. Il est donc muselé et le courtisan n'est pas logé à la même enseigne que le philosophe, le poète ou encore le médecin. Cependant, le secrétaire se doit de dire quelque chose au sujet de la petitesse de son maître sans le critiquer trop violemment, d'où sa réplique : « jé bous renvoie à votré taille ». Par cette repartie minimale, il dit tout ce qu'il a à dire mais vite ; il suggère plutôt que de parler clairement. Il va vite et laisse deviner. Mais en définitive, cette assertion qu'il veut respectueuse, allons jusqu'à dire « flatteuse » maintenant que nous connaissons le personnage, est peut-être plus forte qu'une exposition pure et simple des folies commises par le courtisan. La saillie est d'une grande efficacité par ce qu'elle cache tout en le rendant manifeste. La condamnation est sans appel. En voulant minimiser le blâme, Fontignac en réalité l'exacerbe. Ainsi le trait d'esprit porte en lui, par ce qu'il semble dérober, une capacité de nuire plus grande que la critique commune. Le secrétaire nous amuse en nous laissant deviner le grief que mérite le courtisan ; le mot d'esprit est ici elliptique mais gagne justement en force grâce à cette posture faussement respectueuse où l'on n'ose pas tout à fait dire son fait au petit homme. C'est que le spectateur ou le lecteur imagine lui-même toutes les folies dont le maître a pu se rendre coupable. L'imagination vaut toutes les peintures. On peut aussi se demander s'il n'y a pas un peu de perfidie de la part de Fontignac quand il fait mine d'en dire le moins alors qu'on imagine le plus : renvoyer à la taille du courtisan, c'est en effet laisser libre cours à l'imagination et laisser envisager toutes les dérèglements possibles. Et d'ailleurs, Blaise ne s'y trompe pas et joue le rôle du public à ce moment-là quand il commente ce que vient de dire le secrétaire invitant son maître à observer sa propre taille pour se rendre compte de son peu de

raison : le paysan constate la taille de ce dernier et conclut : « faut que vous ayez de maîtres vartigos dans voute tête. » Autrement dit, le courtisan est bien fou à lier au vu de sa petitesse ! Les paroles du laboureur sont comme l'explication de texte du trait d'esprit de Fontignac qui fonctionne alors comme une litote plutôt que comme un euphémisme. On a en clair ce que celui-ci évoquait plus obscurément. La juxtaposition des deux répliques est plaisante : l'un se doit de garder une certaine réserve étant donné sa condition sociale tandis que l'autre n'a rien à perdre et révèle au grand jour ce qui était plus ou moins dissimulé dans une déclaration lacunaire. Blaise est franc quand Fontignac prend encore des pincettes avec son maître. On a alors affaire à deux sortes de comique. Le premier est un mot d'esprit, comme nous l'avons déjà montré. Le second concerne le caractère plein de simplicité rustique du paysan qui dit tout haut ce que chacun pense tout bas sans se soucier de la naissance. Remarquons que Fontignac fait taire Blaise au prétexte que Blectrue arrive : « Paix, silence ; voilà notre homme qui revient. » Il ne souhaite pas que son maître soit blâmé directement. Il préfère la manière détournée de la pointe qu'il a employée précédemment. Fontignac a des arrière-pensées quand le laboureur dit brutalement, sans fioritures, ce qu'il a à dire.

2. Le Style rococo

Le mot « rococo » est une dérivation plaisante de « rocaille » sur le modèle de « baroco ». Il est employé pour la première fois vers 1796-1797 de manière satirique par un élève du peintre David, Maurice Quaï. Le style « rocaille », « chicorée » ou encore le style Pompadour est alors senti comme une maladie éphémère, une dépravation du goût. Ce style est apparu en Europe vers 1700 et il s'épanouit en France sous la Régence. Il permet d'identifier une période intermédiaire entre le classicisme et les Lumières. Roger Laufer, dans son ouvrage précurseur *Style rococo, style des Lumières* publié en 1963 propose ce terme pour désigner cette période même s'il l'élargit à tout le XVIIIe siècle, ce qui ne manque pas de provoquer maintes discussions chez les spécialistes de ce siècle. François Moureau, quant à lui, préfère la notion de « rocaille[357] » dans son livre *Le Goût italien dans la France rocaille* paru en 2011.

Le terme « rococo » est donc forgé par dérision au moment où le néo-classicisme, né vers

357 « La notion de *rocaille* semble mieux adaptée. Elle provient, elle aussi, de l'histoire de l'art et désigne le plus souvent dans le mobilier et la sculpture des formes qui répudient la ligne droite et la symétrie au profit de l'arabesque et du grotesque. » (p. 8)

1760, est à son apogée. Il a d'abord concerné les arts décoratifs mais on peut l'appliquer à toute la production artistique de l'époque. Il se traduit par l'importance accordée à l'ornement, au décor ; il privilégie l'arabesque, la cambrure, la légèreté, la grâce. Il suscite un certain vertige et met en œuvre une forme de frivolité en s'attachant à l'irréel, au reflet, au miroir. Il suggère des sentiments au moyen de l'artifice ; les décors sont des états d'âme. Watteau est un représentant de ce style dans la peinture : il place ses personnages empruntés à la comédie dans des décors de convention, d'où à la fois une forte impression de fantaisie et d'irréalité ; un certain mystère demeure quant à l'enjeu des scènes qui sont peintes. Alors que le baroque joue sur les profondeurs en créant le dédoublement, le contraste, l'illusion, le rococo met en œuvre l'ambiguïté en jouant sur les surfaces, sur l'extériorité, en exaltant l'artifice et les apparences. Ce mouvement de la Régence prône le brillant et la gaieté, la virtuosité et la finesse, l'esprit et la sensualité. Il met à l'honneur le plaisir individuel. Mais sous couleur d'une exacerbation du caractère superficiel des choses, il est une réelle réflexion profonde sur le monde. Simplement le sens qu'il élabore n'est pas clairement donné, il est suggéré dans le miroitement des surfaces.

Ce développement prend place dans notre deuxième sous-partie sur la forme fragmentaire parce que le rococo, avec sa prolifération ornementale, a à voir avec un univers disloqué. Il suggère un éparpillement qui est bien un critère du discontinu.

Philippe Minguet, dans *Esthétique du rococo*, fait un lien entre l'esprit et le rococo en évoquant le XVIIIe siècle comme le siècle de la société et donc de la conversation ; il met à jour une analogie intéressante entre le propos brillant et « la tendance à l'amenuisement », à ce qu'il appelle la « miniaturisation » propre au décor rococo :

« Papillotante, la conversation est aussi *amenuisante* ; elle tend à fragmenter le langage ; la phrase courte, "le mot", lui conviennent mieux que la période. Dans un salon, "bureau d'esprit", on se doit, évidemment, d'être spirituel. L'esprit est chose aussi française que l'humour est anglais, et sans doute l'un est-il aussi difficile à définir que l'autre. L'esprit, tel l'ornement rocaille, recherche l'effet piquant, la pointe, la saillie, le fin du fin, le trait. Le ressort de l'esprit, c'est une promptitude d'analogie trouvée, de renversement, de résolution, de glissement et d'esquive.[358] »

On peut se demander en quoi l'esprit de Marivaux s'inscrit dans ce style rococo. Nous allons tenter de le montrer en analysant certains passages de quelques-unes de ses œuvres théâtrales.

358 *Op. cit.*, p. 206.

a) L'éclat brillant des mots

Marivaux se plaît à écrire des reparties plaisantes éblouissantes qui laissent le spectateur admiratif. Il est un virtuose du langage et son théâtre en est la preuve. On a souvent l'impression d'assister à une fête des mots étourdissante, à un feu d'artifices verbal.

- Dans *La Femme fidèle*[359] (1755), le marquis revient de captivité avec son valet Frontin après dix ans d'absence : il a été enlevé par « un corsaire d'Alger » et, toujours très amoureux, désire savoir dans quelles dispositions est son épouse à son égard avant de révéler son identité. Il se fait donc passer pour un compagnon du mari prétendument décédé. Madame Argante, sa belle-mère, voit d'un très mauvais œil la visite de cet homme qui rappelle douloureusement à sa fille le souvenir de son époux défunt et pourrait empêcher le mariage de celle-ci avec Dorante. En effet, il n'y a que peu de temps qu'elle a réussi à la persuader de se remarier avec ce bon parti. Avant de paraître, le marquis envoie Frontin pour annoncer sa venue mais Madame Argante et Dorante s'échinent à le faire partir en voyant la grande émotion de la marquise lorsqu'elle apprend qu'il est un ancien captif et qu'il a bien connu le marquis d'Ardeuil à Alger. Quand enfin le valet demande que son maître, un gentilhomme, soit introduit auprès de la veuve supposée parce qu'il dispose d'informations « touchant le défunt marquis », la mère s'exclame :

« **Mais d'aujourd'hui nous ne finirons de captifs, tout Alger va fondre ici !** » (*T. C.*, t. II, scène 3, p. 718)

Cette réplique est très spirituelle car elle exprime tout l'énervement de Madame Argante exagérant à outrance un fait qui la dérange et pourrait contrecarrer ses projets matrimoniaux. Le simple souvenir du mari mort est pour elle une catastrophe puisque cela fait des années qu'elle essaye de consoler sa fille et qu'elle vient juste de parvenir à ses fins en obtenant son consentement pour des noces que celle-ci n'aurait jamais envisagées sans elle. L'image d'une invasion de captifs d'Alger fondant sur le château d'Ardeuil montre brillamment l'angoisse maternelle ; l'arrivée impromptue de Frontin est vécue comme une attaque quasi militaire

359 Cette pièce ne nous est parvenue qu'incomplète, Marivaux ayant négligé les comédies qu'il a écrites après 1755 (voir la notice de Frédéric Deloffre dans l'édition Classiques Garnier, tome II, p. 705-710).

contre ses desseins. La saillie est éclatante et très divertissante. Ce ne sont plus les pirates barbaresques qui sont à craindre mais tous ces captifs d'Alger soudainement libérés et susceptibles de faire revivre par la mémoire un époux qu'elle croyait enfin mort, enterré et surtout définitivement oublié. Le bon mot de la mère manifeste la virtuosité marivaudienne dans le maniement du langage ; il est véritablement spectaculaire parce qu'il montre sans aucun scrupule un manque total de compassion pour ces hommes enlevés et retenus prisonniers qui ont eu la chance de pouvoir se libérer pour revenir dans leur pays. Madame Argante est magnifiquement égoïste et méchante dans une repartie pleine d'esprit.

Le marquis a donc une première entrevue avec sa femme sans qu'elle sache qui il est. Mais comme il voit que sa mère et son prétendant sont là, il souhaite la revoir ultérieurement quand elle sera seule et se contente de lui remettre son portrait en lui assurant que son époux l'a gardé jusqu'à la mort. Submergée par le chagrin, la marquise sort en pleurant. C'est à ce moment que sa mère va faire encore preuve d'un esprit redoutable à l'encontre du marquis cette fois :

« Vous réjouissez-vous à faire pleurer ma fille ? **Vous avez les façons bien algériennes !**[360] »

L'extrême drôlerie de la réplique tient au renversement de la situation qu'il implique : le marquis n'est plus la victime d'horribles corsaires d'Alger mais le bourreau, à la cruauté tout algérienne, de sa fille ! Le captif innocent est devenu un méchant criminel au contact des pirates inhumains. Elle refuse d'apprécier à sa juste valeur la démarche d'un vieillard serviable venu respecter la promesse faite à un mourant ; du moins est-ce le roman raconté par le marquis déguisé. Elle ne voit en lui qu'un gêneur, un intrus pouvant réduire à néant son entreprise. Le raccourci des « façons bien algériennes » révèle la mauvaise foi incroyable de celle qui est prête à tous les amalgames pour que sa fille se remarie enfin : le pitoyable captif s'est métamorphosé en barbare. Son dessein est clair : en accusant le messager de cruauté impitoyable, elle veut le décourager de raconter à la marquise les derniers instants du marquis.

On peut faire une lecture plus approfondie de ce trait d'esprit de la mère. Le marquis éprouve en effet son épouse en se faisant passer pour un compagnon de captivité de son défunt mari. Il la met en quelque sorte à la torture en lui reprochant à mots couverts son futur mariage et en lui rapportant les prétendues dernières paroles d'amour du marquis d'Ardeuil. Alors la mère a peut-être bien raison, mais bien entendu sans le savoir, quand elle lui reproche

360 *Ibid.*, scène 6, p. 721.

ses « façons bien algériennes ». Marivaux se plaît à mettre en scène dans son théâtre des épreuves où, au sein d'un couple, l'un manipule l'autre avec une certaine délectation qui pourrait passer pour un genre de cruauté raffinée. Ainsi le marquis ne fait-il pas sciemment couler les larmes de son épouse en lui peignant un époux à l'agonie n'ayant que des pensées tendres pour sa femme ?

« Toutes ses infortunes ont été les miennes, et je ne puis même jeter les yeux sur vous, Madame, sans me sentir pénétré de toutes les tendresses dont il m'a chargé en mourant de vous assurer.[361]»

On se rend alors compte qu'une réplique spirituelle brillante n'est pas un simple divertissement éblouissant mais peut renfermer un sens profond. La décennie passée en captivité à Alger évoque l'expérience d'une souffrance ; la mise à l'épreuve de l'épouse n'est-elle pas une manière souterraine, inconsciente de lui faire payer, dans une autre monnaie que celle de l'enfermement et de la solitude, cette captivité ? N'y a-t-il pas comme la recherche d'une culpabilité de l'épouse dans cette enquête sur sa fidélité, au surplus bien improbable au bout de dix ans. Du reste le marquis et la marquise n'ont été mari et femme que pendant un mois. Par conséquent le mot d'esprit ne procure pas ici simplement un plaisir superficiel et rapide ; il peut éclairer les abîmes que renferme le monde des sentiments. Sa brillance n'exclut pas sa complexité.

b) La légèreté

Philippe Minguet, dans *Esthétique du rococo*, décrit cette légèreté dans l'architecture intérieure de l'époque ; il présente un caractère essentiel du style rococo : « l'atectonicité » c'est-à-dire que « ce décor ne donne aucun sentiment d'édification. Les supports sont supprimés, ou fondus dans l'ensemble, et paraissent suspendus.[362] » Il parle également du « traitement du lambris, qui n'est plus divisé en deux comme jadis » ; il donne des précisions à ce sujet : « les panneaux s'élancent d'une seule venue jusqu'à la corniche. Cette verticalité contribue à l'immatérialité comme à la légèreté de l'ensemble.[363] » Nous allons tâcher

361 *Ibid.*, scène 5, p. 720.

362 p. 192

363 p. 194

d'appliquer cette idée de légèreté à certaines répliques spirituelles.

- Dans *L'Héritier de village* (1725), Blaise a hérité de cent mille francs de son frère, mercier à Paris. D'emblée les deux hommes n'ont rien à voir : Blaise est plein de bonhomie, joyeux tandis que son frère était un avaricieux atrabilaire : « il aimait trop l'usure et l'avarice ; il se plaignait trop de vivre, et j'ons l'opinion que cela l'a tué. » (Ibid., t. I, scène 1, p. 554). Au contraire, dès qu'il apprend qu'il est riche, le paysan commence déjà à dépenser sans compter alors même qu'il n'a pas encore touché le moindre sou ; il prend la voiture publique pour revenir de Paris, il paye grassement Arlequin qui lui a porté ses paquets, il promet des gages mirobolants à ce dernier quand il l'engage comme serviteur. Dans la dernière scène de cette comédie en un acte, le clerc de son procureur lui apprend que Monsieur Rapin, le maltôtier chargé de faire fructifier son héritage, a fait banqueroute et s'est enfui à l'étranger sans laisser un sol ; Blaise ne crie pas au désespoir mais prend les choses du bon côté dans l'ultime réplique de la pièce :

« Et moi, **je pense qu'il y a encore du vin dans le pot et que j'allons le boire**. Allons, enfants, marchez. *(A Arlequin.)* Venez boire itou, vous ; bon voyage après, et pis, **adieu le biau monde**. » (*T. C.*, t. I, scène 15, p. 578)

La fête battait son plein au moment de l'arrivée de Monsieur Griffet, le clerc, parce qu'on célébrait les projets de mariage entre Colin et Madame Damis d'une part, et entre Colette et le chevalier d'autre part. Évidemment il n'est plus question de noces quand la nouvelle est annoncée, mais l'on voit que le paysan garde invariablement sa bonne humeur comme si les aléas de l'existence ne pouvaient entamer sa joie de vivre. Il appréhende la vie avec un certain détachement de sorte que l'infortune qui vient d'arriver n'a aucune prise sur lui. Il reste du vin et il s'agit de le boire ; tant pis pour le reste. Sa dernière réplique est amusante parce qu'elle semble complètement détachée du contexte. Il vient tout de même de perdre cent mille francs ; par ailleurs ses enfants devaient contracter des unions avantageuses pour sa famille et cela est annulé en raison du vol de l'argent. On pourrait presque accuser ce personnage de légèreté ; sa désinvolture manque singulièrement de vraisemblance : comme rester aussi gai après des nouvelles aussi catastrophiques ? Tout ce qu'il avait échafaudé auparavant avec son épouse s'écroule comme un château de cartes et il ne semble absolument pas affecté. La repartie plaisante de Blaise sur le vin est une indication sur sa philosophie : rien ni personne

ne doit gâcher la fête ; car il est clair que le père de famille invite les siens, Arlequin y compris, à continuer à s'amuser malgré la tournure malheureuse des événements. La joie doit l'emporter quelles que soient les circonstances. Les salutations finales, « adieu le biau monde », sont adressées au chevalier et à sa cousine Damis qui viennent de s'éclipser : plus d'argent, plus de mariage ! Mais en les saluant ainsi, on a l'impression que Blaise prend vraiment à la légère leur défection si choquante. Il dit cela sur un ton allègre ; il ne leur en veut pas ; il n'éprouve aucune amertume mais au contraire les salue avec désinvolture. C'est comme s'ils n'avaient jamais existé, comme s'il leur signifiait leur congé avec un détachement empreint de gaieté.

Colin est bien le fils de son père : il accepte également les choses avec une grande facilité quand Madame Damis, sa future épouse, se dérobe avec inélégance :

« Madame Damis. Allons, Monsieur le Chevalier, donnez-moi la main ; retirons-nous, car il se fait tard. (…)
Colin. - Pardi ! c'est une accordée de pardue ; **tu me quittes, je te quitte, et vive la joie ! Dansons, papa**. » (*Ibid.*, p. 578)

Colin paraît content de son sort ; lui non plus n'est pas du tout affecté par ce qui se passe et veut continuer à s'amuser. Le jeu verbal sur le verbe « quitter » fait penser à une comptine et confère un aspect musical à sa repartie. Le rythme des phrases est rapide, ce qui traduit une certaine vivacité heureuse du personnage. Rien n'est grave, tout doit être pris à la légère, c'est la seule façon de continuer à être heureux. C'est du moins ce que semble nous dire le fils du paysan. L'invitation à danser faite au père est comique : au lieu de danser avec sa promise, le voilà disposé à danser avec son « papa », terme affectueux qui en dit long sur la joie de vivre de cette famille.

c) L'alacrité spirituelle

Nous avons déjà parlé du tempo accéléré que la saillie peut conférer au dialogue et l'avons alors comparée au jeu des italiens plein de feu. Mais nous souhaitons ici évoquer la rapidité qui va jusqu'au vertige, et en cela on s'approche d'une caractéristique essentielle du style rococo.

- Dans *L'Héritier de village*, il y a également des scènes où les paroles pleines d'esprit fusent très vite et créent une sorte d'étourdissement du spectateur. Le rythme dramatique est alors endiablé et laisse peu de temps à ce dernier pour reprendre haleine. Par exemple, lorsque Claudine joue à la grande dame parce que son mari vient d'hériter de cent mille francs, le chevalier fait des remarques plaisantes à chacune de ses interventions ; sa cousine, Madame Damis, et lui-même ne savent pas que les paysans sont devenus riches et ils croient que l'épouse de Blaise est devenue folle puisqu'elle a des propos qu'ils jugent impertinents. Claudine s'amuse de leurs réactions et ne veut pas leur confier tout de suite la bonne nouvelle. Cette espèce de quiproquo donne des échanges extrêmement drôles auxquels participent également un peu plus tard Colin et Colette, les enfants de Claudine et Blaise. Dans la scène 3, on relève plusieurs répliques spirituelles du chevalier qui s'enchaînent rapidement au fur et à mesure des paroles de Claudine ; à sa cousine qui lui demande comment il trouve le discours de la paysanne, il répond : « **Qu'il est rustique, et qu'il sent le terroir**. » (*T.* C., t. I, p. 560) Quand Claudine les somme de l'honorer et de l'appeler Madame, il déclare : « Ce genre de folie est divertissant. Voulez-vous que je la complimente ? » (*Ibid.*) Puis quand Madame Damis l'exhorte à faire taire l'insolente, il rétorque : « **Moi, la faire taire ? arrêter la langue d'une femme ? un bataillon, encore passe !** » Après un sursaut d'indignation de Madame Damis, il s'ensuit un échange des plus savoureux entre Claudine et le chevalier :

« Madame Damis. - Son mari me fera raison de son insolence.
Claudine. - Bon, mon mari ! est-ce que je nous soucions l'un de l'autre ? **J'avons le bel air, nous, de ne nous voir quasiment pas**[364]. Vous qui n'avez jamais quitté votre châtiau, cela vous passe, aussi bian que **la vartu folichonne**.
Le Chevalier. - **Cette vertu folichonne m'enchante, son extravagance pétille d'invention**. Va, ma poule, va, sandis ! **Je t'aime mieux folle que raisonnable**. » (*Ibid.*, p. 560-561)

Le chevalier est passablement excité par les énormités que profère la paysanne et il lui

364 Blaise a expliqué à son épouse dans la scène précédente qu'à Paris les gens du beau monde, lorsqu'ils sont mariés, ont des relations galantes et n'ont que peu de rapport avec leur conjoint légitime. En bonne élève, elle répète ce que son professeur de mari vient de lui enseigner. La « vertu folichonne » dont elle parle ensuite est cette « vertu négligente » que Blaise lui a demandé d'avoir maintenant qu'elle est riche et qu'elle doit tenir son rang : en effet une femme du bel air doit se laisser courtiser par des soupirants sans s'effaroucher outre mesure.

répond comme en écho en reprenant ses mots « vertu folichonne » ; cet oxymore le fait jubiler, il défaille littéralement de joie. Le verbe « pétille » qu'il emploie décrit bien le dialogue. Le comique de la scène vient de ce que plus Claudine parle et moins ses interlocuteurs la comprennent. La confusion est à son maximum à la fin de l'entretien quand la villageoise répète les paroles de son mari au sujet du « bel air » et de « la vertu folichonne ». On arrive à un vertige d'incompréhension tel que le chevalier interprète ses discours comme ceux d'une folle à lier, mais d'une folle comique dont les propos sont à mourir de rire. Il y a donc une progression dans l'obscurité des répliques de l'épouse de Blaise qui s'accompagnent des commentaires spirituels du chevalier ; ce dernier est à la fête et participe pleinement au numéro que Claudine est en train de faire devant eux. Tout cela va très vite et le spectateur n'a pas le temps de s'amuser à une des reparties qu'une autre, tout aussi drôle, lui succède. Le travail du rythme est donc essentiel dans cette scène et concourt à sa portée comique.

Dans la scène suivante, le rythme des reparties plaisantes s'accentue encore avec l'arrivée de Blaise et de ses deux grands enfants. Le chevalier va encore ponctuer les prises de paroles des membres de cette famille de ses remarques spirituelles. Il s'agit de vérifier si tout le monde est aussi fou que Claudine. Le chevalier joue alors les observateurs et examine attentivement chacun d'entre eux ; puis il donne son diagnostic humoristique implacable :

« J'examine Blaise ; sa femme est folle, je le crois à l'unisson. »
« Eh bien ! cousine, le vertigo n'est-il pas double ? Voyons les enfants ; je les crois uniformes. Qu'en dites-vous, petite folle [Colette] ? »
« A vous la balle, mon fils [Colin] ; ne dérogez-vous point ? »
« Partout le même timbre ! *(A Arlequin.)* Et toi, Belître ? » (*Ibid.*, p. 561-562)

Le rire tient autant au contenu des répliques qu'à leur vitesse de profération. De plus elles sont courtes, ce qui assure cet effet d'accélération comique.

Lorsque le chevalier jette un œil sur les papiers que lui présente Blaise, il y reconnaît la signature de l'homme d'affaires Rapin et retourne sa veste *illico presto* ; cela aussi est très drôle et concourt à cette impression de rapidité dramatique :

« *(A Blaise.)* Monsieur, je suis votre serviteur, je vous fais réparation ; vous êtes sage, judicieux et respectable. Quant à Messieurs vos enfants, je les aime ; le joli cavalier ! la charmante damoiselle ! que d'éducation ! que de grâces et de gentillesses ! » (*Ibid.*, p. 562)

Alors qu'il vient de déclarer toute la famille folle à lier, voilà qu'il fait sa cour à Blaise et le flatte éhontément. Personne n'est dupe et surtout pas les paysans qui s'exclament immédiatement : « Ah ! vous nous flattez par trop. » C'est comme un jeu entre tous les personnages. Le chevalier lui-même sait très bien qu'il exagère les compliments qu'il dispense généreusement à tous les membres de cette famille nouvellement riche. Sa volte-face soudaine est admise par tout le monde et Blaise ne s'offusquera pas de la double proposition de mariage qu'il va lui faire dans la scène suivante après son conciliabule avec sa cousine. Tout va au pas de course dans cette comédie en un acte. Ainsi, une fois les noces projetées, Arlequin doit faire l'éducation des enfants en une séance rondement menée où ceux-ci se montrent aussi très pressés d'arriver à la fin de la leçon pour passer aux travaux pratiques avec leurs promis respectifs. En effet le père l'a chargé de leur donner « une petite leçon de bonne manière » : « dressez-les un petit brin selon leur qualité, à celle fin qu'ils puissent tantôt batifoler à la grandeur, suivant les balivarnes du biau monde ». La réponse du valet récemment engagé mérite d'être citée pour sa drôlerie irrésistible : « Eh qu'oui ! j'ai sifflé plus de vingt linottes en ma vie, et vos enfants auront bien autant de mémoire. » Et voilà Colin et Colette réduits à l'état de petits oiseaux sans cervelle qu'on va dresser pour qu'ils chantent comme il faut. La scène 9 est consacrée à leur initiation ; Arlequin demande à Colin de jouer le rôle du prétendant de Colette mais il va trop vite en besogne et au lieu de faire une cour progressive, par étapes, il s'emballe et en vient toujours au sujet du mariage qui devrait n'intervenir qu'en conclusion de la conversation galante. Son entrée en matière est des plus amusantes :

« Colin. - Il s'agit, Mademoiselle, qu'il y a bien des nouvelles.
Colette. - Et queulles, Monsieur ?
Colin. - C'est que la biauté de votre parsonne... car il ne faut pas tant de priambule ; et c'est ce qui fait d'abord que je vous veux pour femme. » (*Ibid.*, p. 571)

Colin est incapable de prendre le temps de conter fleurette à sa promise et la répétition avec sa sœur tourne court. Quand celle-ci, toujours dans le rôle qui lui est imparti, rétorque qu'elle n'est pas habituée à ce genre de discours aussi abrupt, il répond avec aplomb :

« Ça est vrai, Mademoiselle ; **mais vous serez pus accoutumée à la seconde fois qu'à la première,**

et de fois en fois vous vous y accoutumerez tout à fait. » (*Ibid.*)

Au lieu de montrer plus de tact et de délicatesse envers le sexe opposé, il impose ses manières grossières en affirmant que répéter plusieurs fois ses déclarations brutales finira bien par rendre celles-ci acceptables. C'est un trait plaisant où la naïveté du paysan le dispute à sa malice. Il a trouvé l'artifice lui permettant de ne surtout pas changer ses manières. C'est en définitive à la femme de s'accommoder du comportement assez rustre de celui qui veut arriver directement aux réalités sans en passer par la contrainte que représente la phase de séduction. Complimenter sa future n'est qu'une perte de temps ; Colette a bien constaté que son frère « a d'abord galopé de l'amour au mariage. » Colin lui-même reconnaît qu'il est « hâtif » et qu'il essayera de ralentir mais dans la même réplique où il fait part de ses bonnes résolutions, il ajoute en indécrottable paysan qu'il est :

« Je ne dirai pas que vous serez ma femme ; **mais ça n'empêchera pas que je ne sois votre homme**. » (*Ibid.*)

Chassez le naturel, il revient au galop ; et Colette de réprimander son incorrigible frère dans la foulée après son bon mot plein d'espièglerie :

« Eh bian ! le vlà encore **embarbouillé dans les épousailles**. » (*Ibid.*)

La sœur aussi a le sens de la formule qui fait mouche. Toutes ces plaisanteries sont dites avec alacrité, ce qui renforce leur efficacité comique. Le trait d'esprit marivaudien ressemble aux façons de Colin : il faut aller vite sans trop peser sous peine d'ennui. Il faut toujours être dans le feu de l'action pour se sentir vivre. On peut alors parler du style rococo dans l'emploi du trait plaisant chez ce dramaturge. Il y a une virtuosité dans l'enchaînement vif des différentes répliques et un plaisir verbal évident qui est la métaphore du plaisir d'exister ; être spirituel, c'est profiter pleinement de toutes les ressources de la vie. Ainsi le fils de Blaise se justifie avec pertinence : « Morgué ! c'est que cette noce est friande, et mon esprit va toujours trottant envers elle. » Il s'empresse d'aller à l'idée alléchante du mariage comme il s'empresse de faire sourire le public par ses saillies qui se succèdent à un rythme rapide. Fatigué des critiques d'Arlequin et de Colette, il quitte d'ailleurs la scène en lançant un dernier trait qui, s'il a une connotation licencieuse, n'est pas sans profondeur :

« Arlequin. - Vous avez le goût d'une épaisseur !...
Colin. - Bon, bon ! laissons tout cela ; tenez je m'en vas, je n'aime pas à être à l'école ; je parlerai à l'aventure ; laissez venir Madame Damis ; **pisqu'alle est veuve, alle me fera mieux ma leçon que vous**. Adieu, mijaurée ; je vous salue, noute magister. » (*Ibid.*)

La sœur n'est pas en reste puisque, au cours de son apprentissage, Arlequin commente ainsi sa conduite alors qu'elle feint de converser galamment avec son prétendant et qu'elle a des propos un peu trop vifs pour une jeune fille :

« Prrrr... comme elle y va ! **tout le sang de la famille court la poste** ; patience, mon écolière. » (*Ibid.*, p. 572)

d) Le motif du miroir

A propos du style rococo dans les intérieurs au XVIIIe siècle, voici ce qu'écrit Philippe Minguet : « Ce décor (...) fuyant invite l'œil à glisser d'une partie à une autre partie, à venir puis à revenir. Labilité accentuée par l'usage des nombreuses glaces qui garnissent les dessus de cheminée ou remplacent les lambris. Les reflets ne contribuent pas seulement à multiplier les foyers d'attraction : ils agissent sur la fluidité du décor en ménageant de nouveaux passages entre les éléments.[365] »

Le miroir est un objet qui inspire beaucoup Marivaux : il existe même un texte qui porte ce titre et qu'il a fait publier dans le *Mercure* de janvier 1755 alors qu'il est âgé de soixante-sept ans. Mais son écriture est bien antérieure : on sait, d'après les témoignages du temps, qu'il en a lu une grande partie à l'Académie le 4 avril 1748. Il s'agit surtout d'une réflexion sur les Anciens et les Modernes mais la symbolique de départ est très étonnante parce qu'empreinte d'un fantastique tout à fait original ; la Nature, devant ses fourneaux où brûle un feu d'enfer, y figure sous la forme d'un être divin qui porte sur le front deux miroirs : l'un reflète le travail de la matière et l'autre celui de l'esprit humain !

Dans ce développement, nous allons montrer la relation fructueuse entre la notion d'esprit et le thème du miroir.

365 *op. cit.*, p. 193.

- Dans *La Dispute* (1744), Carise mène pour la première fois Eglé au bord d'un ruisseau ; celle-ci y découvre son reflet avec stupéfaction :

« Quoi ! c'est là moi, c'est mon visage ? (…) Mais savez-vous bien que cela est très beau, que cela fait un objet charmant ? Quel dommage de ne pas l'avoir su plus tôt !
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 !** » (*T. C.*, t. II, scène 3, p. 606)

La naïveté d'Eglé est plus que réjouissante : elle qui a été élevée par deux domestiques au fin fond d'une forêt et ne connaît rien du monde semble s'éveiller à la coquetterie et à la vanité qu'elle engendre. Sa déclaration est pleine d'esprit sans qu'elle s'en rende compte. Comme elle ne sait pas, toute naturelle qu'elle est, qu'il est malséant de se vanter sous peine d'être jugée prétentieuse, elle loue son apparence en toute bonne foi et suppose que Carise et Mesrou ont bien profité de sa beauté en l'ayant sans cesse sous les yeux tandis qu'elle-même ne se doutait pas qu'elle était si charmante. Le spectateur a l'impression d'assister aux aveux d'une coquette qui n'est plus refrénée par les convenances et dit nettement tout le bien qu'elle pense de ses charmes. L'âme d'Eglé se lit à livre ouvert. Il n'y a ni hypocrisie ni respect des bonnes manières. En commentant son reflet dans le ruisseau, c'est son âme toute nue qu'elle nous donne à voir. Sa franchise est rafraîchissante. Elle nous fait sourire sans qu'on la condamne en aucune façon. Son plaisir de se sentir belle transparaît dans ses propos tellement innocents qu'elle nous amuse. Au moment où elle se voit pour la première fois, le public la voit elle aussi. Le choc du reflet extérieur s'accompagne d'un dévoilement de l'intériorité. La simultanéité des deux processus est très significative car, dans les deux cas, il est question de transparence, notion si chère à Marivaux. C'est ici qu'on peut faire un rapprochement de l'esprit marivaudien avec ce qu'on appelle le mouvement rococo. On assiste avec cette scène à l'avènement de l'apparence, à l'exaltation de la beauté extérieure et tout cela est exprimé dans un style spirituel qui rend la jeune fille sympathique. Si Eglé n'était pas cet animal de laboratoire sujet à une expérience sur l'inconstance, on la considérerait comme une grande coquette superficielle et égocentrique. Mais étant donné qu'elle s'exprime avec la supposée

candeur d'une jeune fille qui ne connaît rien à la vie, on l'excuse bien sûr et l'on se divertit en l'entendant. C'est pour ainsi dire la nature qui parle à travers elle, si l'on se réfère aux explications liminaires du Prince à la belle Hermiane[366]. Il n'y a ni culpabilité ni fausse honte en elle : elle se découvre « admirable » et en éprouve une joie immense. L'auteur semble déjà vouloir justifier l'infidélité à venir. Comment une fille si naturellement coquette pourrait-elle s'engager dans une relation amoureuse durable ? Il est intéressant de remarquer que l'inconstance quasiment annoncée n'est pas l'objet d'une condamnation morale ; la frivolité d'Eglé même est montrée comme un fait de la nature où ne doit pas entrer de jugement moralisateur. L'innocence absolue de celle qui a grandi dans l'ignorance du monde annule toute possibilité de faute. Ainsi cet épisode divertissant, où la candide jeune fille prend conscience de sa beauté physique, recèle un sens profond sur les comportements humains. Il s'agit pour Marivaux de s'amuser en feignant de remonter à une origine mythique imaginaire qui manifesterait le caractère naturel de la coquetterie féminine. Évidemment il se plaît à exagérer, de manière spirituelle, l'attitude superficielle d'Eglé qui nous ravit dans une réplique empreinte d'une belle spontanéité. Par conséquent, on trouve bien une sorte de pseudo-justification ironique de la coquetterie en tant que comportement naturel mais on peut également parler d'une satire des coquettes qui s'abîment dans la « contemplation » de leur beauté et se croient le centre de toutes les attentions. L'amour de soi qu'elle proclame signifie que, dans le domaine amoureux, la coquette est incapable d'aimer qui que ce soit tant elle est remplie d'admiration pour elle-même[367]. Sa déclaration tonitruante « que je vais m'aimer à présent ! » est une déclaration d'amour à sa propre personne. Se voir dans le ruisseau a déclenché cette joie soudaine ; se mirer et s'admirer sont deux actions simultanées. C'est évidemment une variation sur le mythe de Narcisse tombant amoureux de son propre reflet.

Pour interpréter avec le plus d'exactitude possible cette scène de *La Dispute,* nous pouvons faire appel à d'autres textes de Marivaux où il explique que la coquetterie des femmes est une sorte de défense contre la domination des hommes :

« Contrairement à ce que pensera Rousseau, Marivaux ne croit pas que la coquetterie soit inhérente à la nature des femmes : si les femmes sont coquettes, c'est la faute des hommes qui les condamnent à

366 « c'est la nature elle-même que nous allons interroger » ; « on peut regarder le commerce qu'ils vont avoir ensemble comme le premier âge du monde ; les premières amours vont recommencer, nous verrons ce qui en arrivera. » (*Ibid.*, scène 1 et 2, p. 604-605)

367 « La coquette ne sait que plaire, et ne sait pas aimer ; et voilà pourquoi on l'aime tant. » Citation tirée de la cinquième feuille du *Cabinet du philosophe*, in *JOD*, p. 374.

des occupations futiles, les privent de toute responsabilité, les réduisent en servitude ; elles doivent compenser par la ruse et même par la méchanceté l'infériorité dans laquelle les hommes les maintiennent.[368] »

Cette notice qui accompagne la pièce dans la collection de la Pléiade fait notamment allusion à la cinquième feuille du *Cabinet du philosophe* où le rédacteur fait parler une femme, porte-parole de ses semblables :

« Si notre coquetterie est un défaut, tyrans que vous êtes (nous diraient-elles), qui devons-nous en accuser que les hommes ?
Nous avez-vous laissé d'autres ressources que le misérable emploi de vous plaire ? (…) Notre coquetterie fait tout notre bien. Nous n'avons point d'autre fortune que de trouver grâce devant vos yeux. Nos propres parents ne se défont de nous qu'à ce prix-là ; il faut vous plaire, ou vieillir ignorées dans leurs maisons : nous n'échappons à votre oubli, à vos mépris, que par ce moyen ; nous ne sortons du néant, nous ne saurions vous tenir en respect, faire figure, être quelque chose, qu'en nous faisant l'affront de substituer une industrie humiliante, et quelquefois des vices, à la place des qualités, des vertus que nous avons, dont vous ne faites rien, et que vous tenez captives[369]. »

Ce texte engagé où une femme prononce un plaidoyer vibrant est en accord avec les idées de Mme de Lambert dont Marivaux fréquentait assidûment le salon. Dans les *Réflexions sur les femmes*, elle prend la défense de la gent féminine avec une force et un argumentaire qui ont certainement eu une influence sur le dramaturge :

« Mais ce qu'il y a de singulier, c'est qu'en les [les femmes] formant pour l'amour, nous leur en défendons l'usage. Il faudrait prendre parti : si nous ne les destinons qu'au plaisir, ne leur défendons pas l'usage de leurs agréments. Si vous les voulez raisonnables et spirituelles, ne les abandonnez pas quand elles n'ont que cette sorte de mérite[370]. »

Pareillement, dans l'*Avis d'une mère à sa fille*, Mme de Lambert évoque le reproche de coquetterie que l'on fait aux femmes pour en expliquer l'origine dans l'éducation qu'on leur dispense et disculper celles-ci de ce vice auquel, en définitive, on les oblige dans la société de

368 Notice de l'édition Pléiade établie par Henri Coulet et Michel Gilot, 1994, p. 1070.

369 *Le Cabinet du philosophe*, p. 377-378, dans *JOD*.

370 *Œuvres*, éd. 1751, t. I, p. 330-332 (cité dans *JOD*, note 139 de la section IV à propos de la cinquième feuille du *Cabinet du philosophe*, p. 653-654).

cette époque :

« On les destine à plaire ; on ne leur donne des leçons que pour les agréments ; on fortifie leur amour-propre ; on les livre à la mollesse, au monde et aux fausses opinions ; on ne leur donne jamais de leçon de vertu ni de force. Il y a une injustice, ou plutôt une folie à croire qu'une pareille éducation ne tourne pas contre elles[371]. »

Ce développement que nous venons de faire sur les convictions de Marivaux au sujet de la coquetterie doit nous permettre d'approfondir ce que nous avons pu avancer sur le personnage d'Eglé incarnant une sorte de coquetterie naturelle. On comprend bien que, pour l'auteur, ce vice féminin est la conséquence d'une société patriarcale où la femme n'a pas son mot à dire. Ainsi, il faut envisager le début de sa pièce *La Dispute* comme une fantaisie où il se plaît à mettre en scène un personnage féminin qui, d'emblée, sans l'influence d'un ordre social qui l'opprime, découvre en même temps sa beauté et le vertige ensorceleur de la coquetterie. C'est une pure rêverie littéraire que nous offre l'écrivain. Il ne faudrait pas plaquer une lecture idéologique sur une pièce où l'imaginaire s'épanouit de manière spirituelle. Il ne s'agit pas d'un traité sur les origines de la coquetterie et de l'inconstance.

« Marivaux ne se soucie pas de psychologie génétique ni d'étude expérimentale du comportement.[372] »

Il est vrai que l'auteur paraît bien être de son temps avec cette recherche des origines qui a parcouru tout le XVIIIe siècle[373]. Mais l'invention d'une expérience par un souverain est plus un cadre factice divertissant qu'une vraie expérience à but philosophique. Michel Gilot et Henri Coulet dans la notice de l'édition Pléiade de la pièce parlent d'ailleurs d' « expérience truquée[374] » :

« L'expérience tentée sur les enfants serait donc faussée d'avance, puisqu'elle reproduirait non les conditions naturelles de la vie primitive, mais les conditions vicieuses de la vie civilisée. Nous savons,

371 *Œuvres*, éd. 1751, t. I, p. 100 (cité dans *Journaux et œuvres diverses*, note 139 de la section IV à propos de la cinquième feuille du *Cabinet du philosophe*, p. 653).

372 Notice de l'édition de la Pléiade, p. 1068.

373 Condillac : *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), *Traité des sensations* (1754) ; Buffon : *Histoire naturelle de l'homme* (1749) ; Diderot : *Lettre sur les aveugles* (1749) ; Rousseau : *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1755), *Essai sur l'origine des langues* (1771).

374 Œuvre précédemment citée, p. 1070.

au XXe siècle, que la société ne peut pas penser sa propre origine et encore moins la recréer. Marivaux l'aurait deviné, et aurait ainsi voulu prouver aux philosophes de son temps, imitateurs de ce prince « naturellement philosophe » (…) que l'expérience était obligatoirement truquée et que la tyrannie des hommes, la coquetterie des femmes étaient inscrites dans les données de départ [375]. »

Ce n'est pas une pièce à thèse qui ferait de la coquetterie une caractéristique féminine innée. On a plutôt l'impression que Marivaux se livre à un jeu littéraire spirituel sur le thème de l'amour narcissique, jeu qui continue d'ailleurs tout au long de la comédie. Ainsi quand Azor s'émerveille des charmes d'Eglé, celle-ci, au lieu de parler d'amour, revient au culte qu'elle voue à sa propre apparence dans une réplique où elle ne parle que d'elle :

« Azor. - Oui, ma vie, comment est-il possible qu'on soit si belle, qu'on ait de si beaux regards, une si belle bouche, et tout si beau ?
Eglé. - **J'aime tant qu'il m'admire !** » (*T. C.*, t. II, scène 6, p. 610)

Sa réponse aux compliments de son amant nous fait sourire car on y décèle l'esprit du dramaturge qui sait nous montrer que, pour la coquette, l'amour de l'autre se définit par l'amour de l'admiration que l'autre lui porte. C'est un jeu de miroir qui finalement réduit l'autre à soi-même. Il n'y a pas de rencontre amoureuse mais simplement le prétexte à l'épanouissement de soi, autrement dit à un splendide égoïsme. Là encore il nous semble trouver un lien avec ce qu'on appelle le mouvement rococo dans la première moitié du XVIIIe siècle : Eglé est une frivole magnifique. Par ailleurs, la décoration intérieure rococo privilégie les miroirs, les meubles chargés d'ornements, les objets seulement décoratifs. On met donc l'accent sur une forme de flamboyance, sur le caractère superficiel des choses.

Un peu plus loin dans la scène 6, pour persuader les amants de se séparer de temps en temps afin d'entretenir la flamme de leur amour, Carise et Mesrou donnent à chacun le portrait de l'autre : cela les aidera à supporter leur séparation ;

« Eglé, *prenant un portrait que Carise lui donne.* - Comment donc ! je me reconnais ; c'est encore moi, et bien mieux que dans les eaux du ruisseau, **c'est toute ma beauté, c'est moi, quel plaisir de se trouver partout ! Regardez, Azor, regardez mes charmes**. » (*Ibid.*, p. 611)

Eglé tombe presque en extase devant sa propre représentation. La surenchère des indices de

375 *Ibid.*

la première personne révèlent l'ivresse narcissique : « me, moi, ma, moi, mes ». Avec beaucoup d'esprit, Marivaux expose une situation étonnante où le portrait de la femme, normalement destiné à la contemplation de celle-ci par l'homme, suscite l'admiration sans borne de cette même femme. D'ailleurs, l'amante d'Azor veut garder le portrait de celui-ci ainsi que son propre portrait ! Mais Mesrou la met au pied du mur : elle doit choisir impérativement l'un des deux. Et Eglé de réclamer le sien puisque de toute manière elle n'a pas besoin de Mesrou pour avoir Azor étant donné qu'elle a déjà « son portrait dans [son] esprit ». C'est la coquette dans toute sa splendeur. C'est alors que Carise a une idée extraordinaire :

« Le [le portrait d'Eglé] voilà d'une autre manière. Cela s'appelle un miroir, il n'y a qu'à presser cet endroit pour l'ouvrir. » (*Ibid.*)

On discerne bien le rôle de Carise : exacerber le narcissisme d'Eglé pour mettre à l'épreuve sa constance. Le trucage d'une prétendue situation naturelle est là aussi évident avec la manipulation bien pensée des domestiques qui agissent, on s'en doute, selon les consignes du prince. Plus la jeune innocente s'aimera et plus elle sera susceptible de s'attacher à un autre admirateur qu'Azor. Cela est prévu avec la rencontre de Mesrin, amant d'Adine, quelques scènes plus loin. Le reflet dans le ruisseau, le portrait et maintenant le miroir sont des moyens utilisés pour provoquer puis augmenter la coquetterie de la jeune fille. Les deux amants ont eu la surprise de se découvrir ensemble dans le miroir mais Eglé finit par s'y voir seule parce qu'Azor a bougé après lui avoir pris un baiser :

« Eglé, *en se retournant.* - Oh ! vous nous dérangez[376], à présent je ne vois plus que moi, l'aimable invention qu'un miroir ! » (scène 7, p. 612)

Enivrée par son propre reflet, elle en oublie la présence de celui qu'elle s'est engagée à aimer toute sa vie. Du reste, après que celui-ci est parti, elle se console encore avec son reflet :

« Ah ! il n'y est plus, je suis seule, je n'entends plus sa voix, il n'y a plus que le miroir. *(Elle s'y regarde.)* (…) Pour aimer toujours ce que je vois là, il n'avait pas besoin de l'absence... Allons, **je vais m'asseoir auprès du ruisseau, c'est encore un miroir de plus**. » (scène 8, p. 613)

376 C'est-à-dire qu'en volant un baiser à Eglé, Azor a dérangé la position qu'ils avaient prise devant le miroir pour s'y refléter tous les deux.

La scène est très plaisante : une jeune fille prétendument énamourée trouve une consolation à l'absence dans la contemplation de sa propre image deux fois reflétée dans une glace et dans un ruisseau. Son miroir ne lui suffit pas, elle a encore besoin de s'asseoir au bord du cours d'eau. Avec beaucoup d'esprit, Marivaux sait nous faire comprendre à quel point la coquetterie peut être délétère en matière d'amour. Mais en même temps, comme toujours, il s'amuse des ridicules plutôt que de les blâmer avec un air sombre et le sourcil froncé. On est aussi sensible au pouvoir d'irréalité du miroir. Il y a une poésie onirique dans cette manière de se perdre dans la contemplation de son propre reflet. Marivaux n'est pas juste un observateur amusé des mœurs de ses contemporains, on sent qu'il s'intéresse vraiment à cette fascination de soi-même qui pourrait devenir quasi métaphysique. La superficie du miroir peut révéler la profondeur de l'être.

De son côté, Adine suit le même chemin qu'Eglé ; à elle aussi, on a montré le ruisseau où se mirer ; à elle aussi, on a donné un miroir. Ainsi les deux jeunes femmes jouent exactement la même partition de la coquetterie et de l'amour-propre. Lorsqu'elles se rencontrent, chacune est le reflet de l'autre de par son expérience et son caractère ; mais cette fois, pour chacune d'entre elles, la guerre est déclarée avec son reflet vivant, pourrait-on dire : il n'est pas question de considérer l'autre comme son double mais comme une ennemie à abattre.

« Adine. - (…) Je suis pourtant l'admiration de trois autres personnes qui habitent dans le monde.
Eglé. - Je ne connais pas vos personnes, mais je sais qu'il y en a trois que je ravis et qui me traitent de merveille.
Adine. - Et moi je sais que je suis belle, si belle, que je me charme moi-même toutes les fois que je me regarde, voyez ce que c'est.
Eglé. - Que me contez-vous là ? Je ne me considère jamais que je ne sois enchantée, moi qui vous parle. » (scène 9, p. 614)

La structure dramatique met donc également en place un jeu de miroirs entre les deux couples inconstants. Eglé va s'empresser de quitter Azor pour Mesrin, et Adine va échanger celui-ci pour celui-là. Les hommes ne sont pas en reste qui deviennent eux aussi facilement infidèles. C'est un parfait chassé-croisé qui aboutit à « une quadruple inconstance[377] ».

Il y a un autre niveau de cette structure spéculaire : si Hermiane, l'amante du prince, est si dépitée et scandalisée en observant le comportement des quatre êtres de nature, c'est qu'ils

377 *T. C.*, t. II, notice de *La Dispute*, p. 597.

représentent d'une certaine manière les couples en général et que celui qu'elle forme avec le souverain en est forcément affecté. Si l'inconstance est un fait de nature, comment sa relation amoureuse en réchappera-t-elle ? Rappelons que c'est elle qui interrompt soudain l'expérience, outrée par Eglé et Adine qui, une fois infidèles à leurs amants, veulent les reconquérir en constatant qu'ils leur sont aussi infidèles, qui plus est avec cette autre jeune femme qu'elles détestent par jalousie.

« Hermiane, *entrant avec vivacité.* - Non, laissez-moi, Prince ; je n'en veux pas voir davantage ; cette Adine et cette Eglé me sont insupportables, il faut que le sort soit tombé sur ce qu'il y aura jamais de plus haïssable parmi mon sexe. » (*Ibid.*, scène dernière, p. 626)

En tant que femme, la fiancée du souverain s'identifie bien sûr à ces deux jeunes filles, spécimens abominables de la gent féminine selon elle. Le sort dont elle parle est le fruit de l'écriture de la pièce par son auteur qui, en effet, a, avec beaucoup de malignité, créé deux personnages féminins ridicules et plus inconstants que des girouettes. C'est que Marivaux fait véritablement une expérience mais elle n'est ni scientifique ni philosophique ; il peint, après la mise en place d'une espèce de temps zéro de la vanité narcissique lors du premier reflet dans l'eau, le caractère bien campé de deux incorrigibles coquettes et observe jusqu'où elles sont capables d'aller. C'est une expérience mais purement littéraire. Le théâtre devient un laboratoire des âmes. Ce qui passionne le dramaturge, c'est cet amour de soi-même poussé à l'extrême et qui aboutit à une espèce de tricherie dans les relations humaines, et notamment dans l'amour. Ce comportement proprement humain est montré de façon spirituelle.

Dans la première feuille du *Spectateur français*, le rédacteur qui se présente comme un homme d'un « âge avancé » fait le récit d'un dépit amoureux alors qu'il n'avait que dix-sept ans. Il fait remonter à cette anecdote « le genre de vie qu'il [a] embrass[é] » et la misanthropie qui le caractérise. Croyant que la demoiselle qu'il fréquentait était naturellement belle et sans vanité, il découvrit un jour qu'en fait elle était une fieffée coquette, composant savamment ses mines dans un miroir :

« (…) elle s'y [dans un miroir] représentait à elle-même dans tous les sens où durant notre entretien j'avais vu son visage ; et il se trouvait que ses airs de physionomie que j'avais cru [sic] si **naïfs** n'étaient, à les bien nommer, que **des tours de gibecière** ; je jugeais de loin que sa vanité en adoptait quelques-uns, qu'elle en réformait d'autres ; c'était de petites façons, qu'on aurait pu noter, et qu'une

femme aurait pu apprendre comme un air de musique. Je tremblai du péril que j'aurais couru si j'avais eu le malheur d'essuyer encore de bonne foi **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 (…) 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**. (…) je viens de voir **les machines de l'Opéra**. Il me divertira toujours, mais il me touchera moins[378]. »

Ce beau passage a donné lieu à beaucoup de commentaires. On sent bien que le narrateur met à distance une vraie déception due à cette découverte en décrivant avec esprit les mines de la coquette. Cette description annonce d'ailleurs d'une certaine façon la lettre 81 des *Liaisons dangereuses* de Laclos (1782) où la marquise de Merteuil révèle à Valmont le long apprentissage qu'elle a suivi dès son plus jeune âge et de son propre chef pour être toujours maîtresse d'elle-même, manipuler les hommes en les séduisant et tromper tout le monde en exerçant sur sa physionomie une volonté de fer[379]. Bien sûr l'amante du narrateur dans le journal de Marivaux n'est qu'une Merteuil au petit pied mais elle a déjà ce talent de la dissimulation et de la duperie. Il n'y a pas encore toute la noirceur du libertinage telle qu'on la trouve dans le roman épistolaire de Laclos. Ici le rédacteur du périodique s'amuse du comportement artificieux de sa maîtresse en employant plusieurs métaphores spirituelles qui enlèvent finalement toute gravité exagérée à l'événement, bien que par ailleurs l'on sache que cet épisode originel explique sa méfiance vis-à-vis des hommes. Du reste, assister à cette scène de répétition de la coquette a suffi pour que son amour pour elle expire soudainement. Cette précision chasse toute idée de souffrance, même s'il est vrai qu'on pourrait la juger paradoxale quand on voit que le personnage fait remonter à ce dépit amoureux la naissance de sa misanthropie.

Les héroïnes de *La Dispute* (1744), Eglé et Adine, font penser à la première feuille (1721) du *Spectateur français* où la maîtresse du naïf jeune homme compose ses mines avec habileté devant un miroir. Les deux personnages de la comédie en sont simplement à la première phase, celle de la découverte émerveillée de leur beauté ; on peut supposer que par la suite

378 *JOD*, p. 118.

379 « Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie ; j'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir. Je me suis travaillée avec le même soin et plus de peine pour réprimer les symptômes d'une joie inattendue. C'est ainsi que j'ai su prendre sur ma physionomie cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonné. » *Les Liaisons dangereuses*, Laclos, Paris, 1996, GF Flammarion, n°758, lettre 81, p. 264.

elles vont apprendre à jouer de leurs appas pour obtenir ce qu'elles désirent. Le motif du miroir, véritablement rococo, est donc la clé de voûte de ces textes et est l'occasion de la manifestation de l'esprit marivaudien.

e) « les effets d'arabesques »

Dans l'édition de la Pléiade du *Théâtre complet* de Marivaux établie par H. Coulet et M. Gilot, la notice des *Serments indiscrets* est d'un grand intérêt eu égard au thème qui nous occupe :

« Il ne se passe rien sur la scène qui ne soit dit et l'action n'existe que par son expression : elle ne peut progresser que de réplique en réplique, mais on ne prend la parole que pour la rendre, et **les mots volent d'un personnage à l'autre comme les reflets dans les miroirs**. Enchevêtrement multiforme, variation perpétuelle comparable au mouvement qu'on obtenait alors dans les arts plastiques par l'emploi intensif des petites courbes ou dans la musique par la profusion ornementale de la ligne mélodique. Les **effets d'arabesques** se succèdent – quand la conversation paraît revenir vers son point de départ : **chaque élément prépare le suivant en tournant sur lui-même, très légèrement**. En fin de scène on a souvent affaire à des procédés de composition en fugue – dans les passages dynamiques où le dialogue s'amenuise : le langage se fragmente alors, en multipliant les raccourcis. De ce point de vue *Les Serments indiscrets* pourraient être considérés par excellence comme une pièce rococo. L'effort constructif se dissimule sous les ornements, **la dentelle des mots, parure fragile, capricieuse, d'apparence indécise, toute une broderie linguistique**[380]. »

Les mots d'esprit que l'on peut relever dans la pièce participent de cette construction en arabesque. Ils agrémentent la pièce tout en faisant insensiblement avancer l'action. Ainsi nous pouvons évoquer la scène 6 de l'acte I où Lisette morigène Damis parce qu'il ne se décide pas à promettre en premier de tout faire pour éviter le mariage avec Lucile :

« Damis. - Moi, commencer ! cela ne me siérait point, ce serait violer les devoirs d'un galant homme, et je ne perdrai point le respect, s'il vous plaît.
Lisette. - Vous l'épouserez par respect ; car ce n'est que du galimatias que toutes ces raisons-là[381] (…). »

380 *Op. cit.*, p. 1165.
381 *T. C.*, t. I, p. 978.

L'alliance de mots « épouser par respect » est une moquerie spirituelle de la part de Lisette qui cherche à tout prix à obtenir des serments réciproques afin de sceller le destin des deux jeunes gens ; elle veut mettre Damis au pied du mur car elle a finement compris qu'il a de l'inclination pour la jeune fille et qu'il regrette déjà toutes ses déclarations bravaches au sujet de l'impossibilité d'être charmé par Lucile, aussi belle soit-elle. Mais cette expression d' « épouser par respect » n'est pas une simple boutade lancée à un jeune homme penaud qui cherche à ne pas se compromettre outre-mesure en évitant un serment qui viendra quand même grâce à la ténacité d'une Lisette qui sait où se trouve son intérêt. La soubrette prend comme argent comptant que Damis n'aime pas Lucile et ainsi tue dans l'œuf toute possibilité d'entente amoureuse entre eux. Par ailleurs, quand il s'agira de feindre d'aimer Phénice, la sœur de Lucile - sur les conseils de celle-ci, rappelons-le - Damis sera pris à son propre piège et sera sommé par son père d'épouser la cadette puisqu'il s'est détourné de l'aînée ; voici ce que Monsieur Ergaste fait dire à son fils par l'intermédiaire de son valet Frontin :

« Dis-lui qu'il remercie Monsieur Orgon de la bonté qu'il a de n'être pas fâché dans cette occasion-ci ; car si Damis n'épouse pas Lucile, je gagerais bien que c'est à lui à qui il faut s'en prendre : dis-lui que je lui pardonne, en faveur de ce nouveau mariage, le chagrin qu'il a risqué de me donner ; mais que s'il me trompait encore, si après les empressements qu'il a marqués pour Phénice il hésitait à l'épouser, s'il faisait encore cette injure à Monsieur Orgon, je ne veux le voir de ma vie, et que je le déshérite[382]. »

Monsieur Ergaste a honte de ce qui s'est passé et compte sur l'obéissance de son fils pour réparer ce qu'il croit être ses torts auprès de Monsieur Orgon qu'il aime et qu'il estime. Et voilà notre Damis dans l'obligation d' « épouser par respect ». La saillie de Lisette a préparé presque subrepticement la suite de l'intrigue. On pouvait penser que sa repartie n'était qu'une assertion ironique, un agrément de la comédie, mais on se rend compte ici que sa formule paradoxale devient réalité. La « dentelle de mots » est devenue une vérité dramatique. On peut parler d'arabesque parce qu'on a l'impression de revenir en arrière mais en fait l'action progresse et Damis se retrouve dans l'obligation d'épouser une jeune femme qu'il n'aime pas, à savoir non plus Lucile mais sa sœur Phénice.

De surcroît, on remarque que les jeux verbaux autour du terme « épouser » sont nombreux dans la comédie ; par exemple dans la scène 8 de l'acte III, Damis déclare à Lucile qu'il

382 *T. C.*, t. I, p. 999, acte III, scène 4.

demandera sans ambages à l'épouser si elle révèle à Monsieur Orgon qu'il n'aime pas Phénice ; en effet Lucile veut prétendument protéger le bonheur de sa sœur et empêcher ce mariage. Elle réagit alors de manière très amusante aux yeux du spectateur devant cette drôle de menace brandie par Damis :

« Courez vous punir vous-même, vous ne manquerez pas votre coup ; car je vous déclare que je vous y aiderai, moi. Ah ! vous m'épouserez, dites-vous, vous m'épouserez ! Et moi aussi, Monsieur, et moi aussi. Je serai bien aussi vindicative que vous, et nous verrons qui se dédira de nous deux (…)[383]. »

Lucile renvoie la balle à Damis en formulant une menace identique qui nous fait sourire parce que nous savons que ce qu'ils présentent comme une punition terrible, à savoir le mariage, sera pour chacun d'eux au contraire une promesse de bonheur. Les agréments du langage sont ici également révélateurs d'une vérité psychologique : comme aucun n'est sûr des sentiments de l'autre, il faut faire mine de vouloir se nuire en promettant des noces que l'autre est supposé rejeter. Il faut faire passer pour une vengeance ce qui, en définitive, est l'expression de leurs désirs les plus profonds.

383 *Théâtre complet*, p. 1006.

C/ L'esprit : la forme spectaculaire d'un théâtre vivant et joyeux

Le théâtre de Marivaux est très dynamique, très vivant et le mot d'esprit participe de ce rythme virevoltant et pétillant. La réplique fuse et fait mouche. C'est peut-être pourquoi les pièces de cet auteur contiennent autant de saillies ; celles-ci entretiennent une esthétique de la rupture et tiennent le spectateur en haleine. Comme l'a montré Frédéric Deloffre dans *Marivaux et le marivaudage*, le dialogue est le moteur de l'action chez ce créateur. La verve marivaudienne a à voir avec ce tempo scénique où le public n'a pas de répit, est emporté par l'effervescence langagière. Le mot d'esprit réalise parfaitement le projet d'une écriture vivace, pleine d'entrain. C'est un style en mouvement qui exprime l'élan vital de ce théâtre.

Nous verrons que les scènes de première rencontre amoureuse peuvent se caractériser par un échange enlevé et spirituel ; certains personnages marivaudiens sont heureux de vivre et leur esprit est la manifestation de leur bonne humeur contagieuse. C'est pour cette raison que l'esprit est un recours contre les caprices du sort. Le trait d'esprit peut aussi constituer une arme verbale efficace : celui qui en use montre une belle vigueur contre un adversaire qui veut nuire à son bonheur. Ensuite, nous étudierons la relation étroite entre l'esprit et le libertinage dans une comédie particulière, *La Réunion des amours*.

1. Esprit et parade amoureuse

- Le premier tête-à-tête entre Dorante et Silvia dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (acte I, scène 7) illustre ce que nous venons d'évoquer au sujet de la vitalité du théâtre marivaudien ; tous deux sont des personnes de condition et ont eu l'idée de se travestir en domestique pour éprouver la personne qu'on leur destine en mariage. Chacun ignore la ruse de l'autre mais on

comprend qu'ils se reconnaissent déjà sans le savoir dans ce qu'on peut appeler une scène originale de première rencontre amoureuse. Dorante, intrigué et séduit par l' « air de princesse » de la jeune fille, lui fait sa cour par des saillies brillantes et délicates qui étonnent grandement celle-ci.

« Silvia – Tiens, tout ce que tu as dit 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**. » (*T. C.,* t. I, p. 808)

« Sivia - (…) laissons là l'amour, et soyons bons amis.
Dorante – Rien que cela ? **Ton petit traité n'est composé que de deux clauses impossibles**. » (*Ibid.*, p. 809)

« Dorante - (…) l'on est quelquefois fille de condition sans le savoir.
Sivia – Ah, ah, ah, je te remercierais de ton éloge, **si ma mère n'en faisait les frais**.
Dorante – Eh bien, venge-t'en sur la mienne, si tu me trouves assez bonne mine pour cela. » (*Ibid.*)

« Silvia – (…) encore une fois laisse là ton amour.
Dorante – **Quitte donc ta figure**. » (*Ibid.*, p. 810)

Ce face à face est plein d'électricité et Dorante brille par ses reparties, inspiré qu'il est par les grâces de Silvia. La naissance de l'amour se manifeste par cette fête de l'esprit. L'excitation de la rencontre se traduit par les bons mots du jeune homme désormais conquis. C'est une véritable parade amoureuse où la verve spirituelle a un rôle essentiel : séduire la soi-disant soubrette. D'ailleurs cette accumulation de traits enivre la jeune femme qui n'en peut mais. Elle a beau s'en défendre, le faux Bourguignon exerce sur elle un charme certain. Le langage est véritablement action car il permet aux amants de se reconnaître inconsciemment malgré leur déguisement. L'amour rend Dorante particulièrement spirituel et fait s'interroger Silvia sur sa véritable nature :

« Dis-moi, qui es-tu toi qui me parles ainsi ? » (*Ibid.*, p. 809)

Ainsi la qualité des traits de Dorante le désigne d'emblée comme un membre des gens de

condition ; l'esprit dont il fait montre convainc la jeune fille que la fortune n'a pas été juste avec lui, qu'il mérite un meilleur rang social. Elle n'est pas encore prête à se rendre mais cette confrontation initiale lui laisse une bonne opinion du prétendu valet et se sont insinuées en elle, malgré qu'elle en ait, les prémices du sentiment amoureux. Le langage marivaudien acquiert une force de révélation et les personnages progressent vers plus de transparence sur eux-mêmes et sur les autres au fur et à mesure que la pièce se déroule. Le trait d'esprit chez ce dramaturge n'est donc pas un pur ornement mais participe de ce dévoilement insensible des âmes qui se livrent à une séduction mutuelle.

- Les valets, doubles des maîtres, ont également parfois des échanges où l'esprit et l'amour semblent étroitement mêlés. Dans la scène 1 de *La Méprise*, Frontin se vante auprès d'Ergaste d'avoir fait, la veille, la conquête de Lisette alors qu'elle n'a pas répondu un traître mot à ses avances lors de leur première rencontre : il est pourtant sûr qu'elle viendra au rendez-vous[384] qu'il lui a donné car il l'a lu, assure-t-il, dans ses yeux. Ergaste n'en croit rien mais il se trompe : Lisette arrive et a un entretien avec Frontin dans la scène 2. La seule venue de Lisette au rendez-vous est un gage d'amour. Les deux protagonistes ont un dialogue spirituel ; avec son bagou, Frontin obtient sans grand mal une déclaration de Lisette qui n'est pas en reste pour répondre du tac au tac à l'entreprenant domestique.

« Tiens, je t'aime, je te l'ai déjà dit, et je le répète ; tu m'aimes, tu ne me l'as pas dit, mais je n'en doute pas ; donne-toi donc le plaisir de me le dire, tu me le répéteras après, et nous serons tous deux aussi avancés l'un que l'autre. » (*T. C.,* t. II, p. 117)

Frontin a un débit de paroles rapide et essaye d'emporter Lisette dans un tourbillon de paroles amoureuses, audacieuses et amusantes. Ils s'égayent de concert :

« Lisette. - Dès que tu as deviné que tu me plais, n'est-ce pas assez ? Je ne t'en apprendrai pas davantage.
Frontin. - Il est vrai, tu ne feras rien pour mon instruction, mais il manque à ma gloire le ragoût de te l'entendre dire.
Lisette. - **Tu veux donc que je la régale aux dépens de la mienne ?** » (*Ibid.,* p. 117-118)

384 Il y a en réalité deux rendez-vous : Frontin a organisé le premier entre son maître et la maîtresse de Lisette ; il a aussi averti cette dernière qu'il viendrait une heure avant pour avoir un rendez-vous avec elle.

L'esprit participe du jeu amoureux. Ici il n'y a pas toute la tension perceptible dans la scène étudiée précédemment entre Dorante et Silvia dans *Le Jeu de l'amour et du hasard.* Frontin et Lisette se divertissent tout simplement : leur amour va tout seul, sans être encombré par les problèmes que les maîtres peuvent rencontrer. Si Lisette se fait un peu prier, c'est uniquement pour ne pas avoir l'air de se rendre pieds et poings liés à un effronté Frontin tellement sûr de lui que c'en est agaçant.

2. Esprit et jovialité

a) Plutus ou la richesse du cœur

Dans *Le Triomphe de Plutus* (1728), le dieu des richesses, sous le nom symbolique de Richard, apparaît comme quelqu'un de sympathique, à l'humeur joviale qui ne perd pas une occasion de faire un bon mot, notamment au détriment d'Apollon. Les deux divinités se sont lancé un défi : séduire Aminte grâce aux atouts divins qu'ils possèdent. On pourrait croire le dramaturge tenté de faire un portrait satirique chargé du représentant des biens matériels ; or c'est plutôt le dieu des arts qui est ridiculisé et endosse un rôle peu enviable. Ainsi Marivaux prend le contre-pied de la morale conformiste et fait de son dieu de l'or un gai-luron « traînant tous les cœurs après soi » sans que cela soit considéré comme choquant. On est même amusé de voir un Ergaste (c'est le pseudonyme pris par son rival) tout penaud à la fin de la comédie parce que tout le monde l'a abandonné, jusqu'à son valet. Sa grande naïveté est risible et son arrogance fait qu'il mérite finalement ce qui lui arrive. Dans le monologue de la première scène, Plutus expose son projet de vengeance contre celui qui n'a pas craint de le sous-estimer et de le traiter avec irrespect et insolence :

« (…) Je m'avisai l'autre jour de lui dire que je voulais en avoir une [une maîtresse] ; Monsieur le blondin me railla fort ; il me défia d'en être aimé, me traita comme un imbécile, et je viens exprès ici pour souffler la sienne. (…) » (scène 1, *T. C.*, t. I, p. 739)

Le spectateur est d'emblée du côté de Plutus. Le charme de ce personnage ne vient pas seulement de l'or qu'il distribue à tour de bras. Il a une gouaille, un entrain qui séduisent autant les autres protagonistes que le public. Dès la scène 2 où il est confronté à son rival, son

sens de la repartie spirituelle est évident ; alors que celui-ci lui se moque de sa manière de parler d'amour, il lui rétorque :

« Bon ! bon ! Vous voilà toujours avec votre esprit pindarisé ; je parle net et clair, et outre cela **mes ducats ont un style qui vaut bien celui de l'Académie**. » (*Ibid.*, p. 740)

Puis, quand Apollon apprend que Plutus marche sur ses brisées, il a ce propos peu aimable :

« Apollon. - Franchement, vous n'êtes pas fait pour me disputer un cœur.
Plutus. - **Parce que je suis fait pour l'emporter d'emblée.** » (*Ibid.*)

Ainsi le dieu de l'abondance fait preuve d'une grande vivacité dans le dialogue et ne se laisse pas faire face à un dieu des arts sûr de lui, méprisant et railleur. C'est cette condescendance à l'égard de Richard qui va perdre Ergaste plus rapidement que prévu puisque c'est lui qui fait entrer le loup dans la bergerie et présente son prétendu ami à toute la maisonnée de sa promise. Il ne croit pas être menacé par ce lourdaud de Plutus, incapable selon lui de faire montre de la moindre délicatesse envers les femmes.

La première fois que le dieu des richesses manifeste vraiment sa verve, c'est avec Spinette, la servante d'Aminte, la jeune fille qu'il convoite ;

« Plutus. - Je ne te veux que du bien.
Spinette. - Tout le monde m'en veut, mais personne ne m'en fait.
Plutus. - Oh ! ce n'est pas de même ; je ne m'appelle pas Ergaste, moi ; j'ai nom Richard, et je suis bien nommé ; en voici **la preuve**.

Il lui donne une bourse.

Spinette. - Ah ! que **cette preuve-là** est claire ! Elle est d'une force qui m'étourdit.
Plutus. - Prends, prends ; si ce n'est pas assez d'**une preuve**, je ne suis pas en peine d'en donner deux, et même trois.
Spinette. - Vous êtes bien le maître de **prouver** tant qu'il vous plaira, et s'il ne s'agit que de **douter** du fait, je **douterai** de reste.
Plutus. - Voilà pour **le doute** qui te prend.

Il lui donne une bague.

Spinette. - Monsieur, munissez-vous pour **le doute** qui me prendra.
Plutus. - Tu n'as qu'à parler ; mais c'est à condition que tu seras de mes amies. » (scène 4, *T. C.*, t. I, p.

742)

Les deux personnages jouent gaiement une partition à deux, l'un enchérissant sur la parole de l'autre. Il en résulte une chaîne de bons mots où chacun s'en donne à cœur joie pour filer la métaphore de la preuve comme équivalent sonnant et trébuchant. Le dieu de l'abondance l'est à tous les sens du terme : matériellement et verbalement ; il s'amuse à prodiguer ses richesses et accompagne ses dons de reparties plaisantes. Il a la prodigalité joyeuse et spirituelle. Spinette est instantanément séduite par l'or et par l'homme. L'aspect immoral est occulté ; car enfin Richard n'est-il pas en train de soudoyer une servante ? Ce qui ressort de cette scène c'est la bonne humeur communicative d'un bon vivant et non le cynisme d'un gros bourgeois prêt à tout pour s'acheter une épouse.

Un peu plus loin dans la même scène, il fait un autoportrait intéressant :

« (…) 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 [à Aminte] 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 tout aussi beau qu'un louis d'or d'un jour, et cela est considérable d'être toujours jeune du côté du coffre-fort.**
Spinette. - Malepeste ! la belle riante jeunesse ! Allez, allez, je ferai votre cour. Tenez ; moi d'abord, en vous voyant, je vous trouvais la physionomie assez commune, et l'esprit à l'avenant ; mais depuis que je vous connais, vous êtes tout un autre homme, vous me paraissez presque aimable, et dès demain je vous trouverai charmant ; du moins il ne tiendra qu'à vous.
Plutus. - Oh ! j'aurai des charmes, je t'en assure (…). » (*Ibid.* p. 743-744)

Il ne faut pas s'y tromper : la soubrette est tout aussi séduite, nous semble-t-il, par la faconde de Plutus que par sa générosité. Lorsqu'elle parle de son charme, elle englobe à la fois ses richesses et sa façon d'être. Elle est véritablement séduite par cet homme qui donne sans compter et argumente si plaisamment sur l'intérêt qu'il y a à l'épouser. Son discours sur la jeunesse et la beauté éternelles de l'argent est très amusant et trahit un esprit qui n'est pas aussi grossier qu'Apollon le disait. Du reste la réponse de Spinette est révélatrice : elle est enthousiasmée par l'énergie et la drôlerie de ce qu'elle vient d'entendre et reprend le thème commencé par son interlocuteur en le commentant de manière spirituelle : « la belle riante jeunesse ! », s'exclame-t-elle au sujet de cet or inaltérable ; mais cela peut aussi concerner Plutus qui est plein de vie et de jeunesse quand il s'exprime avec de si joyeuses images. Il est

un séducteur tant par sa prospérité que par sa maîtrise du langage. Celle-ci se traduit notamment par sa facilité à faire des traits d'esprit.

En face de l'oncle d'Aminte, il se peint à nouveau avec jovialité :

« **Moi, j'ai des millions de père en fils ; voilà mon principal métier**, et par amusement je fais un gros commerce, qui me rapporte des sommes considérables, et tout cela pour me divertir, comme je vous le dis. Ce gain-là sera pour les menus plaisirs de ma femme. Au reste, je prouverai sur table au moins. **Voilà ce qu'on appelle avoir du mérite, de l'esprit, de la taille,** qui ne me manquent pourtant pas ni l'un ni l'autre. Est-ce que, si vous étiez fille à marier, ma figure romprait le marché ? On voit bien que je fais bonne chère ; mon embonpoint fait l'éloge de ma table. Vraiment, si j'épouse Mademoiselle Aminte, je prétends bien que dans six mois vous soyez plus en chair que vous n'êtes. **Voilà un menton qui triplera, sur ma parole ; et puis du ventre !...**
Armidas. - Votre humeur me convient à merveille. (...)
Plutus. - **Pardi ! un homme comme moi, c'est un trésor**. » (scène 6, *Ibid.*, p. 748)

Le dieu des richesses apporte à la comédie une gaieté folle qui emporte tous les autres personnages. Il représente un bonheur théâtral fait de vivacité et de rire. Il fait crouler autrui sous ses écus et ses paroles abondantes et spirituelles. Il est « un trésor » au sens propre et au sens figuré, ainsi qu'il l'exprime avec une satisfaction jubilatoire, heureux d'avoir trouvé une formule facile, efficace et comique. Lorsque Armidas déclare que son « humeur » lui plaît, c'est certainement un euphémisme pour parler de la fortune généreuse du prétendant mais c'est aussi peut-être à prendre au pied de la lettre : le bon caractère de Richard en fait quelqu'un d'extrêmement sympathique qui séduit d'emblée ceux à qui il s'adresse. Alors qu'il est absent de la scène, Arlequin le décrit avec justesse :

« (...) il est **drôle, bouffon, gaillard**. Il dit toujours : Tiens, prends ; et ne dit jamais : Rends. **Il a une face de jubilation**. (...) » (scène 9, *Ibid.*, p. 751)

L'adjectif « bouffon » signifie « gaillard, amusant, divertissant » d'après le *Dictionnaire de l'Académie* (édition de 1717). Dans le *Dictionnaire* de Furetière (édition de 1694), « gaillard » veut dire « enjoué, qui ne demande qu'à rire et à faire rire ». Ainsi, Plutus est bien le joyeux drille qui amuse la galerie tout en distribuant son or à tout va. La magnifique expression du valet « une face de jubilation » résume à elle seule la personnalité de son bienfaiteur : en voici

la définition donnée à nouveau par Antoine Furetière : « Réjouissance, débauche[385], emportement. Il ne se dit qu'en ces phrases populaires : enfants de jubilation, visage de jubilation, maison de jubilation, où on n'aime que la joie. » Pour le décrire, Arlequin emploie donc une expression familière qui insiste sur sa joie permanente ; cette émotion qui, par définition, est passagère constitue pourtant le fond de son caractère. Les saillies qu'il envoie par salves sont la manifestation de cette allégresse constante. Même la délicate Aminte est séduite par celui qu'elle juge d'abord sévèrement en affirmant « qu'il n'a pas d'esprit, et qu'il est une figure épaisse », qu'il est « grossier » et par conséquent indigne d'elle qui se « pique de quelque délicatesse » (scène 8). Quand il devient très pressant en la suppliant d'accepter son offre de mariage parce qu'il l'adore, voici son intéressante réaction :

« Mais vous m'accablez. *(A part.)* Je veux mourir si je suis la maîtresse de dire non. **Il y a dans ses manières je ne sais quoi d'engageant qui vous entraîne**. *(Haut.)* Il est plusieurs sortes de mérites, et vous avez le vôtre, Monsieur ; (…). » (scène 10, *Ibid.*, p. 753)

L'aparté est précieux : sincère avec elle-même, et avec les spectateurs qui l'écoutent attentivement, elle avoue être attirée par celui qu'elle trouvait au début « ridicule » et « original[386] ». Si elle était seulement intéressée par son argent, elle ne s'exprimerait pas de la sorte. Elle reconnaît même à voix haute qu'il a un certain mérite, peu ordinaire certes, mais qui ne laisse pas d'être apprécié en tant que tel.

La figure de l'artiste incarnée par Apollon est la cible préférée des mots d'esprit de Richard qui livre là un combat contre un adversaire qui le mésestime. Différents arts sont le prétexte à des reparties spirituelles qui enchantent la compagnie sur scène et le public dans la salle. Puisque Ergaste se pique de poésie et de musique, son rival ne cesse d'utiliser des métaphores filées évoquant ces disciplines mais représentant en réalité son énorme fortune.

« Plutus. - (…) Ergaste vous fait là-haut des vers ; **chacun a sa poésie, et voilà la mienne**[387].
Spinette. - **Une rime à ces vers-là serait bien riche**.

385 « Se prend quelquefois en bonne part, d'une petite réjouissance qui se fait entre honnêtes gens, d'un repas, d'une promenade, d'une partie de divertissement. » *Dictionnaire universel*, Furetière.

386 « On appelle ironiquement un original, un homme qui a quelque chose d'extravagant, de singulier et de ridicule dans ses manières ou dans son esprit. » *Dictionnaire universel* de Furetière.

387 On comprend quelques répliques plus loin qu'il vient de tirer un bracelet de sa poche pour l'offrir à Aminte.

Plutus. - **Oh ! nous rimerons, nous rimerons ; j'ai la rime dans ma poche.** » (*Ibid.*, p. 752)

Les termes poétiques fonctionnent comme des euphémismes comiques pour désigner les richesses. Tout en se moquant de l'Apollon poète, Plutus dispense ses bienfaits. La musique est également l'occasion d'images spirituelles censées montrer la supériorité du dieu munificent sur le dieu musagète :

« Plutus. - Monsieur Armidas, vous allez entendre **une drôle de musique**.
Armidas. - Je la crois curieuse.
Plutus. - **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.**
Armidas. - J'ai grande envie de l'entendre. (…)
Plutus. - (…) vous[388] vous joindrez à mes danseurs que je vois entrer.
Armidas, *après l'entrée des quatre porte-balles.* - Je vous avoue, Monsieur, que je n'ai point encore entendu de **symphonie** de ce goût-là.
Plutus. - Ce qu'il y a de commode, c'est que **cela se chante à livre ouvert**.
Arlequin. - Voilà **ma chanson**[389], à moi, et je déloge.
Plutus. - Allez porter **toutes ces musiques-là** chez Monsieur Armidas. Hé bien, Mademoiselle, qu'en dites-vous ?
Apollon. - **Ces airs-là** sont-ils aussi de votre goût, Mademoiselle ?
(…) Perfide, est-ce là les fruits de tant de soins ? Méritez-vous tant d'amour ?
Plutus. - Oh ! que voilà qui est **chromatique** ! faisons **une petite fugue**, ma reine ; allons-nous-en. » (scène 13, *ibid.*, p. 754-755)

Les porte-balles transportent des sacs d'or tout en dansant sur de la musique : leur entrée est spectaculaire et enchante tout un chacun, sauf bien sûr Ergaste-Apollon qui, comble de l'ironie, participe à la fête verbale qui transforme l'or en musique : il parle en effet de « ces airs-là » à propos des pièces d'or de son rival. A vrai dire, tout le monde apporte sa contribution aux images spirituelles initiées par celui qui semble faire profiter de ses largesses la terre entière. La victoire du dieu des richesses est totale et Ergaste n'a plus qu'à s'en retourner tout penaud alors que Plutus lui donne le coup de grâce :

388 Il parle aux musiciens engagés par Apollon qui lui proposent de jouer quelque chose à sa gloire, impressionnés qu'ils sont par sa libéralité qui détonne avec la pauvreté de leur premier patron.

389 On comprend qu'Arlequin vient de subtiliser quelques pièces d'or.

« (…) crois-moi, Ergaste, **ne te fâche que dans un sonnet, ou bien pour te consoler, va composer un opéra** ; cela te vaudra toujours quelque chose. » (*Ibid.*)

En lui lançant ces ultimes traits d'esprit assassins, Plutus proclame la fin de la bataille qui les oppose et remporte les suffrages de tous les autres personnages qui doivent rire sous cape car c'est bien le but du dieu : faire rire « l'Olympe de cette aventure », comme il le dit dans la dernière scène où il révèle à tous le jeu des masques auquel il s'est livré avec Apollon pour « gagner la gageure ».

Ainsi Plutus fait partie de ces personnages marivaudiens amoureux de la vie et de la joie qui expriment leur forte vitalité par des saillies spirituelles qui plaisent et font qu'ils sont appréciés, voire aimés. On pense notamment à l'Arlequin de *La Double Inconstance* qui finit par séduire Flaminia qui, au départ, faisait mine de l'aimer par tactique pour l'éloigner de Silvia.

b) Arlequin ou l'appétit de vivre

Dans *La Double inconstance* (1723), Arlequin possède aussi cette allégresse naturelle qui se traduit par des bons mots ; même quand il est cruellement séparé de Silvia, il n'arrête pas de plaisanter comme si le rire était son mode de fonctionnement. Par exemple quand Trivelin s'efforce de le circonvenir pour qu'il abandonne sa fiancée au prince en excitant sa gourmandise, il répond après une petite hésitation :

« J'en suis fâché, mais il n'y a rien à faire ; **le cœur de Silvia est un morceau encore plus friand que tout cela** (...) » (acte I, scène 4, *T. C.*, t. I, p. 266)

A Lisette, missionnée par sa sœur Flaminia pour le séduire, il déclare de but en blanc qu'elle est une « grande coquette » ;

« Lisette. - Savez-vous bien qu'on n'a jamais dit pareille chose à une femme, et que vous m'insultez ?
Arlequin, *d'un air naïf*. - Point du tout : il n'y a pas de mal à voir ce que les gens montrent ; **ce n'est point moi qui ai tort de vous trouver coquette**, **c'est vous qui avez tort de l'être, Mademoiselle**. » (Acte I, scène 6, *T. C.*, t. I, p. 268)

A Trivelin qui se plaint d'avoir eu mal parce qu'il vient de le battre, croyant, à tort, qu'il n'avait pas d'honneur[390], il rétorque :

« (…) par bonheur ce n'est qu'un malentendu, et **vous devez être bien aise d'avoir reçu innocemment les coups de bâton que je vous ai donnés**. » (*Ibid.*, acte I, scène 10, p. 273)

Il est si plein d'entrain que Flaminia se laisse prendre à son charme et propose même au prince de l'épouser pour le détourner de Silvia. Au départ, elle assure simplement qu'elle a « vu » Arlequin, qu'il lui « plaît » et qu'elle veut contenter son souverain (acte I, scène 8, *Ibid.*, p. 270). Il n'est pas question d'un véritable amour mais d'un service qu'elle rend à son maître en se mariant avec un homme qui lui a fait une bonne impression. Cependant, un peu plus tard, alors qu'elle connaît mieux le promis de Silvia et que l'intrigue s'accorde au plan qu'elle a prévu, voici ce qu'elle s'avoue à elle-même dans un aparté riche d'enseignement :

« Il me semble que les choses commencent à prendre forme ; voici Arlequin. En vérité, je ne sais, mais si ce petit homme venait à m'aimer, j'en profiterais de bon cœur. » (acte II, scène 5, *Ibid.*, p. 283)

De façon à peine déguisée, elle révèle son amour naissant pour celui qui, jusqu'à maintenant, n'était qu'un pion à manipuler adroitement dans le jeu stratégique né de son imagination. C'est le sens euphémistique qu'on peut attribuer à l'expression « en profiter de bon cœur ». En travaillant au bonheur du prince, elle travaille donc au sien propre. On trouve un autre aparté de Flaminia au début de la scène 8 de l'acte III, après qu'elle et Arlequin se sont avoués qu'ils s'aiment et ont décidé de se marier en laissant le prince unir son destin à Silvia :

« En vérité, le Prince a raison ; ces petites personnes-là font l'amour d'une manière à ne pouvoir y résister. (...) » (*Ibid.*, p. 312)

Là encore, on voit que Flaminia est charmée par ce villageois qui, au premier abord, pouvait

390 Trivelin vient d'expliquer à Arlequin que le prince le fait suivre par des laquais (« ces grands drôles bariolés ») pour lui faire honneur ; ce dernier, constatant que personne ne suit Trivelin, en conclut qu'il est indigne. Il le frappe donc et poursuit aussi les valets chargés de l'accompagner partout : « Ces marauds-là ! j'ai eu toutes les peines du monde à les congédier. Voilà une drôle de façon d'honorer un honnête homme, que de mettre une troupe de coquins après lui ; c'est se moquer du monde. » (*Ibid.*, p. 272)

lui sembler assez grossier, à elle qui vit à la cour, dans l'entourage proche du prince. Elle parle de Silvia et d'Arlequin en disant « ces petites personnes-là » : celles-ci sont sincères et manifestent un naturel désarmant qui les rend charmantes. Il est donc encore question de la spontanéité d'Arlequin, de son naturel attachant.

Il y a des points communs entre le dieu des richesses dans *Le Triomphe de Plutus* et Arlequin dans *La Double Inconstance* ; il est à chaque fois question d'un homme assez rustre, indigne de celle qu'il prétend épouser. Flaminia dit de lui à Silvia pour l'en dégoûter qu' « il a l'air pesant, les manières grossières » ; Silvia elle-même confirme qu'il est « rude et bourru » et est fâchée qu'il ne pense qu'à manger et boire depuis qu'ils se sont retrouvés. Et pourtant ces deux personnages savent séduire par leur enthousiasme et leur enjouement ; Silvia explique son attachement à Arlequin en disant qu' « il est assez facétieux » et « la faisait quelquefois rire »[391].

C'est surtout Arlequin qui donne à la pièce sa force comique, dispensant généreusement ses bons mots à tout bout de champ. Il a, comme Plutus-Richard dans la pièce précédemment citée, une heureuse nature. Ses continuelles plaisanteries disent son plaisir de vivre, tout comme son bon appétit et sa soif de bon vin. Ce plaisir de rire et de faire rire révèle l'âme du bon vivant et insuffle à la comédie toute sa vitalité.

Cette notion de plaisir chère à Marivaux et à laquelle l'esprit nous paraît intimement lié est bien présentée dans l'introduction de l'édition de La Pléiade :

« Comme il le laisse entendre chaque fois dans ses rares dédicaces, écrire ou apprécier une pièce, c'est d'abord et surtout faire naître ou partager un certain plaisir : il remercie la marquise de Prie du « plaisir » qu'elle a ressenti à *La Double Inconstance*[392], déclare à la duchesse du Maine à propos de *La Seconde Surprise de l'amour* : " On a vu son Altesse Sérénissime s'y plaire[393] " et dans ses préfaces des mots analogues reviennent invariablement sous sa plume, qu'il rappelle l'accueil des Comédiens-Français à *L'Île de la Raison* ou la situation des héros de la première *Surprise.* Mais à propos de Corneille et de Racine, et d'une certaine jouissance tragique, il est allé jusqu'à écrire : " Ils nous persuadent à force de plaisir qu'ils n'ont d'objet que de nous plaire[394]. " »

391 Toutes les citations de ce paragraphe se trouvent dans la scène 11 de l'acte II, quand Silvia commence à se détacher d'Arlequin. (*Ibid.*, p. 295-296)

392 *T. C.*, t. I, p. 253.

393 *Ibid.*, p. 672.

394 *Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine* in *JOD*, p. 471.

3. L'esprit comme remède aux vicissitudes de la fortune

- Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), il existe une scène emblématique qui révèle ce lien entre le trait plaisant et la vitalité heureuse des personnages marivaudiens : il s'agit de la scène 6 de l'acte III où Lisette et Arlequin s'avouent alternativement leur identité réelle ; chacun, sous le déguisement du maître, croyait faire un mariage inespéré avec une personne socialement supérieure mais finalement chacun se retrouve en face de son semblable ancillaire. La déconvenue est de taille, et pourtant quelle franche gaieté dans ce dialogue brillant et spirituel ! Rien ne peut entamer la bonne humeur de ces personnages qui paraissent destinés à être heureux quoi qu'il arrive. Suivant l'adage, ils font contre mauvaise fortune bon cœur et ne craignent pas de se moquer d'eux-mêmes et de leurs folles prétentions. Le moment crucial du double aveu est un pur moment de comédie où le spectateur jubile en savourant les réactions indignées (mais on comprend que c'est du théâtre !) puis rieuses des valets qui ne perdent jamais leur sens de l'humour même s'ils se retrouvent tout déconfits devant la vérité :

« Arlequin. - (…) Madame, **votre amour est-il d'une constitution bien robuste, soutiendra-t-il bien la fatigue que je vais lui donner, un mauvais gîte lui fait-il peur ? Je vais le loger petitement.**
Lisette. - Ah, tirez-moi d'inquiétude ! En un mot, qui êtes-vous ?
Arlequin. - Je suis... N'avez-vous jamais vu de **fausse monnaie** ? Savez-vous ce que c'est qu'**un louis d'or faux** ? Eh bien, je ressemble assez à cela.
Lisette.- Achevez donc, quel est votre nom ?
Arlequin. - Mon nom ? *(A part.)* Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin ? Non ; cela rime trop avec coquin.
Lisette. - Eh bien ?
Arlequin. - Ah dame, il y a un peu à tirer ici ! Haïssez-vous la qualité de soldat ?
Lisette. - Qu'appelez-vous un soldat ?
Arlequin. - Oui, par exemple, **un soldat d'antichambre**.
Lisette. - Un soldat d'antichambre ! Ce n'est donc point Dorante à qui je parle enfin ?
Arlequin. - C'est lui qui est **mon capitaine**.
Lisette. - Faquin !
Arlequin, *à part.* - **Je n'ai pu éviter la rime**[395]. » (*Ibid.* p. 839)

395 Dans l'édition du théâtre établie par F. Deloffre, on trouve une note selon laquelle Marivaux se serait souvenu de cette « plaisanterie fameuse » (*T. C.*, t. I, note 65, p. 1106) dans *l'Antre de Trophonius,* opéra-comique de Piron (1722).

Arlequin tourne autour du pot, pour parler familièrement, en empruntant des voies métaphoriques qui lui évitent une explication trop brutale : il se compare d'abord à un logis inconfortable et exigu, puis à de la fausse monnaie et enfin à un soldat. Cette présentation déguisée de son statut social est très amusante ; désirant tomber le masque pour épouser, sous sa vraie identité de serviteur, celle qu'il prend pour une dame de condition, il continue cependant à cultiver de façon comique le travestissement en déguisant les mots. Ce dialogue manifeste une verve spirituelle que le public goûte d'autant plus que Lisette est sur le grill et brûle de connaître la vérité tout en la devinant et en la redoutant certainement en son for intérieur. La tension humoristique de l'échange est importante jusqu'au moment où le verdict tombe sans que jamais Arlequin n'ait dit explicitement qu'il était le valet de Dorante. Malgré la gravité de la circonstance, il continue à s'amuser en utilisant un langage imagé et drôle. La preuve évidente de son incapacité à rester absolument sérieux est le premier aparté concernant la rime entre Arlequin et « coquin » ; il se moque d'emblée de lui-même en se décochant un trait d'esprit qui, au total, résume son comportement avec exactitude : tromper la prétendue fille de Monsieur Orgon sur son identité était son objectif de manière à la séduire et à faire un mariage avantageux. Bien que son destin se joue à cet instant crucial où il croit avoir toujours affaire à Silvia, il ne peut s'empêcher de faire de l'humour sur l'insulte hypothétique qu'il pourrait recevoir à juste titre. Lorsque Lisette tombe enfin des nues, il poursuit le petit dialogue avec lui-même dans un deuxième aparté où il se rit à nouveau de lui-même. Il n'est pas désespéré mais tout bonnement conscient de son échec ; son commentaire décalé est un constat pur et simple de l'impossibilité de son projet initial : il se dit en effet qu'étant donné sa virulente réaction, Silvia ne l'épousera pas. La boutade sur le nom « Arlequin » et sur les rimes insultantes qu'il suscite en dit long sur le déterminisme social ; le patronyme suggère que pour un individu tel que le valet, toute élévation dans la société est inenvisageable. C'est comme si la bassesse du rang était inscrite au fer rouge dans les lettres du nom. Arlequin s'amuse certes mais il pressent sans forcément le verbaliser clairement qu'un Arlequin restera toujours un Arlequin dans cette société figée à cause des préjugés sociaux.

L'esprit marivaudien est cette aptitude à dépasser le caractère sérieux du moment présent grâce à une vision décalée de ce qui est en train de se passer. Au lieu de se lamenter sur son sort, le serviteur de Dorante voit l'aspect comique de la situation. Il se fait comme le spectateur de lui-même et de la scène qui se déroule. Il marque un retrait par rapport à la gravité de l'instant grâce au trait plaisant qui fonctionne comme un bouclier contre les infortunes qui peuvent lui arriver. En effet, il s'agit toujours de préserver cette disposition à la

joie qui fait le fond de beaucoup de personnages marivaudiens. Après tout rien n'est grave et tout peut être pris à la légère. Le plaisir de la vie est l'unique impératif. L'amour que le dramaturge éprouve pour le théâtre est aussi son attachement à ce qui rend l'homme vivant ; l'esprit marivaudien est, nous semble-t-il, l'expression de cet amour inconditionnel pour la vie et pour la scène. Son théâtre aborde les sujets les plus profonds en ne perdant jamais de vue ce qu'il considère comme l'essentiel, cette pulsion vitale qui permet à l'être humain de tout affronter. L'esprit est la traduction élaborée de cet élan primitif, la fleur de toute culture qui a su sauvegarder un lien avec la nature humaine primitive.

Quand Lisette se démasque à son tour, les deux domestiques se livrent joyeusement à une petite comédie en miroir puisque chacun prend, dans une parfaite symétrie, le rôle de l'autre par rapport au moment précédent où c'était Arlequin qui se dévoilait. Les répliques se répondent en écho :

« Lisette. - Faquin ! (…) Mais voyez ce magot, tenez ! (...) Il y a une heure que je lui demande grâce, et que je m'épuise en humilités pour cet animal-là ! » (*Ibid.*, p. 839)

« Arlequin. - Masque ! (…) Mais voyez cette magotte, avec qui, depuis une heure, j'entre en confusion de ma misère ! » (*Ibid.*, p. 839)

Le jeu de la colère et de l'indignation se termine vite dans un éclat de rire partagé comme on le voit avec les interjections « ah ! ah ! ah ! » et la didascalie « *riant* » appliquée aux deux serviteurs. Lisette a tôt fait de mettre un frein à leur fausse querelle et de ramener la conversation à l'essentiel :

« Lisette. - Venons au fait ; m'aimes-tu ?
Arlequin. - Pardi oui, **en changeant de nom, tu n'as pas changé de visage, et tu sais bien que nous nous sommes promis fidélité en dépit de toutes les fautes d'orthographe**.
Lisette. - Va, le mal n'est pas grand, consolons-nous ; ne faisons semblant de rien, et n'apprêtons point à rire. Il y a apparence que ton maître est encore dans l'erreur à l'égard de ma maîtresse, ne l'avertis de rien, laissons les choses comme elles sont : je crois que le voici qui entre. **Monsieur, je suis votre servante**.
Arlequin. - **Et moi votre valet, Madame**. *(Riant.)* Ah ! ah ! ah! » (*Ibid.*, p. 839-840)

L'allusion aux « fautes d'orthographe » rappelle leur entretien de la scène 5 de l'acte II[396] où ils se promettaient de s'aimer quoi qu'il arrive. Une note de l'édition Classiques Garnier précise que « cette métaphore burlesque » suggérant l'erreur que fait Lisette sur l'identité d'Arlequin, n'est pas inédite, qu'elle se trouve « dans l'ancien théâtre italien » et que « c'est une nouvelle preuve que Marivaux travaille dans l'esprit de ce recueil[397] ». Ces anomalies orthographiques qu'on balaye d'un revers de la main disent la sincérité du sentiment de manière plaisante. L'être l'emporte sur le paraître. Il est vrai qu'il est facile pour les deux personnages de s'accepter mutuellement ; ils n'ont pas beaucoup d'effort à fournir puisque leur état est similaire. Cependant, croyons le valet sur parole lorsqu'il oppose le « nom » au « visage » ; leur attirance réciproque n'était pas feinte. La réplique spirituelle d'Arlequin signifie que, malgré ce qu'on pourrait croire, il n'a jamais triché. Il s'est tout au plus amusé à endosser le costume de son maître comme un enfant se déguise pour rire tout en jouant son rôle avec sérieux. Certes, le serviteur prétendait épouser la maîtresse mais le jeu du travestissement une fois terminé, il retourne sans amertume ni animosité à sa vraie vie. Là encore, le trait d'esprit sert à se recentrer sur l'essentiel, loin des aléas de l'existence : ce qui compte réellement, c'est ce qu'Arlequin et Lisette ressentent l'un pour l'autre, ce qui fait qu'ils sont des individus vivants et authentiques avec eux-mêmes et avec autrui.

- Il est un personnage marivaudien spirituel qui incarne bien le détachement par rapport aux tribulations de l'existence : il s'agit de Trivelin dans *La Fausse Suivante.* A Frontin qui lui demande de ses nouvelles, il fait un récit de sa vie ponctué de traits d'esprit qui manifestent sa capacité à surmonter les difficultés ; en voici un florilège[398] :

« Je ne suis pas heureux, mais je ne me soucie pas de l'être. »
« J'avais entendu dire que les scrupules nuisaient à la fortune ; je fis trêve avec les miens, pour n'avoir rien à me reprocher. »
« (…) mes créanciers sont de deux espèces : les uns ne savent pas que je leur dois ; les autres le savent et le sauront longtemps. »
« J'ai logé partout, sur le pavé, chez l'aubergiste, au cabaret, chez le bourgeois, chez l'homme de qualité, chez moi, chez la justice, qui m'a souvent recueilli dans mes malheurs ; mais ses appartements

396 Arlequin : « Pour les [leurs sentiments réciproques] fortifier de part et d'autre, jurons-nous de nous aimer toujours, en dépit de toutes les fautes d'orthographe que vous aurez faites sur mon compte. » (*Ibid.*, p. 819)
397 *Ibid.*, note 36, p. 1104.
398 Toutes les citations qui suivent sont tirées de la scène 1 de l'acte I, p. 412 à 413, *T. C.,* t. I.

sont trop tristes, et je n'y faisais que des retraites (...) »
« Quand on renonce à la vanité, il n'en faut pas faire à deux fois ; qu'est-ce que c'est que se ménager des ressources ? Point de quartier, je vendis tout ; ce n'est pas assez, j'allai tout boire. »
« (…) j'eus le courage de faire deux ou trois débauches salutaires, qui me vidèrent ma bourse, et me garantirent ma persévérance dans la condition que j'allais embrasser ; de sorte que j'avais le plaisir de penser, en m'enivrant, que c'était la raison qui me versait à boire. »

Si l'esprit permet d'échapper aux griffes du malheur, c'est qu'il installe l'individu dans une position de surplomb ; Trivelin fait de l'esprit à ses dépens et réussit ainsi à éviter le désespoir. Chaque mot d'esprit est une manière de prendre de la hauteur en surprenant l'interlocuteur et le spectateur plus enclins à rire qu'à s'apitoyer sur le pauvre Trivelin bringuebalé par le destin. Dans cette occasion, être spirituel c'est se montrer supérieur aux calamités qui nous arrivent ; c'est garder le contrôle dans une vie qui nous échappe et qui s'amuse à nous faire jouer un rôle qu'on ne veut pas jouer. Ainsi Trivelin s'est fait domestique contraint et forcé, cet état lui pèse mais il n'y peut rien : il parle en effet d' « état humiliant » à ce propos. L'unique palliatif est cette aptitude morale à considérer les événements avec la distance que suppose la verve spirituelle. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, émailler son discours de saillies n'est pas le propre du gueux riant de tout et de n'importe quoi. Il s'agit presque d'une attitude philosophique qui réclame une véritable force d'âme. Du reste, Frontin s'exclame en entendant les raisonnements réjouissants de son ami : « Diantre ! je t'ai toujours connu pour un garçon d'esprit et d'une intrigue admirable ; mais je n'aurais jamais soupçonné que tu deviendrais philosophe.[399] » On pense alors aux sept feuilles de *L'Indigent Philosophe* publiées de fin mars à début juillet 1727 ; précisons que l'édition collective de 1728 a comme sous-titre *l'Homme sans souci.* C'est effectivement la joie qui caractérise à la fois le Trivelin de *La Fausse Suivante* et le héros de ce journal :

« (…) je suis pauvre au souverain degré ; et même un pauvre à peindre, car mon habit est en loques, et le reste de mon équipage est à l'avenant ; Dieu soit loué, cela ne m'empêche pas de rire, et je ris de si bon cœur qu'il m'a pris envie de faire rire les autres.[400] »

Être capable de dire des mots d'esprit quand on est accablé par le sort, c'est montrer qu'on prend la vie du bon côté et qu'on ne s'embarrasse pas de faux « soucis » ; c'est mettre la joie

399 *Ibid.,* p. 411.
400 *JOD*, p. 275-276.

de vivre au-dessus de tout.

4. L'esprit comme arme

En latin le mot latin *acumen* signifie[401] d'abord, au sens propre, « pointe de glaive, de lance », puis, dans un sens figuré, « pénétration [en parlant de l'intelligence] », « finesse piquante », et au pluriel *acumina* « subtilités, finesses ». Il y a donc une origine militaire au mot qui désigne la pensée fine et piquante. Il s'agit bien de s'opposer à l'autre au moyen d'une arme, le langage. Cela crée un échange dynamique entre les personnages et suscite vigoureusement l'attention du spectateur. On est bien dans une forme théâtrale spectaculaire où le dialogue est nerveux et stimulant.

- Dans *La Double Inconstance*, Flaminia envoie sa sœur Lisette auprès d'Arlequin pour tenter de le séduire et de le détourner de Silvia dont le prince est tombé amoureux. Mais Arlequin n'est pas dupe et au premier regard, il se doute du piège grossier qu'on lui tend ; avant même que Lisette ait ouvert la bouche, il se dit à lui-même au tout début de la scène 6 de l'acte I :

« Je gage que voilà une éveillée qui vient pour m'affriander d'elle. Néant. » (*T. C.,* t. I, p. 267)

Pendant toute la conversation, Arlequin est froid, voire hostile. On relève à son propos les didascalies « froidement », « brusquement » tandis que la pauvre Lisette, qui croyait avoir une tâche facile, tente en vain de l'amadouer : « d'un air doux », « doucement ». Elle a affaire à un hérisson qui prend mal tout ce qu'elle dit et ne se gêne pas pour lui dire ses quatre vérités parfois sous forme de traits d'esprit qui sont autant de coups donnés à l'adversaire :

« Pour des Etats, qu'on en ait ou qu'on n'en ait point, on n'en tient pas plus de place, et cela ne rend ni plus beau ni plus laid »
« ce n'est point moi qui ai tort de vous trouver coquette, c'est vous qui avez tort de l'être, Mademoiselle. »
« Oh ! pour moi, je m'ennuie de vous faire rire à vos dépens : adieu, si tout le monde était comme moi,

401 Ces définitions se trouvent dans le dictionnaire de Gaffiot.

vous trouveriez plus tôt un merle blanc qu'un amoureux. »[402]

Il s'agit bien d'une querelle qui se joue entre les deux personnages et Arlequin se sert de son esprit pour désarmer l'autre ; l'arme de Lisette est la coquetterie mais celle-ci n'a aucun effet[403] sur l'amant de Silvia. En outre la sœur de Flaminia est moquée et ridiculisée ; elle reçoit une blessure d'amour-propre très sensible ainsi qu'elle l'avoue au prince peu après son entrevue ratée avec Arlequin :

« Je vous avoue, Seigneur, que si j'étais vaine, je n'aurais pas mon compte ; j'ai des preuves que je puis déplaire, et nous autres femmes nous nous passons bien de ces preuves-là. » (acte I, scène 8, *Ibid.*, p. 270)

- Dans la première pièce qui apporta le succès à Marivaux, *Arlequin poli par l'amour* (1720), Arlequin a de l'esprit depuis qu'il a rencontré la jolie bergère Silvia. Il s'en sert pour tromper la fée qui est animée de très mauvaises intentions à son égard parce qu'elle est jalouse d'elle. Ainsi il tâche de la flatter pour la désarmer et la rendre inoffensive ; l'esprit devient une arme de défense contre une dangereuse magicienne amoureuse de lui et qui est prête à éliminer une rivale s'il ne se montre pas plus disposé à l'aimer :

« Arlequin. - Tenez, dans le fond, je vois bien que j'ai tort ; vous êtes belle et brave cent fois plus que l'autre, mais j'enrage.
La fée. - Eh ! de quoi ?
Arlequin. - C'est que **j'ai laissé prendre mon cœur par cette petite friponne qui est plus laide que vous**. » (*T. C.*, t. I, scène 14, p. 102)

Arlequin fait croire à la fée qu'il est en colère contre lui-même et que c'est elle qui mériterait d'être adorée par lui. La découverte de l'amour et l'éveil de l'intelligence sont concomitants. Chercher à duper l'autre pour éviter qu'il fasse du mal est bien une preuve d'esprit. Ici, avoir de l'esprit se vérifie doublement : le jeune homme est intelligent tout en nous amusant par l'ingéniosité de son esprit. Sa repartie est spirituelle parce que, pour manipuler la fée, il fait

402 Acte I, scène 6, *T. C.*, t. I, p. 268-269.

403 Avec une insolente franchise, Arlequin lance à Trivelin qui lui demande s'il sort : « Oui ; cette demoiselle veut que je l'aime, mais il n'y a pas moyen. »

comme si le sentiment amoureux était rationnel et devait se mesurer à la beauté de l'objet aimé. Voici pourquoi il dit qu'il a « tort » de s'être épris d'une pauvre bergère en tout point inférieure à la fée. Ainsi le « beau brun » enlevé à ses parents calme le courroux de celle qui était outrée qu'il la préfère à une vulgaire humaine après tous les efforts fournis pour le séduire. La dissimulation verbale dans cette réplique pleine de sel est à double tranchant puisqu'il avoue sincèrement son amour pour la bergère tout en feignant d'être la victime de celle-ci. Contre la puissance surnaturelle de la fée, Arlequin a bien compris que sa seule arme était le langage.

- Dans *La Fausse Suivante*, Trivelin se voit reprocher sa trahison par la jeune fille déguisée en chevalier pour connaître le caractère de celui qu'on lui destine comme époux, à savoir Lélio. Trivelin est bien sûr coupable : il a voulu obtenir de l'argent en révélant à ce dernier que le chevalier avait des vues sur la comtesse. Mais ce qu'il ne sait pas, c'est que Lélio et le chevalier sont en cheville : celui-ci doit séduire la comtesse de manière à ce que celui-là puisse rompre avec elle à son avantage et épouser la jeune Parisienne de qualité qui n'est autre que le chevalier travesti : ce mariage doit lui apporter douze mille livres de rente au lieu des six que lui offre la comtesse. Le calcul est vite fait. Pour revenir aux reproches du chevalier à Trivelin dans la scène 6 de l'acte II, on remarque que l'esprit peut être, à l'occasion, une arme de défense efficiente :

« Le Chevalier. - En un mot, tu es un coquin. (...)
Trivelin. - **Mes vertus ont cela de malheureux, qu'elles n'ont jamais été connues de personne**.
Le Chevalier. - Je voudrais bien savoir de quoi vous vous mêlez, d'aller dire à Monsieur Lélio que j'aime la Comtesse ?
Trivelin. - Comment ! il vous a rapporté ce que je lui ai dit ?
Le Chevalier. - Sans doute.
Trivelin. - Vous me faites plaisir de m'en avertir ; pour payer mon avis, il avait promis de se taire ; **il a parlé, la dette subsiste**.
Le Chevalier. - Fort bien ! c'était donc pour tirer de l'argent de lui, Monsieur le faquin ?
Trivelin. - Monsieur le faquin ! **retranchez ces petits agréments-là de votre discours ; ce sont des fleurs de rhétorique qui m'entêtent** ; je voulais avoir de l'argent, cela est vrai.
Le Chevalier. - Eh ! ne t'en avais-je pas donné ?
Trivelin. - Ne l'avais-je pas pris de bonne grâce ? De quoi vous plaignez-vous ? **Votre argent est-il insociable ? Ne pouvait-il s'accommoder avec celui de Monsieur Lélio ?** » (*T. C.,* t. I, p. 441)

Trivelin détourne la colère légitime du chevalier en pimentant ses répliques de mots d'esprit ; à chaque attaque directe, il biaise et contre-attaque à son tour avec mauvaise foi et impertinence. Faire de l'esprit et avoir mauvais esprit ne font qu'un à ce moment-là et rendent la scène très divertissante. La stratégie d'évitement mise en œuvre par le valet spirituel s'accompagne d'une offensive irrévérencieuse qui va faire sortir le chevalier de ses gonds. Cependant c'est Trivelin qui remporte la mise : non seulement il a évité l'orage en plaisantant à tout va, mais il obtient davantage d'argent à la fin de la scène en menaçant le chevalier de plus en plus irrité contre lui de révéler son travestissement s'il continue à le réprimander. La victoire verbale et morale du domestique spirituel est totale, il ne se laisse pas intimider mais décoche ses traits d'esprit à chaque nouvel assaut de son adversaire qui finit par capituler symboliquement en achetant le silence de Trivelin.

5. L'esprit et le libertinage

La Réunion des Amours (1731) est une comédie allégorique que Marivaux a fait jouer par la Comédie-Française : l'Amour, représentant de la tendresse d'antan, et Cupidon, l'amour moderne fait de sensualité, sont rivaux et défendent leur cause devant le tribunal de Minerve, la déesse de la sagesse ; celle-ci les met en concurrence pour décider, selon un ordre de Jupiter, lequel pourra s'insinuer dans le cœur du Prince.

« Jupiter aujourd'hui fait assembler tous les dieux ; il veut que chacun d'eux fasse un don au fils d'un grand roi qu'il aime. Je suis invité à l'assemblée. Tremblez des suites que peut avoir cette aventure. » (*T. C.,* t. I, scène 1, p. 861)

C'est l'Amour, « ce dieu de la fade tendresse » comme son rival le surnomme de manière sarcastique, qui apprend à Cupidon, dans la citation ci-dessus, que tous les dieux sont convoqués sauf lui. C'est Minerve qui, missionnée par le dieu des dieux, n'a pas cru bon de le faire venir parce qu'elle ne l'apprécie pas : elle croit ses « feux trop vifs[404] » et répète les accusations récurrentes contre lui à propos de la raison qu'il ne ménage pas. Dès le début de cette petite pièce que Marivaux aurait écrite en attendant que sa grande comédie en cinq actes,

404 Scène 9, *Ibid.*, p. 869.

Les Serments indiscrets[405], soit représentée, Cupidon est traité de « petit libertin » par l'Amour dit « gaulois » ou romanesque, c'est-à-dire propre à l'ancien temps. On pourrait penser que le dramaturge est du côté de ce dernier, seul capable de faire naître des sentiments louables et durables alors que Cupidon incarne la force aveugle du désir. D'ailleurs dans la seizième et la dix-septième feuille du *Spectateur français* (1721-1724), le rédacteur du journal condamne l'amour à la mode où l'attirance sensuelle l'emporte sur la noblesse sentimentale :

« (…) dès lors les sentiments n'étaient plus à la mode, il n'y avait plus d'amants, ce n'était plus que libertins qui tâchaient de faire des libertines. On disait bien encore à une femme : Je vous aime, mais c'était une manière polie de lui dire : Je vous désire[406] ».

L'auteur du journal a justement évoqué, précédemment à cette charge, un ancien amour empreint de respect et de douce affection :

« (…) j'ai même été autrefois piqué de belle tendresse pour elle, j'entends que j'ai eu de ces sentiments qui aboutissent à faire dire des choses bien tendres, de cela qu'on appellerait en ce temps-ci élégie ou églogue ; enfin, de cet amour qui n'est qu'un soupir perpétuel, et qui vise bien respectueusement à surprendre une belle main, qu'on baise avec un ragoût si ravissant qu'une femme en est toute honteuse, à cause du plaisir qu'elle vous y voit prendre.[407] »

Mais en réalité, les choses ne sont pas aussi simples chez Marivaux ; il n'est pas forcément là où on l'attend. Il faut dire que dans *La Réunion des Amours*, le dieu des plaisirs et de la volupté apparaît sous un jour sympathique tandis que le dieu de l'amour vertueux semble ennuyeux et compassé. C'est Cupidon qui donne à la comédie sa portée comique par l'esprit brillant et virevoltant dont il fait preuve. Quand il s'en prend à son contraire, il a des reparties plaisantes qui mettent le public de son côté malgré son aspect passablement immoral.

Par exemple, dès la première scène, Cupidon envoie ses traits moqueurs à « cette ridicule antiquaille » qu'est selon lui l'Amour à l'ancienne mode :

« Cupidon. - (…) Soyez le bienvenu, **mon ancien, le dieu des soupirs timides et des tendres langueurs** ; je vous salue.

405 Présentée aux Comédiens-Français le 9 mars 1731, elle ne sera jouée que le 8 juin 1732.

406 *JOD*, p. 206

407 *Ibid.*

L'Amour. - Saluez.

Cupidon. - Le compliment est sec ; mais je vous le pardonne. **Un proscrit n'est pas de bonne humeur**.

L'Amour. - Un proscrit ! Vous ne devez ma retraite qu'à l'indignation qui m'a saisi, quand j'ai vu que les hommes étaient capables de vous souffrir.

Cupidon. - Malepeste ! que cela est beau ! **C'est-à-dire que vous n'avez fui que parce que vous étiez glorieux : et vous êtes un héros fuyard.**

L'Amour. - Je n'ai rien à vous répondre. (…) » (*T. C.*, t. I, p. 859)

Le dieu des sens met facilement les rieurs de son côté. C'est lui qui lance des traits spirituels à l'encontre d'un frère ennemi plutôt médiocre qui n'a pas de répondant. Celui-ci est complètement ridiculisé dans cette scène initiale où il a finalement très peu la parole quand Cupidon peut se targuer de trois longues tirades qui ne manquent pas de sel. D'emblée le dieu de l'amour sensuel semble le vainqueur d'un combat pour tout dire inégal ; l' « ancien » est démodé, ne séduit plus personne et s'est lui-même retiré du monde après avoir compris qu'il n'était plus apprécié. C'est ce que sous-entend la référence à la proscription malicieusement exprimée par le petit dieu railleur. L'oxymore « héros fuyard » finit de dégrader celui qui se drape maladroitement dans une espèce de condescendance inopportune étant donné la fortune du nouvel amour à la mode. On dirait un privilégié mécontent de perdre ses privilèges au profit d'un nouveau dieu ouvrant une ère nouvelle. Autant dire que « le dieu des soupirs » n'a pas le beau rôle ; il est comme un vieillard radoteur alors que le « petit libertin » pétille de malice et de vie. On retrouve ainsi chez Marivaux cette association de la verve spirituelle et de la vitalité. Les feux que répand Cupidon sont la manifestation de cette force primitive à laquelle il appartient : il en est le témoin et le véhicule. Avant même le jugement de Minerve, il semble déjà avoir gagné la partie et avoir damé le pion à son ennuyeux rival.

L'un des trois monologues du dieu triomphant s'étend sur plus de vingt lignes dans l'édition Classiques Garnier. Le dieu vante ses exploits avec esprit tout en rabaissant son « benêt » de « confrère » ; voici un échantillon de son style :

« **Mes sujets ne disent point : je me meurs ! Il n'y a rien de si vivant qu'eux**. Langueurs, timidité, doux martyre, il n'en est plus question. Fadeur, platitude du temps passé que tout cela. Vous ne faisiez que des sots, que des imbéciles ; moi je ne fais que des gens de courage. **Je ne les endors pas, je les éveille** : ils sont si vifs qu'ils n'ont pas le loisir d'être tendres ; leurs regards sont des désirs : au lieu de soupirer, ils attaquent : ils ne demandent pas d'amour, ils le supposent. **Ils ne disent point : Faites-**

moi grâce, ils la prennent. Ils ont du respect, mais ils le perdent. Et voilà celui qu'il faut. En un mot, **je n'ai point d'esclaves, je n'ai que des soldats**. » (*Ibid.*, p. 860)

Le vocabulaire militaire (« courage, attaquent, soldats ») fait du dieu sensuel un général d'armée en campagne qui ne perd jamais une bataille. Au contraire, le dieu des langueurs est peint comme un éternel perdant, un idiot qui ne comprend rien à cette guerre qu'est l'amour. La molle tendresse est opposée à la piquante vivacité. Le champ lexical de la mort (« je me meurs, langueur, martyre, endors, soupirer ») est alors opposé à celui de la vie (« vivant, éveille, vifs, désirs »). Le dieu des sentiments est sans cesse moqué dans cette opposition qui met à l'honneur le désir amoureux et la jouissance qu'il procure. Cupidon va pousser l'insolence jusqu'à demander à son aîné de travailler pour lui comme « commis » au lieu de se morfondre dans une partition qui n'est plus de saison ; faussement grand seigneur, il se dit prêt à lui donner « sur-le-champ (…) de l'emploi » ! Ainsi, le dieu des sens a toute l'espièglerie de la jeunesse et nous séduit par ses railleries irrespectueuses ; il se dispose d'ailleurs à tirer une flèche pour « égayer le cœur » de son rival afin de lui ôter « cet air timide et langoureux ». Son audace, sa pétulance, sa verve spirituelle emportent spontanément l'adhésion du public qui ne peut décidément pas s'allier à l'Amour outragé comme un vieux monsieur fier de ses prérogatives qu'un jeune homme charmant et énergique vient de bousculer sans façon. Cupidon habite le présent avec intensité tandis que l'Amour incarne un passé révolu.

A la création de la pièce c'est la « petite Dangeville » à peine âgée de dix-sept ans qui jouait Cupidon : on louait chez elle « l'art, la finesse et l'enjouement[408] ». Elle s'est surtout illustrée dans les rôles comiques ; d'après François et Claude Parfait dans leur *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1767), elle « remplit d'une manière inimitable les rôles de soubrettes, et plusieurs autres caractères[409] ». En 1763, à la rentrée des théâtres, le comédien Dauberval prononce un discours où il fait d'elle un portrait louangeur alors qu'elle vient juste de mettre fin à sa carrière :

« (…) cette actrice si pleine de finesse et de vérité, qui renferme en elle seule de quoi faire la réputation de cinq ou six actrices, cette favorite des Grâces à laquelle personne ne peut ressembler,

408 Cité par P.-M. Conlon, *Voltaire's Literary Career*, p. 28 et suiv. (cité par F. Deloffre dans son édition du *Théâtre* de Marivaux : voir la notice de cette pièce, p. 852).

409 François et Claude Parfait, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Lambert, Paris, 1766, t. II, p. 249 (ouvrage numérisé sur le site : http://books.google.fr)

puisque dans tous les rôles elle ne se ressemblait pas à elle-même[410] (...) »

P. D. Lemazurier, dans sa *Galerie historique des acteurs du Théâtre Français*, dit ceci d'elle :

« (…) elle joua d'une manière inimitable, non seulement les soubrettes et les servantes, mais encore plusieurs grandes coquettes, et **des rôles travestis** dans lesquels sa tournure charmante produisait l'illusion la plus agréable. (…) l'opinion (…) attribuait à Mademoiselle Dangeville le mérite de posséder dans un degré supérieur le tact, l'intelligence et le jugement nécessaires pour bien jouer la comédie. Elle avait surtout la plus parfaite connaissance des effets au théâtre, et souvent elle procura des applaudissements à un auteur dans les endroits même où il n'en attendait pas.[411] »

Même si tous ces jugements concernent l'actrice chevronnée qui a déjà beaucoup travaillé au Français, on peut se dire qu'à l'aube de sa belle carrière, au moment de jouer Cupidon dans la pièce de Marivaux, elle montrait les prémices de son talent. Elle était donc destinée aux rôles comiques de soubrette sémillante et malicieuse. Lemazurier cite les vers que Dorat composa pour elle et qui rendent compte de son don particulier :

« Il me semble la voir, l'œil brillant de gaîté,
Parler, agir, marcher avec légèreté ;
Piquante sans apprêt, et vive sans grimace,
A chaque mouvement découvrir une grâce,
Sourire, s'exprimer, se taire avec esprit,
Joindre le jeu muet à l'éclair du débit,
Nuancer tous ses tons, varier sa figure,
Rendre l'art naturel et parer la nature.[412] »

On trouve dans le *Mercure* de l'époque un jugement qui va dans le même sens : il y est question de « cette vivacité de style » propre à l'auteur Marivaux et qui est « secondée de la légèreté et de la grâce que la demoiselle d'Angeville [sic] a naturellement à s'énoncer[413] ».

410 *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, P. D. Lemazurier, éd. Chaumerot, Paris, 1810, t. II, p. 141 (numérisé par google)

411 *Ibid.*, p. 130 et 132.

412 *Ibid.*, p. 131.

413 *Mercure* de novembre 1731, p. 2627 et suiv.

C'est Mademoiselle Gaussin qui interprétait l'Amour : d'elle on vantait la « naïveté » ; Voltaire parle de « la gentille Gaussin[414] » dans une lettre à Thieriot. F. Deloffre dans son édition du *Théâtre* de Marivaux évoque la dédicace reconnaissante à cette actrice dans l'Epître 38 de Voltaire à propos de sa pièce *Zaïre* (1732) et pense qu'on peut y voir une allusion à *La Réunion des Amours* :

« Ce sont tes yeux, ces yeux si pleins de charmes,
Ta voix touchante, et tes sons enchanteurs,
Qui du critique ont fait tomber les armes ;
Ta seule vue adoucit les censeurs (…)
Le dieu d'Amour à qui tu fus plus chère
Est, par tes yeux, bien plus sûr de régner[415]. »

Voltaire fait un hommage appuyé à celle qu'il admire et souligne sa sensibilité, son charme et sa grâce. Il remercie la comédienne d'avoir si bien œuvré au succès de sa tragédie et l'encense. A la Comédie-Française, elle a beaucoup joué les ingénues et les amoureuses dans la comédie et les héroïnes dans la tragédie. Elle avait vingt ans en 1731 et était donc un peu plus âgée que Mademoiselle Dangeville.

Lorsque l'on fait le bilan de tous ces témoignages et que l'on compare les deux comédiennes jouant ces rôles de travestis dans la comédie *La Réunion des Amours*, il est évident que Mademoiselle Dangeville avait plutôt un talent comique, savait mettre en valeur les reparties spirituelles tandis que Mademoiselle Gaussin incarnait la belle amoureuse pleine de sensibilité et de grâce. Il n'est pas anodin que ce soit la première qui ait interprété le rôle du « petit libertin » ; c'est son jeu qui correspond le mieux à l'écriture pleine d'esprit du dramaturge. Et les commentaires à ce sujet ne manquent pas, même s'ils ne sont pas toujours dépourvus d'une critique qu'on peut dire souvent systématique contre l'auteur :

« Tout pétille d'esprit et même d'une justesse qui est plus assurée dans les expressions que dans les choses. Marivaux a bien réussi dans cette petite pièce. Le neuf est plutôt dans les nouveaux tours que dans les choses même ; le fond de tout ceci a été dit, mais où a-t-il jamais été détaillé ainsi ? La petite Dangeville en culotte a bien fait valoir cette pièce, qui n'a cependant pas réussi autant qu'elle le

414 *Correspondance* éditée par T. Besterman, D 996, lettre datée du 25 janvier 1736.

415 Cette épître date de 1732 : http://fr.wikisource.org

devrait[416]. »

« Ce sont des dialogues pleins de finesse, qui expriment le goût de M. de Marivault [sic]. En général, il y a beaucoup d'esprit dans cet ouvrage, mais de cet esprit qui, pour me servir de l'expression de l'auteur, n'est pas trop bon à être dit sur le théâtre, et est peut-être meilleur à lire. Il y a d'ailleurs un peu de libertinage dans le rôle de Cupidon, et de la fadeur dans celui du pur amour[417]. »

« Que d'esprit encore dans *La Réunion des Amours*, petite pièce allégorique, qui pour être très ingénieuse, n'en eut pas un plus grand succès au théâtre[418]. »

Le critique de théâtre Robert Kemp, après la représentation de la pièce à la Comédie-Française en 1957, est aussi un éloge du style marivaudien mais teinté d'une réserve sur l'essence théâtrale de cette œuvre qui est une autre façon, selon nous, de remettre en cause l'écriture du dramaturge :

« C'est un exquis chef-d'œuvre de langage et d'intelligence (…). Je ne suis pas sûr que ce soit là du théâtre ; mais plutôt **un exercice brillant et léger de fine rhétorique**. Un *pro* et *contra* de haute école exécuté par le plus adroit **virtuose**[419]. »

On s'attendrait presque à ce que le journaliste et critique dramatique du XXe siècle emboîte le pas à un Desfontaines ou à un D'Argenson en accusant l'auteur de *La Réunion des amours* de montrer trop d'esprit et donc de mettre à mal la portée théâtrale de sa comédie. C'est encore le langage marivaudien qui pose problème. Trop ingénieux et délicat pour être véritablement dramatique.

Cette comédie héroïque que l'auteur a peut-être écrite pour une circonstance précise, les

416 Notices sur les pièces de théâtre, D'Argenson, bibliothèque de l'Arsenal, ms. N°3450, f° 98 (cité par F. Deloffre dans sa notice sur la comédie dans *T. C.,* t. I, p. 855).

417 Desfontaines, *Le Nouvelliste du Parnasse*, tome III, p. 312 (cité dans l'édition Classiques Garnier, *ibid.*, p. 855 ; F. deloffre précise ici que Desfontaines n'est pas tout à fait fidèle à la citation de Marivaux dans *La Vie de Marianne* où l'héroïne dit précisément : « Il est vrai que dans le monde on m'a trouvé de l'esprit, (…) mais, ma chère, je crois que cet esprit-là n'est bon qu'à être dit, et qu'il ne vaudra rien à être lu. » éd. Garnier, p. 8)

418 La Porte, *L'Observateur littéraire*, 1759, tome I, p. 80 (*Ibid.*, p. 856).

419 Journal *le Monde* du 29-30 septembre 1957.

deux ans du dauphin Louis, a vraisemblablement été élaborée assez rapidement et rend donc particulièrement bien compte de son style, sans qu'il se soit contraint en aucune façon. Le rôle de Cupidon, si sympathique aux yeux des spectateurs, possède cette verve spirituelle, cette force vitale qui est l'apanage de beaucoup de personnages marivaudiens. La conséquence est que le dramaturge semble du côté du nouvel amour à la mode : le libertinage. C'est pourquoi, F. Deloffre a pu écrire à propos de cette œuvre qu'elle est « importante pour la pensée de Marivaux, [qu'] elle marque aussi, dans l'histoire des mœurs, une étape significative entre l'amour à la façon de La Calprenède et l'amour à la façon de Laclos[420]. » A ses débuts, Marivaux semblait plutôt préférer l'amour romanesque ainsi qu'on peut le constater dans sa première œuvre *Les Effets surprenants de la sympathie* (1712). Puis il s'éloigne de cette manière d'aimer comme on peut le constater dans la seconde feuille du *Cabinet du philosophe*[421] (1734).

Le dénouement de cette courte pièce semble assez artificiel qui associe Cupidon et l'Amour dans l'initiation du Prince que Jupiter veut doter de belles qualités. En effet, l'un étant trop fade et l'autre trop éveillé, il est décidé qu'ils modéreront les excès de l'autre dans une action mutuelle bienfaisante dont il résultera un juste milieu acceptable ; c'est cette décision divine qui donne son titre à la pièce :

« (…) Jupiter [a] jugé à propos de vous réunir, en vous corrigeant, pour former le cœur du Prince. Avec votre confrère [Minerve s'adresse à Cupidon alors même que l'Amour est également présent], 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. » (*Ibid.*, scène 14, p. 876)

C'est une fin providentielle où le conflit n'a plus lieu d'être ; Minerve, sorte de *deus ex*

420 *Théâtre complet*, t. I, p. 856.

421 « Tout ce qui sent la règle, tout ce qui n'est que conduite mesurée, enfin tout ce qui n'est qu'estimable, est trop froid aux yeux de l'amour. Il veut plus de grâces que de vertus. Aussi les amants constants ne sont-ils pas les plus aimés. La constance leur donne quelque chose de grave, et d'arrangé, qui glace l'amour qui n'est plus dans son esprit, et qui ne s'ajuste point à son humeur folâtre. » (p. 30-31, *Le Cabinet du philosophe*, Paris, Prault père, Quay de Gêvres, 1734 ; ouvrage consultable sur google book).

machina, vient apporter la parole du dieu des dieux et tout rentre dans l'ordre. Ce que Cupidon a bouleversé est vite occulté, il a une chance de se racheter en s'associant à son frère ennemi. C'est d'ailleurs lui qui a le dernier mot de la comédie encore une fois sous la forme d'un trait d'esprit :

« Cupidon, *embrassant l'Amour.* - Allons, mon camarade, je le veux bien. Embrassons-nous. Je vous apprendrai à n'être plus sot ; et vous m'apprendrez à être plus sage. » (*Ibid.*)

Il est très significatif que Minerve fasse son discours à Cupidon sans jamais s'adresser au dieu des soupirs ; le dieu libertin est le vrai héros de la comédie et c'est souvent lui qui donne sa portée humoristique à l'œuvre. L'Amour n'est qu'un second rôle falot, un peu pitoyable à qui son rival vole immanquablement la vedette.

Ce lien entre esprit et libertinage est intéressant et mérite d'être étudié. Marivaux a bien conscience qu'un dénouement moral était nécessaire pour atténuer le charme irrésistible de son incorrigible Cupidon prônant à qui mieux mieux la course effrénée du désir en dehors de tout cadre. Il feint donc de l'assagir en l'obligeant à s'allier au dieu des tendresses, véritable éteignoir des flammes tumultueuses de l'amour sensuel. Et en effet, le feu amoureux et la vivacité spirituelle semblent être apparentés. Mercure, sommé par Cupidon de lui dire pourquoi il n'a pas été invité à l'assemblée des dieux, répond par cette boutade élusive :

« Eh ! où vouliez-vous que je vous prisse ? Vous êtes un coureur qu'on ne saurait attraper. » (*Ibid.*, scène 3, p.861)

La vitesse est aussi bien l'apanage du séducteur invétéré que de la personne pleine d'esprit qui brille dans ses reparties. On peut voir alors les flèches du dieu sensuel comme une métaphore des traits plaisants qu'il est susceptible de décocher contre tous ceux qui le méritent ; ainsi les coquettes sont sa cible quand Mercure se fait l'écho de ses nombreux détracteurs dans l'Olympe, lieu de l'action dramatique :

« Mercure. - (…) Par exemple, il n'y a plus de tranquillité dans le mariage ; vous ne sauriez laisser la tête des maris en repos ; vous mettez toujours après leurs femmes quelque chasseur qui les attrape.
Cupidon. - Et moi, je vous dis que **mes chasseurs ne poursuivent que ce qui se présente**.
Plutus. - C'est-à-dire que les femmes sont bien aises d'être courues ?

Cupidon. - Voilà ce que c'est. La plupart sont des coquettes, qui en demeurent là, ou bien qui ne se retirent que pour agacer, qui n'oublient rien pour agacer l'envie du chasseur, qui lui disent : Mirez-moi. On les mire, on les blesse, et elles se rendent. Est-ce ma faute ? Parbleu ! Non ; **la coquetterie les a déjà bien étourdies avant qu'on les tire**. » (*Ibid.*, scène 3, p. 862)

Cupidon est le dieu sans remords qui renvoie chacun à sa propre responsabilité et refuse d'être sage à la place des autres. Il est une force qui va en avant, sans atermoiements ni fausse honte. L'épidémie d'adultères n'est pas de son fait ; les femmes coquettes seules sont coupables de ce vice qui gangrène toute la société. Lui se cantonne dans un rôle d'observateur amusé et lucide qui profite de cette aubaine de la coquetterie pour agrandir son empire. Il ne se préoccupe pas de morale ; ce n'est pas à lui de corriger les mœurs et on ne doit pas lui en vouloir de simplement tirer profit d'un phénomène social dans lequel il n'a décidément rien à voir. La coquette facilite grandement son travail. Évidemment, la mauvaise foi du vilain petit dieu sans conscience est patente. Sa façon même de se disculper est très amusante. Son récit des infidélités conjugales est vif et plaisant. Il séduit le cœur des êtres humains en leur tirant une flèche mais aussi en discourant avec talent de sorte qu'on l'écoute avec plaisir. On peut parler de séduction verbale, à la manière du personnage de Don Juan, grâce à tout l'esprit qu'il déploie. On ne peut l'écouter sans l'aimer alors qu'il faut avouer que le dieu des langueurs nous ennuie par ses discours ampoulés et moralisateurs ainsi que le prouvent les répliques suivantes :

« N'est-ce pas là Cupidon, cet usurpateur de mon empire ? »
« Quelle méprisable espèce de feux ! »
« Ne rougissez-vous point du récit que vous venez de faire ? Quel oubli de la vertu ! » (*Ibid.*, scène 1, p.859 et 860)
« Sage Minerve, vous devant qui je m'estime heureux de réclamer mes droits... »
« Qui êtes-vous pour oser me disputer quelque chose ? Vous, qui n'avez pour attribut que le vice, digne héritage d'une origine aussi impure que la vôtre ? Divinité scandaleuse, dont le culte est un crime, à qui la seule corruption des hommes a dressé des autels ? Vous, à qui les devoirs les plus sacrés servent de victimes ? Vous qu'on ne peut honorer qu'en immolant la vertu ? Funeste auteur des plus honteuses flétrissures des hommes (...) » (*Ibid* ., scène 10, p. 870)

Même Mercure en prononçant son réquisitoire contre Cupidon s'exprime avec esprit comme si ce dernier contaminait son entourage par le feu de son éloquence spirituelle :

« (…) ce sont des vieillards que vous donnez à expédier à de jeunes épouses, **qui ne les prennent vivants que pour les avoir morts**, et qui, au détriment des héritiers, ont tout le profit des funérailles. Ce sont de **vieilles femmes dont vous videz le coffre pour l'achat d'un mari fainéant, qu'on ne saurait ni troquer ni revendre**. » (*Ibid.*, p. 863)

Cette présentation des méfaits du coupable est humoristique ; on n'a pas envie de le condamner mais plutôt de rire de ses actions qui sont comme autant de mauvais tours faits aux êtres humains décidément bien ridicules et facilement manipulables. Il y a un plaisir ludique dans la tromperie qu'il met en œuvre en enflammant le cœur de ces « vieillards » ou de ces « vieilles femmes » qui sont plus risibles que pitoyables. Cupidon apparaît ici comme un enfant espiègle semant le désordre dans le monde très structuré des adultes. Il se livre à un jeu de massacre où il ne respecte plus rien, ni les liens sacrés du mariage ni les droits de l'héritage. Les fondements de la société sont mis à mal par un petit dieu espiègle qui n'a peur de rien ni de personne ; ne menace-t-il pas tous les dieux de l'Olympe parce qu'il est vexé de ne pas avoir été invité à l'assemblée qui va décider de ce que le Prince obtiendra comme dons de leur part ?

« (…) je suis piqué. Il me prend envie de vider mon carquois sur tous les cœurs de l'Olympe. » (*Ibid.,* scène 3, p. 862)

Il est en quelque sorte seul contre tous et ce côté bravache le rend encore plus sympathique. Il est par essence triomphant[422] et promène son insouciance et son inconséquence dans un monde bridé par les règles. Il représente une forme de révolte. Sa liberté de langage, sensible dans son parler spirituel, a pour pendant sa liberté d'action quand il décide de rendre les humains amoureux. Son irrespect par rapport à l'ordre établi s'exprime dans son discours et

422 Par exemple, lorsque Mercure lui conseille de se préparer sérieusement à l'entretien que Minerve a prévu pour départager les deux dieux rivaux, il déclare avec panache : « C'est, parbleu !, bien dit ; je vais me recueillir chez Bacchus ; il y a du vin de Champagne qui est d'une éloquence admirable ; j'y trouverai mon plaidoyer tout fait. Adieu, mes amis ; tenez-moi des lauriers tout prêts. » (*Ibid.*, scène 4, p. 864) Un peu plus loin, Apollon lui propose ses services pour discourir efficacement face à Minerve qui va le mettre en concurrence avec le dieu de la tendresse ; mais il le rabroue avec fierté et rudesse : « Mons de la Poésie, vous me manquez de respect. (…) Vous croyez avoir autant d'esprit que moi, je pense ? (…) Apollon. - Je sais pourtant persuader la raison même. Cupidon. - Et moi, je la fais taire. Taisez-vous aussi. » (*Ibid.*, scène 8, p. 868-869)

son comportement.

Quand Mercure le morigène et l'appelle à plus de sagesse au risque d'être châtié par Jupiter, au lieu de prendre peur et de se remettre en question, il exerce son mauvais esprit contre son interlocuteur :

« Puisque vous m'exhortez à changer, vous avez donc envie de vous retirer, seigneur Mercure ? » (*Ibid.*, p. 863)

En effet, Cupidon rappelle à son censeur son rôle d'entremetteur dans les relations amoureuses qu'il provoque. Bref, Mercure est son complice ; or il se fait hypocritement le porte-parole de ses détracteurs.

Ce lien étroit entre une certaine conception de l'amour née au début du XVIIIe siècle et l'esprit est manifeste dans le plaidoyer que fait Cupidon quand il est en butte aux critiques du dieu messager :

« Celui-là est comique ! Se plaindre de ce que j'aime la bonne chère et l'aisance, moi qui suis l'Amour ! **A quoi donc voulez-vous que je m'occupe ? à des traités de morale ?** Oubliez-vous que c'est moi qui met [sic] tout en mouvement, que c'est moi qui donne la vie ; qu'il faut dans ma charge un fond inépuisable de bonne humeur, et que je dois être à moi seul plus sémillant, plus vivant que tous les dieux ensemble ? » (*Ibid.*, p. 863)

Sa virulente tirade est essentielle car elle montre que le nouvel amour à la mode, s'il est blâmable par certains côtés, est tout de même la manifestation d'un principe vital qu'il serait illégitime de réprimer. Il dit haut et fort qu'il n'a pas à se soucier de son influence bonne ou mauvaise sur les mœurs. S'il s'assagissait, il ne serait plus l'Amour. Il ne peut être à la fois l'élan et la restriction morale de cet élan. Par conséquent on lui fait un faux procès. Le « fond inépuisable de bonne humeur » explique tous les bons mots dont il émaille sa conversation. Cet autoportrait rappelle son rôle fondamental dans la génération ; s'il se refrénait, c'est l'humanité tout entière qui pourrait en pâtir. Il évoque clairement la sexualité comme origine de la vie. Tout discours moralisateur occulte hypocritement cet aspect fondamental de la nature. Cupidon, qui habituellement ne prend rien au sérieux et a toujours le mot pour rire, s'emporte ici et expose avec feu ce qui représente pour lui une véritable mission ; il n'est pas le dieu néfaste dont on parle mais celui grâce auquel les être humains peuvent se reproduire et

prospérer sur la terre. Rien de moins. Il est le moteur de l'univers. Tous les autres dieux, y compris Jupiter, n'ont en définitive qu'un rôle subalterne. Sa marginalisation est donc une injustice flagrante. Sous ses dehors frivoles et légers, il affirme avec force sa présence essentielle dans le monde. Son apparence superficielle ne doit pas nous abuser car c'est de lui que dépend la bonne marche de l'univers. Alors qu'on veut le rejeter à la périphérie de la vie comme un brigand opportuniste sans foi ni loi, il revendique la place centrale.

Dans la scène 10, Minerve écoute les arguments de chacun des dieux de l'amour pour choisir celui qui aura le privilège de former le cœur du Prince chéri de Jupiter. Cupidon, ulcéré par le mépris de l'Amour à son encontre, redit son rôle nécessaire dans la survie de la nature :

« Minerve, toute la nature est intéressée à ce que vous renvoyiez ce vieux garçon-là. Il va l'appauvrir à un point qu'il n'y aura plus que des déserts. **Vivra-t-elle de soupirs ?** Il n'a que cela de vaillant. Autant en emporte le vent : **et rien ne reste que des romans de douze tomes. Encore, à la fin, n'y aura-t-il personne pour les lire**. » (*Ibid* ., p. 871)

Il évoque clairement et avec esprit la raréfaction des êtres vivants s'il était supplanté par le fade dieu des tendresses qui n'est bon, selon lui, qu'à remplir de fadaises romanesques des récits interminables et bientôt illisibles. La qualification péjorative « ce vieux garçon-là[423] » suggère que lui-même est jeune et plein de vitalité. L'Amour ancien est stérile tandis que lui est le principe de vie par excellence, celui grâce auquel le monde continue de vivre de génération en génération. La perpétuation des espèces est son œuvre exclusive. Quand on remet en cause sa naissance, il la défend avec pugnacité :

« (...) La nature avait besoin d'un Amour, n'est-il pas vrai ? Comment fallait-il qu'il fût, à votre avis ? Un conteur de fades sornettes ? Un trembleur qui a toujours peur d'offenser, qui n'eût fait dire aux femmes que *ma gloire !* et aux hommes que *vos divins appas ?* Non, cela ne valait rien. C'était **un espiègle tel que moi qu'il fallait à la nature** ; **un étourdi, sans souci, plus vif que délicat** ; qui mît toute sa noblesse à tout prendre et à ne rien laisser. Et **cet enfant-là**, je vous prie, y avait-il rien de plus

423 Une note de l'édition Deloffre rappelle que cette comparaison entre deux âges de l'amour se retrouve plus tard dans la deuxième feuille du *Cabinet du philosophe* (1734) : « A peindre l'amour comme les cœurs constants le traitent, on en ferait un homme. A le peindre suivant l'idée qu'en donnent les cœurs volages, on en ferait un enfant ; et voilà justement comme on l'a compris de tout temps. Et il faut convenir qu'il est mieux rendu et plus joli en enfant, qu'il ne le serait en homme. » (*JOD*, p. 344)

sage que de **lui donner pour père et pour mère des parents joyeux qui le fissent naître sans cérémonie dans le sein de la joie** ? Il ne fallait que le sens commun pour sentir cela. Mais, dites-vous, vous êtes le dieu du vice ? Cela n'est pas vrai, **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**. » (*Ibid.*, p. 872)

Dans *L'Amour et la vérité* (1720), première comédie de Marivaux jouée par les Comédiens-Italiens, l'Amour à l'ancienne mode raconte la naissance peu orthodoxe du petit libertin à laquelle il est fait allusion ici. Il ne nous reste de cette pièce en trois actes et en prose que le prologue ou la première scène. Dix ans avant *La Réunion des Amours*, l'auteur mettait déjà aux prises les deux allégories opposées de l'amour, l'amour tendre et l'amour sensuel. On y apprend que le petit dieu libertin est né des amours de Plutus et de Vénus ; ce sont la Débauche et l'Avarice qui ont persuadé le dieu des richesses de faire sa cour à la déesse de la beauté pour se venger des marques de mépris du dieu de l'Amour tendre. Ainsi, Vénus a cédé par vénalité et non pas pure passion ; dans la pièce de 1720, l'Amour se plaint de ce parent à l'origine vicieuse : « Or, argent, bijoux, présents de toute sorte, soutenus de quelques bredouilleries, furent auprès de Vénus les truchements de sa belle passion. (…) un moment de fragilité me donna pour frère ce vilain enfant qui m'usurpe aujourd'hui mon empire ! »[424]

Au contraire, dans *La Réunion des Amours*, Cupidon s'enorgueillit de son origine et insiste sur la gaieté qui a présidé à sa conception entre deux dieux essentiellement préoccupés de leur jouissance. Il représente véritablement le plaisir sans la faute, la volupté sans le remords. Son insouciance est évidente et on n'a pas à exiger de lui autre chose que ce pour quoi il est fait. Il ne faut pas mélanger les genres. Lui demander d'être raisonnable est proprement insensé. Il sait avec esprit désigner son ennemi, « un conteur de fades sornettes », et se désigner lui-même, « distributeur de flammes au profit de l'univers ». La métaphore du « feu » pour exprimer la sensualité est également applicable à ses paroles qui électrisent son auditoire. Il sait capter l'attention par ses paroles spirituelles comme il a le don d'exciter les sens des amants. Du reste, on remarque que c'est lui qui parle le plus lors de sa confrontation à l'Amour tendre devant le tribunal de Minerve ; il est très persuasif et sait mettre les rieurs de son côté en tenant des discours plaisants. Par exemple quand son rival regrette la disparition de la Pudeur, « la plus estimable des grâces », il sait le remettre à sa place :

424 P. 64-65, *T. C.*, t. I.

« (…) Je n'en connais point de si piquante, moi, que la pudeur. Je l'adore, et mes sujets aussi. **Ils la trouvent si charmante, qu'ils la poursuivent partout où ils la trouvent**. Mais je m'appelle l'Amour ; mon métier n'est pas d'avoir soin d'elle. Il y a le respect, la sagesse, l'honneur, qui sont commis à sa garde. Voilà ses officiers ; c'est à eux à la défendre du danger qu'elle court ; et ce danger, c'est moi. Je suis fait pour être son vainqueur ou son vaincu. (…) **Chaque chose a son contraire** ; **je suis le sien**. **C'est sur la bataille des contraires que tout roule dans la nature**. Vous ne savez pas cela, vous ; vous n'êtes point **philosophe**. » (*Ibid.*, p. 871)

Marivaux peint ici les mœurs de la Régence et rappelle toutes les scènes de comédie de l'époque comme par exemple celle du *Naufrage au Port-à-l'Anglais ou Les Nouvelles débarquées* du poète et dramaturge Jacques Autreau (1718) ; c'est la première pièce jouée en français par les Italiens fraîchement rappelés en France par le Régent. Dans l'extrait qui suit, Tontine, une fille d'opéra de campagne, explique aux deux sœurs italiennes, Flaminia et Silvia, le nouvel amour à la mode pour les préparer à la cour que vont leur faire deux amants :

« Tontine. - Cela s'est fait en retranchant de l'amour ce qu'il avait d'inutile et d'incommode ; **en abolissant cette politesse surannée que vous nommez galanterie**. Elle était devenue à charge ; on l'a renvoyée aux Espagnols et aux Maures d'Afrique d'où elle était venue avec les fêtes galantes, les tournois et les Carrousels. (...)
Flaminia. - Voilà un changement qui m'étonne.
Tontine. - Oui, Mademoiselle, on a banni ces longs préludes de petits soins et de services frivoles, ces sentiments de fidèle pasteur, cette timidité rustique que l'on faisait passer pour respect, enfin toutes **les formalités romanesques** ; et se piquer à présent d'être galant, c'est vouloir passer pour Gaulois. (...) L'amour est passé des bords du Lignon et du pays de Forez dans ceux de Bourgogne et de Champagne. Avouez qu'il a fait un joli voyage.
Flaminia. - Mais n'a-t-il rien perdu de sa délicatesse en ces pays-là ?
Tontine. - C'est gagner, que d'en perdre. La belle perfection pour lui que d'être délicat et fluet comme il était autrefois ! **Il n'avait presque plus de corps**. Aux pays dont je vous parle, il a repris chair ; il se fortifie tous les jours ; **l'enjouement lui revient ; il ne demande plus qu'à rire**.
Silvia. - Ah ! ma sœur le joli garçon ! il y a du plaisir à le connaître en ce pays-ci, puisqu'il y est de si bonne humeur (…)
Flaminia. - Voilà l'Amour bien changé ! je ne le reconnais plus. Il me semble pourtant qu'il avait autrefois une tendre mélancolie qui ne déplaisait pas.

Tontine. - Elle lui venait de langueur, d'inanition : on ne le nourrissait de rien [425]. »

On trouve dans cet extrait le lien entre bonne humeur et nouvelle façon d'aimer. L'amour devient un plaisir de l'existence ; il est comparé à un gros garçon bien en chair qui aime la joie. La métaphore filée du corps et de la nourriture est une allusion claire à la nouvelle sensualité qui réunit les amants.

Le Cupidon de Marivaux correspond à cette conception moderne de l'amour ; il est le rire et l'énergie sexuelle ensemble. Sa verve spirituelle est en totale correspondance avec son autoportrait comme force primitive pure qui ne s'embarrasse pas de vertu. En se disant « philosophe », il justifie son mode d'être au sein de la nature : « C'est sur la bataille des contraires que tout roule dans la nature. » Il a une réelle légitimité dans le monde. Si la pudeur est son gibier, il n'a pas d'autre rôle à avoir que celui de chasseur. En plaisantant à ce sujet au moyen de l'image de la chasse, il rappelle son dynamisme primordial : le désir est une quête pressante. C'est le mouvement libertin du XVIIIe siècle qui s'annonce alors. La notice de l'édition de la Pléiade est éloquente à ce sujet :

« (…) mais comme elle [la pièce de Marivaux] devançait de plusieurs années les premiers romans de Claude Crébillon, on peut y voir un brillant lever de rideau sur un siècle libertin. C'en est fini d'un certain idéal aristocratique ; le goût de la « commodité » a supplanté le culte des héros, la soif de la gloire : "Il faut que les hommes vivent un peu plus bourgeoisement les uns avec les autres." [réplique de Cupidon dans la scène 10] (…) pour l'instant triomphent les nouveaux mythes qui affectent les modes de vie : la poésie du désir ; le goût de la vitesse ; un style de virtuose[426]. »

Nous avons vu plus haut qu'Apollon, dans la scène 5, décrivait la fougue des amants grâce au nouvel amour à la mode et y trouvait une grande satisfaction en tant que dieu de la poésie parce que cela était une grande source d'inspiration pour les poètes. Il y a une scène où Cupidon lui-même courtise la Vertu afin qu'elle puisse juger de sa façon de faire et en rende compte à Minerve. L'Amour vient de faire une déclaration à la Vertu mais il a été interrompu par les sarcasmes du petit libertin et il n'a pas eu le loisir de terminer sa cour, la Vertu lui ayant signifié que « ce n'[était] pas la peine » et qu'elle avait bien vu ce qu'il savait faire. Les rivaux doivent faire leur preuve en feignant d'aimer la Vertu et en le lui disant. Le dieu des

425 *Œuvres*, Jacques Autreau, 4 volumes, Paris, Briasson, 1749, t. I, acte II, scène XVI, p. 73 à 76 (site https://books.google.fr)

426 T. II du *Théâtre complet*, notice de *La Réunion des* Amours, p. 757.

soupirs a été assez ennuyeux. Quand Cupidon se met à parler, il est bien moins abstrait que son ennemi : il se met à genoux, exhorte la déesse à le regarder favorablement, puis il lui prend la main et la baise. Au grand dam de l'Amour, la Vertu est séduite par Cupidon et se met à soupirer d'aise en l'entendant. Son seul secours contre le « fripon », ainsi que l'appelle Mercure qui a assisté à la déclaration, est la fuite. Ce qui frappe c'est la rapidité d'exécution du dieu du désir. La Vertu est conquise sans même s'en rendre compte et se laisse baiser la main presque malgré elle : « Il va si vite que je ne la [sa main] lui ai pas vu prendre.[427] » Elle est comme dans un état second, étourdie par les paroles envoûtantes du petit dieu. Alors que l'Amour quitte la scène pour suivre la divinité qui fuit, Cupidon lui lance : « Allez, allez lui servir d'antidote[428]. » C'est un trait d'esprit qu'il décoche à grande vitesse également, déclenchant les rires du public. Il est aussi véloce dans son entreprise de séduction que dans la conception de ses railleries. Il faut aller très vite pour ne pas laisser à l'autre le temps de respirer et de se reprendre pour riposter. L'esprit marivaudien participe de ce génie de l'attaque verbale fulgurante qui laisse l'autre pantois. Et qui mieux que le dieu sensuel peut incarner cette fulgurance spirituelle ?

La fuite éperdue de la Vertu en dit long sur le danger des flammes que distribue le petit bâtard. Resté en compagnie de Mercure, son acolyte[429], il a le triomphe immodeste et fait encore preuve de beaucoup d'esprit :

« Cupidon, *riant*. - Ah ! ah ! ah ! ah ! la vertu se laissait apprivoiser. Je la tenais déjà par la main, toute Vertu qu'elle est : **et si elle me donnait encore un quart d'heure d'audience, je vous la garantirais mal nommée**. » (*Ibid.*, scène 13, p. 875)

Dans cette citation gaillarde se manifestent à la fois sa verve comique et son pouvoir sur les sens. Les bouleversements qu'il est susceptible de provoquer sont tels que les noms eux-mêmes perdraient leur sens premier ; en l'occurrence, la Vertu devrait carrément changer de nom et peut-être bien s'appeler la Débauche ! Il sème la discorde et en jubile comme un petit enfant mal élevé. Mercure convient qu'il a battu le dieu des tendresses à plates coutures mais le met en garde contre une victoire bien dangereuse :

427 *Ibid.*, p. 875.

428 *Ibid.*

429 Dans la même scène, il l'appelle tendrement son « petit commensal » (celui avec qui on partage un repas) et affirme : « Nous ne pouvons nous passer l'un de l'autre ».

« Vous êtes un étourdi. Vous ne l'avez que trop battu ; et je crains que vous n'ayez paru trop fort. Comment donc ! Vous égratignez, en jouant, jusqu'à la Vertu même ? Oh ! on ne vous choisira pas pour la cérémonie présente. Vous êtes trop remuant. Vous mettriez la Ville et la Cour sur un joli ton. » (*Ibid.*, p. 876)

Cupidon est bien le dieu du mouvement dynamique, il est « trop remuant » et met en désordre tout ce dont il se mêle. Or l'ordre établi a besoin de stabilité, voire d'immobilisme. Le dieu du désir est imprévisible, insaisissable. Son humour participe de cette vitalité débordante. Il séduit et se moque avec la même énergie inépuisable. Il est du vif argent dans un monde ancien qui s'accroche à ses vieilles valeurs. Il ne peut que faire peur parce qu'il ne répond pas aux catégories habituelles. Il remet tout en cause avec une impudence jubilatoire. Sa verve spirituelle se livre elle aussi à un jeu de massacre où prévaut toujours son propre plaisir au détriment du confort des autres. L'égoïsme joyeux le caractérise. Il est heureux de vivre et de rire même si autrui doit en payer le prix. Ses pointes sont toujours dirigées contre quelqu'un ou quelque chose qu'il veut mettre à bas. Il est par essence combatif et ne craint pas de s'opposer directement à ses adversaires. En vainquant l'Amour, il a manqué de prudence ; il est allé trop loin ainsi que Mercure le lui signale. Mais son être ne peut se satisfaire d'une attitude déguisée, souterraine et pour tout dire hypocrite. Il avance en pleine lumière, triomphant, solaire et son action est éclatante. Il est le contraire de la mesure et de la retenue. De la même façon ses saillies sont percutantes et fulgurantes. Il porte le glaive en allumant les cœurs et les intelligences par ses mots d'esprit. Pas de quartier pour ses victimes.

Bilan de la deuxième partie

Dans cette deuxième partie nous avons donc étudié de près le fonctionnement du trait d'esprit. En mettant d'abord au jour une typologie, nous avons voulu démontrer la portée significative de ce procédé ; le trait d'esprit, au gré des diverses formes qu'il revêt, est un élément à part entière de la construction théâtrale ; il vivifie la comédie, lui donne une allure enlevée et divertissante tout en posant des jalons précieux pour comprendre les enjeux de l'intrigue et la complexité des relations entre les personnages. Puis nous avons envisagé ce procédé comique comme une parole fragmentaire qui peut faire penser à la *commedia dell'arte* ; Marivaux a admiré les acteurs italiens qu'il a longuement côtoyés et pour lesquels il a écrit le plus grand nombre de ses comédies. Cette collaboration heureuse n'est pas le fait du hasard. La quête d'un théâtre vif, spontané, naturel et brillant s'est certainement révélée de manière plus aiguë au contact de comédiens doués d'un talent d'improvisation incroyable. L'auteur de *La Double Inconstance* a dû se reconnaître dans ces professionnels sachant conjuguer l'*arte* et la vie. Et le trait d'esprit, à la fois forme verbale ingénieuse et jaillissement soudain, n'est-il pas finalement assez proche d'un jeu théâtral extrêmement travaillé mais aussi imaginatif ?

Dans un deuxième temps, l'aspect discontinu du trait d'esprit nous a également fait réfléchir à sa relation avec le style rococo qui a surtout régné dans les arts au début du XVIIIe siècle. Les effets verbaux inhérents à l'esprit mettent en effet en œuvre une esthétique de l'éclat, dans les deux sens d'éclatement et de brillant, de reflet ; le tournoiement chatoyant des mots dans des répliques spirituelles peut faire penser aux phénomènes de courbures et d'arabesques dans la peinture ou les arts décoratifs de l'époque. La saillie pleine d'esprit, aux allures vagabondes, bondissant allègrement d'une réplique à l'autre dans un échange alerte, rappelle le primat de la liberté ornementale et de la frivolité heureuse propres à ce courant artistique.

Pour finir, c'est la vitalité théâtrale conférée par le trait d'esprit que nous avons voulu examiner. Si les comédies marivaudiennes sont aussi sémillantes c'est notamment grâce au déploiement de toutes ces répliques spirituelles qui électrisent l'échange, que ce soit dans une scène de séduction ou de rivalité amoureuse ; le personnage spirituel est souvent doté d'une

jovialité réjouissante qui met immédiatement le public de son côté : doué pour le bonheur, sa bonne humeur est contagieuse et sa faconde révèle une nature simple et énergique à la fois qui ne s'embarrasse pas de faux problèmes. L'esprit qu'il manifeste tous azimuts montre simultanément sa grande maîtrise du langage et son caractère débordant de vie. Ainsi virtuosité verbale et pétulance ressortissent au fonctionnement de l'esprit dans le théâtre de Marivaux. Dans cette dernière partie, nous avons également mis en relation l'esprit et le libertinage qui, en définitive, découle de ce trop-plein de vie propre à certains personnages marivaudiens. L'insolence spirituelle et libertine d'un Cupidon fougueux et exultant est, par exemple, la plus belle manifestation d'un théâtre animé par une pulsion vitale débordante.

Dans notre troisième et dernière partie, nous voudrions analyser les fonctions de l'esprit dans les comédies de Marivaux afin de montrer qu'il joue pleinement sa partie et qu'il n'est pas un simple intermède agréable.

III. Les fonctions de l'esprit dans le théâtre de Marivaux

Dans *La pensée française au XVIIIe siècle*, Daniel Mornet consacre un chapitre à l'esprit et en fait une présentation qui correspond bien à la manière dont on considère couramment cette notion aujourd'hui quand on envisage son influence au Siècle des Lumières :

« C'est ce **jeu de la pensée et du style** qui cherche non pas à dire les choses seulement pour qu'on les comprenne, mais **à les habiller aimablement**, pour qu'on se plaise en leur compagnie. Il y a de l'esprit, ou du moins l'intention d'en avoir, dans la plupart des œuvres du XVIIIe siècle, dans celles mêmes qui sont les plus graves et qui se donnent pour l'être. « En Allemagne, en Angleterre, dit Voltaire, un physicien est physicien ; en France, il veut encore être plaisant ». Et on le lui conseille : « L'usage du monde, dit le moraliste J.-F. Bernard, est absolument nécessaire au savant ; sans cela on le confond avec le pédant ». Le philosophe a les mêmes obligations que le savant : « Ce que l'on appelle la philosophie des honnêtes gens — et tout le monde se pique d'être honnête homme — n'est autre chose que le secret d'**allier la sagesse et la gaieté**... **beaucoup de raison et un peu d'esprit** ». »[430]

L'évocation d'un habillage aimable réduit l'esprit à n'être qu'apparence ; le fond des choses ne le concerne pas ; la vraie beauté est celle de la raison quand il n'est que la science d'une coquette sachant se mettre en valeur. Encore une fois l'esprit n'est considéré que comme une frivolité nécessaire si l'on veut plaire à un large public. Il n'apporte rien par lui-même mais est dépendant des choses sérieuses et importantes qu'il ne sait qu'embellir et jamais créer. Il est au service de la pensée avec laquelle il ne saurait se confondre. Il est encore et toujours l'ingrédient avec lequel on assaisonne le plat principal : « beaucoup de raison et un peu d'esprit ». Abuser de l'esprit, c'est donc dénaturer son propos, c'est faire passer le futile avant l'indispensable.

Il y a d'ailleurs une définition fameuse de l'esprit par Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741), poète et dramaturge, dans son « Epître à Marot » :

430 Œuvre citée, coll. A. Colin, n° 81, Paris, 1926, p. 27-28 (numérisé par Pierre Palpant sur le site http://classiques.uqac.ca/, dans le cadre de la coll. "les Classiques des sciences sociales", fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay, consultation le 15/02/16)

« Qu'est-ce qu'esprit ? **Raison assaisonnée**.

Par ce mot seul la dispute est bornée.

Qui dit esprit, dit sel de la raison.

Donc sur deux points roule mon oraison,

Raison sans sel est fade nourriture.

Sel sans raison n'est solide pâture.

De tous les deux se forme esprit parfait.

De l'un sans l'autre un monstre contrefait.[431] »

Le sel est bien là pour donner du goût à un mets qui, autrement, en manquerait cruellement. Mais le sel n'est que le sel, réduit à son rôle subalterne de condiment. Il n'est et ne sera jamais le plat principal, la « solide pâture » des vers de Jean-Baptiste Rousseau. Ce dernier reprend en fait une idée d'Aristote dans le chapitre III du livre III de la *Rhétorique* ; le philosophe explique qu'une des raisons du « style froid », titre du chapitre, est l'abus des épithètes. Il critique ainsi le style d'Alcidamas :

« Car ce n'est pas l'assaisonnement, mais l'aliment de son style, que ces épithètes multipliées, exagérées, brillantes à l'excès.[432] »

L'assaisonnement doit rester à sa place et ne pas se prendre pour l'aliment, sinon l'équilibre est brisé et le style devient obscur et ridicule selon le point de vue aristotélicien. Dès l'origine, la réflexion sur l'art oratoire fait bien le départ entre l'idée et l'ornement. L'esprit est ainsi d'emblée considéré comme ornemental.

Il n'y a que l'œuvre de Voltaire qui trouve grâce aux yeux de D. Mornet et bénéficie, selon lui, des vertus de l'esprit ; il n'est plus question alors d'un simple habit spirituel :

431 *Œuvres diverses,* Jean-Baptiste Rousseau, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur, t. I, Londres, Aux dépens de la Compagnie, 1731, Epître III « A Clément Marot », p. 259 (ouvrage numérisé sur le site books.google.fr, consulté le 10 juillet 2016). La première édition de cette épître date de 1712.

432 *Op. cit,* Paris, Garnier, traduction Charles-Emile Ruelle, 1882, Livre III, chapitre III, 3, p. 301 (ouvrage numérisé par Wikisource, consulté le 10 juillet 2016).

« C'est l'esprit qui fait l'invincible prestige de ceux [les contes] de Voltaire. Ni dans *Zadig,* ni dans *Micromégas,* ni dans *Candide,* ni dans *L'Ingénu,* Voltaire ne dit des choses neuves. Il emprunte abondamment, à Swift et à dix autres. Les problèmes qu'il pose sont ceux qu'on se posait depuis des siècles ou ceux que vingt écrivains discutaient autour de lui. Les solutions qu'il apporte ne sont, le plus souvent, ni profondes, ni très originales. Mais c'est lui qui leur donne **la « grâce inimitable », ce « je ne sais quoi »** dont on aimait à disserter depuis cent ans. Et c'est donc lui qui leur donne **la force et la vie**. »[433]

Nous avons déjà abordé l'idée de la grâce et du « je ne sais quoi » dans la première partie pour essayer de définir l'esprit. Si ce dernier confère effectivement « la force et la vie » à une œuvre comme celle de Voltaire, nous souhaiterions aller plus loin que cette simple considération qui reste malgré tout assez vague et succincte ; concernant les comédies de Marivaux, nous nous proposons de dépasser le charme qu'elles peuvent exercer sur le spectateur et approfondir leurs fonctions théâtrales. Pour ce faire, nous allons prendre comme objet d'étude privilégié la pièce *Les Sincères* et tâcher de comprendre le rôle spécifique de la repartie spirituelle.

Analyse des *Sincères* en guise de préambule

On a souvent reproché à Marivaux de privilégier l'esprit aux dépens de l'action. Ainsi *Les Sincères*, jouée quatre ou cinq fois seulement par les Italiens en janvier 1739, a été présentée par les contemporains de façon assez négative pour expliquer le demi-échec qu'elle a essuyé.

« Cette pièce a été fort applaudie à la première représentation, et ne l'aurait pas été moins dans les suivantes, **s'il ne fallait que de l'esprit pour faire une bonne comédie** ; on a trouvé que l'action n'a pas assez de consistance, et que si l'on retranchait tout ce qui n'est que conversation, il ne resterait pas de quoi faire deux ou trois petites scènes. (…) Au reste, quoique le public n'ait pas fait à la pièce un accueil aussi gracieux et aussi durable qu'à beaucoup d'autres qui sont sorties de la même plume, on ne saurait disconvenir qu'elle ne soit remplie de traits heureux, qui méritent les applaudissements qu'on lui donnés ; **rien ne lui fait plus de tort que le manque d'action**. **M. de Marivaux sera sûr de**

433 *Ibid.*, p. 29-30.

réussir quand il négligera un peu moins le fond des choses ; il n'ignore pas que c'est là ce qui doit primer dans toutes les pièces de théâtre, et que **l'esprit n'y est qu'accessoire**. » (*Mercure* de février 1739, p. 343-351 ; cité dans la notice de la pièce dans *Théâtre complet*, t. II, Classiques Garnier, p. 464)

« **Cette pièce est écrite avec bien de l'esprit et de feu, mais elle n'a presque rien de théâtral**. C'est plutôt un ingénieux dialogue qu'une comédie. Dans une comédie, il faut une action, une intrigue, un nœud et un dénouement. M. de Marivaux a cru pouvoir négliger cette règle. Le public lui a rendu justice. Il a applaudi les traits heureux dont cette pièce est parée ; mais il fait voir en même temps que ces beautés accessoires ne méritaient qu'une certaine mesure de louanges, et ne suffisaient pas pour soutenir sur le théâtre une comédie qui manque de fond. » (*La Bibliothèque française*, année 1739, vol. XXIX, p. 160 ; cité dans la notice de la pièce dans *Théâtre complet*, t. II, Cl. Garnier, p. 465)

La comédie des *Sincères* serait donc une sorte de cas limite où s'exercerait jusqu'à l'extrême le talent particulier de Marivaux pour l'esprit. En ce sens, elle mérite d'être étudiée de près et pourrait nous livrer quelques clefs sur le style théâtral marivaudien. Pour le marquis d'Argenson, observateur attentif des créations dramatiques de son temps, cette comédie n'est d'ailleurs même pas une exception dans la production de l'auteur mais est représentative d'un style qu'il ne se prive pas de désapprouver :

« Il y a presque toujours de l'esprit dans ce que donna cet auteur ; **il y a celui du détail, il traite les petites choses avec génie et avec sublime**. De là vient peu d'intérêt dans ses pièces et nul mouvement ; tout ce qui s'est passé tiendrait dans deux ou trois scènes. On a donc applaudi d'abord, puis la pièce est tombée après quelques représentations[434]. »

Ces remarques sont précieuses : la critique négative nous semble contenir une vérité ; traiter « les petites choses avec génie et avec sublime » n'est-il pas une caractéristique de l'esprit marivaudien ?

Essayons d'illustrer cette remarque en observant le fonctionnement du dialogue dans cette pièce. Dans la scène 12, on assiste en quelques répliques à un revirement de la situation

434 Bibliothèque de l'Arsenal, ms. N° 3454, f° 395 (cité par F. Deloffre dans sa notice sur la pièce, *T. C.*, t. II, p. 465)

dramatique : alors qu'Ergaste et la Marquise, apparemment amoureux et heureux, se mettent d'accord au début de leur entretien sur leur mariage prochain, ils finissent pas se quereller. En effet, la Marquise est une fausse sincère mais une vraie coquette et, se livrant à un interrogatoire en règle, elle ne supporte pas de ne pas l'emporter sur les anciennes amours d'Ergaste. Dans la scène suivante, Lisette vient mettre de l'huile sur le feu en rapportant une conversation : Frontin a affirmé qu'Araminte était plus belle que la Marquise et Ergaste a confirmé ses dires. Il n'en faut pas plus pour que celle-ci, piquée de voir que sa beauté a été méprisée en présence de sa rivale, se fâche définitivement avec celui qu'elle prétendait épouser après avoir brusquement abandonné Dorante. Le dialogue de rupture entre les faux amants survient alors dans la scène 14.

La scène 12 où naît la discorde est justement brillante, pleine d'esprit. La Marquise paraît s'attacher à des riens qui, en réalité, sont pour elle des raisons majeures de ne pas lier son destin à Ergaste. Elle a besoin de se sentir unique, de s'entendre dire qu'elle éclipse évidemment toutes les femmes qu'il a aimées auparavant. Sa coquetterie exige d'être mise sur un piédestal. C'est ce qu'Ergaste ne comprend pas ; il pensait véritablement avoir affaire à une femme radicalement sincère, capable d'entendre la vérité. Or elle le rabroue avec esprit quand il déclare, sûr de lui, qu'elle est bien au-dessus de ce genre de considérations physiques et qu'elle préfère la vérité aux vaines flatteries. Elle est alors spirituelle avec un mordant qui en dit long sur son ressentiment :

« Ergaste. - Moi, je vous fais effroyable ?
La Marquise. - Mais il faut bien, dès que je suis au-dessous d'elle.
Ergaste. - J'ai dit que votre partage était de plaire plus qu'elle.
La Marquise. **Soit, je plais davantage, mais je commence pas faire peur.**
Ergaste. - Je puis m'être trompé, cela m'arrive souvent ; je réponds de la sincérité de mes sentiments, mais je n'en garantis pas la justesse.
La Marquise. - A la bonne heure ; **mais quand on a le goût faux, c'est une triste qualité que d'être sincère**. »

Ce qui s'annonçait comme un simple échange entre amoureux enchantés de s'épouser devient une véritable passe d'armes où la Marquise ne pardonne pas à Ergaste une réplique qu'il a dite benoîtement mais qui peut sonner comme une critique acerbe de sa coquetterie : il vient de lui lancer au visage qu'Araminte avait de la beauté, qu'elle était une belle femme. Et

quand elle a voulu savoir ce qu'il pensait réellement de ses propres charmes, il a répondu ceci : « Pour vous, Marquise, **vous plaisez plus qu'elle.** » C'est donc bien apparemment sur des riens que va s'enclencher la mésentente qui ira jusqu'à la rupture définitive. Il est intéressant de remarquer que les paroles du jeune homme qui s'affiche comme sincère pourraient être interprétées comme un trait d'esprit malveillant. La Marquise ne s'y trompe pas qui répond sur le même registre en attaquant la validité du jugement d'Ergaste. Ce dernier ne met certainement aucune perfidie dans un propos qui doit lui garder sa réputation de sincérité. C'est le spectateur et la Marquise qui peuvent y déceler une pointe d'ironie. Il est fréquent dans le théâtre de Marivaux d'entendre un personnage s'exprimer innocemment alors que ses paroles ont un double sens spirituel qui lui échappe. Cela est évident quand la Marquise s'enquiert de ce qu'Ergaste a vraiment dit au moment où Frontin a déclaré qu' « Araminte était beaucoup plus belle » qu'elle :

« La Marquise, *riant.* - Le rapport de Frontin est-il exact, Monsieur ?
Ergaste. - C'est un sot, il en a dit beaucoup trop : il est faux que je l'aie applaudi ou loué : mais comme il ne s'agissait que de la beauté, qu'on ne saurait contester à Araminte, je me suis contenté de dire froidement que je ne voyais pas qu'il eût tort.
La Marquise, *d'un air critique et sérieux.* - Il est vrai que ce n'est pas là applaudir, ce n'est que confirmer, qu'appuyer la chose.
Ergaste. - Sans doute. » (scène 13, *Th. Complet*, Classiques Garnier, p. 488)

Le pauvre Ergaste ne sait pas qu'il vient de signer son arrêt de mort amoureux. L'ironie de son interlocutrice est proportionnelle à son propre aveuglement.

Cette comédie contient en effet une intrigue assez mince et les amants inconstants et sincères reviennent très vite à leurs premières amours : le dénouement nous montre les couples initiaux reconstitués après la fâcherie entre les deux faux sincères. Ergaste va épouser Araminte et La Marquise s'apprête à s'unir à Dorante. Cependant ce peu de « fond », à juste titre souligné par les contemporains, a le mérite d'exposer en pleine lumière le fonctionnement du dialogue marivaudien ; les critiques, comme on l'a remarqué dans les citations données ci-dessus, séparent systématiquement « l'esprit », les « traits heureux » et l'action, c'est-à-dire les beautés nécessaires d'une part et les « beautés accessoires » de l'autre. Mais chez Marivaux le brillant des conversations déploie un sens qui fait avancer l'action ; si l'on y réfléchit bien la pièce *Les Sincères*, à l'intrigue si simple, est bâtie sur la réplique franche d'Ergaste dans la

scène 8 alors que son valet Frontin en appelle solennellement à sa sincérité pour confirmer ses dires concernant la comparaison physique entre la Marquise et Araminte : « La Marquise est aimable et non pas belle. » C'est la clef de voûte de la comédie. Et cette affirmation est risible dans la bouche de celui qui vient de quitter Araminte pour la Marquise. L'amant est toujours supposé défendre celle qu'il adore. Or Ergaste, se piquant de sincérité, finit par parler grossièrement, sans considération pour la Marquise qui sera bien sûr mise au courant de ce qu'on peut appeler, selon elle, une lâche traîtrise. Les domestiques, Lisette et Frontin, vont exploiter le travers d'Ergaste pour que soit rompue son union avec la Marquise ; rappelons qu'ils y ont intérêt pour que leurs propres amours ne soient pas entravées (Lisette est amoureuse de Dubois, valet de Dorante et Frontin aime Marton, soubrette d'Araminte). Le propos d'Ergaste est perçu malgré lui comme un trait d'esprit malveillant ; et c'est cela qui va empêcher qu'il n'épouse la Marquise. C'est ce « rien » qui détermine toute l'action. Marivaux démantèle le langage et met à jour son fonctionnement. Grâce à l'action sommaire de la pièce, on repère bien le rôle de l'esprit dans ses dialogues ; il n'est pas seulement un ornement plaisant, il peut manifester les conflits ouverts entre les personnages et donc déterminer l'avancée dramatique. La réplique spirituelle est susceptible de rendre perceptible un affrontement qui évolue au fil du dialogue, fait avancer l'action et amène le dénouement.

Finalement, on peut dire que, dans *Les Sincères*, l'esprit sert à révéler les sentiments, à mettre à jour le comique de caractère dans une perspective morale et à faire progresser l'action. Ces trois grands thèmes nous occuperont dans la troisième et dernière partie.

On est pris de vertige en considérant qu'une simple phrase dite par un Ergaste maladroit a pour conséquence un bouleversement total des existences. Il est vrai que, si l'on veut analyser la comédie de manière élémentaire, on peut dire que la Marquise et ce dernier ne s'aimaient pas vraiment et que le dénouement est un retour à une situation normale : tout est bien qui finit bien. Néanmoins, il nous semble que Marivaux va plus loin. Sans l'indélicatesse des mots d'Ergaste qui, rappelons-le, sonnent à son insu comme un trait d'esprit envenimé, le couple d'inconstants serait bel et bien marié. Certes ce qui s'est passé entre eux est une parenthèse dans leur existence ; cependant c'est un simple « rien » qui a fait que c'est une parenthèse. Et ce fameux « rien » tient à l'importance du langage et en particulier ici à sa portée spirituelle.

Il faut citer ici Marivaux lui-même à propos de ce « rien » aux conséquences extraordinaires dans tous les domaines de l'existence :

« Vous vous étonnez qu'un rien produise un si grand effet ; et ne savez-vous pas, raisonneur, que le rien est le motif de toutes les plus grandes catastrophes qui arrivent parmi les hommes ? Ne savez-vous pas que le rien détermine ici l'esprit de tous les mortels ; que c'est lui qui détruit les amitiés les plus fortes, **qui finit les amours les plus tendres, qui les fait naître tour à tour** ? que c'est le rien qui élève celui-ci, pendant qu'il ruine la fortune de celui-là ? Ne savez-vous pas, dis-je, qu'un rien termine la vie la plus illustre ; qu'un rien décrédite, qu'un rien change la face des plus importantes affaires ; qu'un rien peut inonder les villes, les embraser ; que c'est toujours le rien qui commence les plus grands riens qui le suivent, et qui finissent par le rien ? Ne savez-vous pas, puisque je suis sur cet article, que vous n'êtes rien vous-même ; que je ne suis rien, qu'un rien a fait votre critique, à l'occasion du rien qui me fait écrire des folies[435] ? »

Cet extrait de *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*, roman écrit en 1713 mais publié en 1737, constitue un commentaire du narrateur qui fait mine de répondre à la critique d'un lecteur supposé remettre en cause les événements burlesques nés de la simple frayeur d'un écuyer[436]. Même si cette interruption narrative a pour but évident d'amuser, on peut y déceler un fond sérieux. Une cause minuscule peut avoir un effet démesuré ; l'insignifiance accouche de l'immense ; le rien débouche sur le tout.

Le récit romanesque de jeunesse exprime bien sûr cet enchaînement causal sur le mode parodique, mais il n'en reste pas moins que cette idée plaisante peut rendre compte des fonctions de l'esprit dans les comédies de Marivaux. Il faudra vérifier dans quelle mesure l'esprit, assimilé ici à ce « rien » apparemment inoffensif, peut avoir un rôle déterminant dans les trois domaines que sont l'expression du sentiment, la perspective morale et la progression dramatique.

435 *Œuvres complètes*, Marivaux, édition de Maurice Duviquet, Paris, Dauthereau, 1830, p. 355 (ouvrage numérisé sur le site Gallica de la BNF).

436 Voici les paroles que le narrateur prête à ce lecteur bougon qui remet en cause la vraisemblance du récit : « Quelle étrange histoire ! (…) Le désordre est, en vérité, mille fois plus dans votre esprit, que dans celui de ces extravagants intimidés dont vous nous racontez la frayeur. Des meubles renversés, une dame Marguerite en chemise qui fait la bacchante, trente domestiques qui, pêle-mêle, montent et roulent des degrés ; et tout cela parce que Cliton [l'écuyer de Pharsamon] s'éveille, et crie, qui va là ? Voyez, je vous prie, le grand sujet de surprise ! » (*Ibid.* p. 354-355)

A/ L'esprit et la sphère des sentiments

1. La dédramatisation comique

Dans *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Jean Emelina tente de définir l'essence du comique. Il met ainsi en évidence la notion de « distance » au sein de ce qu'il appelle la « trinité comique » qui comprend également les idées d' « anomalie » (le rire est un « écart » par rapport à l'ordre du monde) et d' « innocuité » (cet écart ne comporte pas d'angoisse, met en œuvre « des désordres sans conséquences ») :

« Il ne peut y avoir comique que là où il y a anomalie, mais là où celle-ci, au lieu d'affecter le moi, est tenue à distance comme pur spectacle[437]. »

« Est comique ce que je perçois de gré ou de force, légitimement ou non, par jeu ou de bonne foi, comme détaché de moi, anormal et sans effet[438]. »

Le concept de « distance » signifie que le sujet prend ses distances avec le monde tel qu'il est, mais sans entrer en conflit ouvert avec lui ; le rire est un refus d'adhésion à l'état des choses, une rupture sans affrontement brutal avec celui-ci ; J. Emelina parle du rire comme d'« une tension envolée », d'« un effort épargné » : « L'énergie se perd, vaporisée dans le vide créé par cette distance[439] ».

L'esprit, forme particulière du comique, porte lui aussi la marque de la distance. Il permet alors la dédramatisation, c'est-à-dire que la gravité d'une situation est déviée au profit du rire. Il est une stratégie d'évitement qui contient la pièce dans les bornes de la comédie. Le personnage en mauvaise posture se sauve pour ainsi dire de la souffrance morale par des reparties spirituelles qui montrent son désaccord avec le monde. Tout en se rebellant, il affecte l'attitude détachée du rieur. Ce non-engagement propre au comique est paradoxalement une forme de l'engagement puisqu'il est une façon de dire non à un état de fait. Simplement le propos amusant met son auteur à l'abri. Faire de l'esprit quand on est cerné par les aléas de

437 *Op. cit.*, Paris, Sedes, 1996, 1996.

438 *Ibid.*, p. 71.

439 *Ibid.*, p. 42.

l'existence, c'est s'opposer au monde tel qu'il est tout en faisant croire qu'il ne nous atteint pas.

a) La résistance des victimes dans les « épreuves »

Certaines pièces de Marivaux sont des épreuves que doivent passer des personnages avant de pouvoir accéder au bonheur de l'amour. On a souvent donné des interprétations extrêmes de ces comédies en avançant l'idée d'une cruauté du théâtre marivaudien où des individus, véritables meneurs de jeu et doubles du dramaturge, en torturent d'autres pour arriver jusqu'à leur cœur et leur faire avouer, quel qu'en soit le prix, ce que souvent ils se cachent à eux-mêmes. Il y aurait alors d'un côté les tortionnaires et de l'autre les victimes pathétiques et innocentes. Cette vision est radicale et ne rend pas fidèlement compte de la subtilité du théâtre de cet auteur. Ainsi il arrive aux personnages qui sont manipulés de réagir avec vigueur et d'utiliser le trait d'esprit pour montrer qu'ils ne sont pas les pantins passifs qu'on pourrait croire. C'est d'ailleurs ce qui évite de tomber dans une atmosphère théâtrale qui serait alors inquiétante, sordide et bien éloignée du registre comique tant prisé par Marivaux.

1) Le personnage d'Angélique dans *L'Epreuve*

Lucidor, « fils d'un riche négociant qui [lui] a laissé plus de cent mille livres de rente » (scène 1) fait croire jusqu'au bout à la jeune Angélique sans le sou qu'il se propose de l'épouser : il a cruellement laissé planer l'ambiguïté sur l'identité de celui qu'il lui destinait comme époux ; or il a déguisé son valet Frontin en riche prétendant qui vient demander la main de celle-ci. Lucidor veut ainsi s'assurer qu'il est aimé pour lui-même. Angélique, sincèrement amoureuse du jeune homme, voit ses rêves s'écrouler dans la scène 10. Après un moment de stupeur qui lui ôte tous ses moyens et la rend presque malade[440] au point qu'elle doit s'absenter un certain temps et se réfugier dans sa chambre (pendant les scènes 12, 13 et 14), elle réapparaît sur ordre de sa mère outrée du mauvais accueil qu'elle a fait à ce futur mari providentiel qui déclare s'accommoder de la pauvreté de la jeune fille. Elle ne se

440 « (…) je ne me sens pas bien ; j'étouffe, et je vais me retirer dans ma chambre. » (*T. C.,* t. II, scène 11, p. 529)

présente pas alors comme la victime sacrificielle qu'on pourrait imaginer, torturée sans rien dire par un Lucidor devenu marieur alors qu'elle avait cru qu'il l'aimait autant qu'elle. Ainsi c'est Lisette qui en prend d'emblée pour son grade, pour parler familièrement, parce qu'elle ne cesse de vanter inopportunément la chance de sa maîtresse :

« Lisette. - Vous êtes trop heureuse, Mademoiselle, il faut que vous soyez née coiffée.
Angélique. - En tout cas, **je ne suis pas née babillarde**. » (*Ibid.,* scène 15, p. 534)

Le trait d'esprit est une une manière de se rebeller face à celle qui s'empresse de se réjouir bruyamment à sa place. Angélique reprend la structure syntaxique de sa soubrette pour mieux la remettre à sa place et la faire taire. Son acte de résistance ne s'arrête pas là et elle n'hésite pas à ironiser au sujet des bonnes intentions affichées de Lucidor qu'elle considère dorénavant comme un traître :

« Lucidor. - Vous savez, belle Angélique, que je vous ai d'abord consulté [sic] sur ce mariage ; je n'y ai pensé que par zèle pour vous, et vous m'en avez paru satisfaite.
Angélique. - Oui, Monsieur, **votre zèle est admirable, c'est la plus belle chose du monde, et j'ai tort, je suis une étourdie**, mais laissez-moi dire. » (*Ibid.,* scène 16, p. 535)

On retrouve le dispositif de la reprise (« être née » dans la citation précédente et le « zèle » dans celle-ci) pour contrecarrer l'autre dans une forme d'humour assez amer qui montre le désespoir de la jeune femme mais aussi son esprit combatif malgré le malheur. La moquerie est à peine voilée même si Lucidor fait mine de ne pas s'en apercevoir pour pousser celle qu'il aime dans ses derniers retranchements et lui faire avouer qu'elle est amoureuse de lui. Le registre humoristique est véritablement une arme de défense grâce à laquelle Angélique tente de cacher du mieux qu'elle peut son désarroi ; mais paradoxalement ce sont ses attaques moqueuses qui révèlent à quel point elle est profondément touchée par ce qui arrive : d'ailleurs sa réplique contient quatre assertions ironiques successives sous forme de propositions indépendantes s'accordant deux par deux selon le sens (« votre zèle est admirable, c'est la plus belle chose du monde » et « et j'ai tort, je suis une étourdie ») ; elle s'oppose donc frontalement au jeune homme et lui dit son fait sans prendre de gants : elle est en colère contre lui. Sa réaction salutaire donne à la scène une dimension divertissante puisque le spectateur sait pertinemment que Frontin et Lucidor font jouer un rôle à Angélique

pour l'éprouver. Il n'y a pas d'inquiétude à avoir quant au dénouement de la comédie et seule la jeune femme ressent de l'angoisse dans cette situation.

Il n'est pas question pour elle d'être simplement celle sur laquelle on s'apitoie et elle se débat avec vigueur en imposant sa volonté : refuser Frontin comme mari. Ce dernier est également la cible d'un de ses traits d'esprit quand elle décline franchement son offre : « (...) non que vous ne soyez fort aimable, pourvu que ce ne soit pas moi qui vous aime ; je ne finirai point de vous louer quand ce sera pour une autre. »

Son principal « bourreau » n'est pas épargné et Lucidor est l'objet de plusieurs saillies qui montrent sa sensibilité et son intelligence :

« Moi, Monsieur, me plaindre ! Eh ! qui est-ce qui y songe? Où sont les reproches que je vous fais ? Me voyez-vous fâchée ? Je suis très contente de vous ; vous en agissez on ne peut pas mieux ; comment donc ! **vous m'offrez des maris tant que j'en voudrai** ; **vous m'en faites venir de Paris sans que j'en demande** : y a-t-il rien là de plus obligeant, de plus officieux ? Il est vrai que je laisse là tous vos mariages ; mais aussi il ne faut pas croire, à cause de vos rares bontés, qu'on soit obligé, vite et vite, de se donner au premier venu que vous attirerez de je ne sais où, et **qui arrivera tout botté pour m'épouser sur votre parole** (...) » (*Ibid.,* scène 17, p. 537)

« Quoi ! un homme qui ne songe pas à moi, **qui veut me marier à tout le monde** » (*Ibid.,* scène 18, p. 539)

« (…) si jamais je viens à aimer quelqu'un, **ce ne sera pas moi qui lui chercherai des filles en mariage, je le laisserai plutôt mourir garçon**. » (*Ibid.,* scène 21, p. 542)

Voici donc un Lucidor devenu pourvoyeur de maris comme d'autres pourvoyeurs de marchandises ! On ne peut mieux dénoncer une attitude qui compte pour rien les désirs d'une jeune fille dont on veut disposer comme d'un objet ; Angélique est blessée qu'on puisse nier à ce point ses sentiments, sa conscience, son existence même d'être humain. Ces mots d'esprit sont comme les soubresauts d'une âme révoltée. Autrement dit la belle innocente ne se laisse pas faire. L'ingénue n'est pas sotte ainsi qu'elle le déclare à la fin de sa tirade dans la scène 17 : « je suis fort reconnaissante, mais je ne suis pas idiote ». Marivaux aime créer ces personnages de fausses naïves qui ont une compréhension lumineuse de leur vie et savent analyser ce qui leur arrive avec une redoutable pénétration à laquelle on ne s'attend pas. Lucidor doit être diablement séduit par cette jeune femme qui, dans l'infortune, se débat avec

une fougue admirable sans se laisser abattre. L'ironie pleine d'esprit dans ce genre de situation est donc la preuve d'un heureux tempérament, d'une personnalité hors du commun ; elle est le signe d'une volonté de vivre, de survivre quand le malheur s'acharne. Angélique, confrontée à l'adversité, reste magnifiquement vivante.

2) Le personnage de Silvia dans *La Double Inconstance*

Lisette est la sœur de Flaminia qui sert le Prince dans son projet d'épouser Silvia qu'il a enlevée à son amant Arlequin ; Lisette est déguisée en dame de la cour et vient rendre visite à Silvia pour piquer son orgueil et l'humilier afin de la disposer à accepter l'offre de mariage du souverain. Mais Silvia ne se laisse pas faire et rend coup pour coup : elle n'est pas l'innocente « bourgeoise » de village passive et honteuse qu'on pourrait croire.

« Lisette. - Quel âge avez-vous ma fille ?
Silvia. - **Je l'ai oublié, ma mère**. (…)
Lisette.- (…) j'avais la curiosité de voir cette petite fille qu'on aime tant, qui fait naître une si forte passion ; et je cherche ce qu'elle a de si aimable. On dit qu'elle est naïve, c'est un agrément campagnard qui doit la rendre amusante, priez-la de nous donner quelques traits de naïveté ; voyons son esprit.
Silvia. - Eh non, Madame, ce n'est pas la peine, **il n'est pas si plaisant que le vôtre**.
Lisette, *riant*. - Ah ! ah ! vous demandiez du naïf, en voilà. »[441]

Il s'agit de toucher la vanité de Silvia pour lui donner envie de donner tort à tous les courtisans qui sont prétendument méprisants à son égard. On voit que la jeune fille répond du tac au tac sans se laisser intimider par celle qui se fait passer pour une grande dame. La naïveté des premiers rôles féminins dans les comédies de Marivaux ne fait pas des Silvia ou des Angélique de jolies idiotes incapables de riposter et le mot d'esprit manifeste cette combativité. Dans la pièce qui nous intéresse, Silvia va demander au jeune officier amoureux d'elle (il s'agit en réalité du Prince qui cache encore sa vraie identité de peur d'effaroucher celle qu'il aime) de la venger de cette courtisane en dénonçant son comportement au Prince ; cependant elle se défend manifestement très bien toute seule. Un peu plus loin, alors que Lisette, menacée de disgrâce, revient toute contrite pour s'excuser auprès de Silvia, celle-ci

441 *T. C.,* t. I, Acte II, scène 2, p. 281.

attaque la première avec des répliques acerbes et spirituelles qui montrent son caractère bien trempé qui sait ne pas oublier une offense :

« Silvia, *d'un air un peu piqué*. - Ne faites point tant de révérences, Madame, cela m'exemptera de vous en faire ; je m'y prends de si mauvaise grâce, à votre fantaisie ![442]
Lisette, *d'un ton triste.* - On ne vous trouve que trop de mérite.
Silvia. - Cela se passera. Ce n'est pas moi qui ai envie de plaire, telle que vous me voyez ; **il me fâche assez d'être si jolie et que vous ne soyez pas assez belle**.
Lisette. - Ah, quelle situation ! »[443]

Dans la scène 2 de l'acte II, Lisette a fait semblant d'être jalouse de Silvia et a déprécié sa beauté et son esprit. Ici, la « villageoise » prend sa revanche contre la soi-disant courtisane. L'esprit dont fait preuve Silvia aux dépens de Lisette est la preuve de son amour-propre et de son intelligence ; rappelons que Flaminia rassure le Prince désespéré au début de la comédie en affirmant que celle qui est initialement promise à Arlequin « a un cœur, et par conséquent de la vanité »[444]. C'est ce ressort qu'elle veut faire jouer en dictant à sa sœur Lisette le rôle de dame de la cour venue piétiner l'amour-propre de Silvia pour la faire renoncer à Arlequin et la jeter dans les bras du souverain. Assez paradoxalement, c'est au moment où elle est manipulée que la jeune femme met au jour sa personnalité libre et fière. La verve spirituelle est la forme que peut revêtir la rébellion contre les préjugés de classe ; Lisette, en caricaturant sa prétendue rivale en paysanne simplette et ridicule, déclare les hostilités et s'attire des sarcasmes qui n'ont rien à envier à ceux qu'elle décoche : les deux femmes, malgré la différence sociale (même si Lisette, domestique au service du Prince, a endossé le costume d'une dame de la cour) sont à armes égales.

Dans la scène initiale de la comédie, Silvia montre déjà qu'elle ne se laisse pas impressionner par le rang de celui qui s'est emparé d'elle. Elle s'en prend à Trivelin, serviteur du Prince, dont la mission est de la persuader d'accepter les hommages de ce dernier en acceptant de l'épouser. On découvre alors une jeune fille sur la défensive qui sait se montrer agressive quand son bonheur est en danger. Elle ne cesse de rabrouer le domestique au moyen de traits d'esprit tous plus virulents les uns que les autres :

442 Lisette s'était moquée de Silvia à ce sujet.

443 *Ibid.,* Acte II, scène 10, p. 292-293.

444 Acte I, scène 2 ; Trivelin vient de se lamenter en parlant de « prodige » concernant Silvia refusant un si beau parti et s'entêtant dans sa décision d'épouser Arlequin.

« Je ne l'empêche pas, il est le maître : mais faut-il que je l'aime, moi ? Non, il ne le faut pas, parce que je ne le puis pas ; cela va tout seul, **un enfant le verrait, et vous ne le voyez pas**. »
« Eh ! que veut-il que je fasse de cette main, **si je n'ai pas envie d'avancer la mienne pour la prendre** ? Force-t-on les gens à recevoir des présents malgré eux ? »

« Trivelin. - Oh parbleu ! je n'en sais pas davantage, voilà tout l'esprit que j'ai.
Silvia. - Sur ce pied-là, **vous seriez tout aussi avancé de n'en point avoir du tout**. »

« (…) qu'ai-je affaire de ces quatre ou cinq fainéantes qui m'espionnent toujours ? On m'ôte mon amant et on me rend des femmes à la place ; **ne voilà-t-il pas un beau dédommagement ?** (…) Que m'importe toute cette musique, ces concerts et cette danse dont on croit me régaler ? Arlequin chantait mieux que tout cela, et **j'aime mieux danser moi-même que de voir danser les autres**, entendez-vous ? **Une bourgeoise contente dans un petit village vaut mieux qu'une princesse qui pleure dans un bel appartement.** »[445]

La colère de Silvia est à la hauteur de la violence du rapt dont elle a été la victime. Son esprit s'exerce alors contre l'abus de pouvoir du souverain et le pauvre Trivelin, qui après tout n'est qu'un intermédiaire, en fait les frais. Elle utilise son talent spirituel pour refuser ce que d'aucuns considéreraient comme une faveur inestimable. D'ailleurs Trivelin parlera de « prodige » à son propos dans la scène 2 au moment de rendre compte au Prince de son entretien avec la jeune femme récalcitrante : il ne comprend pas qu'un être humain puisse dédaigner, par fidélité, la fortune qui l'attend :

« Mon sentiment à moi est qu'il y a quelque chose d'extraordinaire dans cette fille-là ; refuser ce qu'elle refuse, cela n'est point naturel, ce n'est point là une femme, voyez-vous, c'est quelque créature d'une espèce à nous inconnue. » (*Ibid.,* p. 258)

Le Prince reconnaît alors que ce « prodige (…) augmente encore l'amour qu['il a] conçu pour elle ». Ainsi il est sensible au fait que celle qu'il aime est incorruptible et préfère la constance amoureuse et la parole donnée aux richesses et à l'ascension sociale. L'esprit de Silvia est donc au service de la vertu et attaque promptement tout ce qui est entaché de corruption morale. La pointe est l'arme de celle qui croit en l'intégrité : cette arme cherche

445 Toutes les citations qui précèdent se trouvent dans l'acte I, scène 1, p. 256-257.

alors à détruire les arguments de celui dont la tâche est finalement de corrompre les valeurs de la fidélité et de la probité. Silvia utilise la force du langage pour se rebeller et opposer un non définitif au serviteur de celui qui a commandité son enlèvement.

b) Le trait d'esprit malgré soi

Dans le domaine des sentiments, il est des saillies que prononcent certains personnages, souvent à leur détriment, mais dont ils n'ont pas conscience ; ainsi ils se ridiculisent ou ridiculisent autrui à leur insu.

1) La bergère Silvia dans *Arlequin poli par l'amour*

Dans *Arlequin poli par l'amour* (1720), premier succès de Marivaux au théâtre, la bergère Silvia est courtisée par un berger qui ne cesse de lui dire qu'il l'aime ; il est désespéré qu'elle ne réponde pas à son amour. Voulant elle aussi avoir un amoureux mais n'éprouvant aucun sentiment pour son soupirant, elle le prie de lui dire comment il a fait pour s'éprendre d'elle de manière à ce qu'elle fasse pareil :

« Le berger. - Moi, je vous ai vue : voilà tout.
Silvia. - Voyez quelle différence ; **et moi, plus je vous vois et moins je vous aime**. N'importe, allez, allez, cela viendra peut-être, mais ne me gênez point. Par exemple, à présent, je vous haïrais si vous restiez ici. » (*T. C.*, t. I, scène 4, p. 92)

Le caractère spirituel de la repartie tient beaucoup à l'inconscience de la naïve bergère qui ne cherche pas à blesser son prétendant et encore moins à le railler mais simplement à dire les choses comme elles sont. La véracité du propos en fait toute la cruauté et par là même tout le sel. La belle franchise de Silvia pourrait passer pour la saillie dédaigneuse d'une coquette importunée par un amoureux trop insistant. Mais la jeune fille n'est pas méchante : elle dit d'ailleurs qu'elle souhaiterait aimer le berger car elle est « naturellement bonne ». Marivaux nous laisse percevoir ici ce que serait un « monde vrai », pour reprendre ses propres termes

dans le récit fantastique de la dernière feuille du *Cabinet du philosophe* (1734) ; en effet la bergère dit ce qu'elle pense sans aucun écran, d'où l'impression de dureté, voire d'inhumanité qui se dégage de sa réplique. Elle congédie le berger tout penaud avec une rudesse qui là encore pourrait passer pour de la rosserie mais qui n'est que la manifestation d'une totale innocence.

Au moment de partir, celui qui l'aime demande une faveur consolatrice : lui baiser la main. Mais l'ingénue la lui refuse en avançant une raison étonnante qui donne une couleur paradoxale à son ingénuité :

« Silvia. - Oh non ! on dit que c'est une faveur, et qu'il n'est pas honnête d'en faire, et cela est vrai, car je sais bien que les bergères se cachent de cela.
Le Berger. - Personne ne nous voit.
Silvia. - **Oui ; mais puisque c'est une faute, je ne veux point la faire qu'elle ne me donne du plaisir comme aux autres**. » (*Ibid.*, scène3, p. 92)

Ce n'est pas la morale qui l'empêche de se laisser baiser la main, c'est l'absence de profit personnel immédiat dans un comportement faussement amoureux : elle n'y retirerait aucun « plaisir », alors à quoi bon ? On retrouve la naïveté à double tranchant d'une jeune fille qui est tellement franche et spontanée que ses propos pourraient être prononcés par une personne bien plus délurée qu'elle. Sans qu'elle le sache, Silvia profère une réplique spirituelle qui fait d'elle une sorte d'ingénue libertine. On s'amuse de son inconscience qui lui fait tenir des discours scandaleux. Une certaine sensualité est exprimée ici de façon spirituelle[446]. La bergère ne recherche pas d'abord un bel amour idéal, semblable à celui de Tristan et Iseult, mais des sensations ressortissant à l'érotisme. Le corps[447] prime sur le cœur. La galanterie de Marivaux apparaît alors moins « métaphysique », ainsi qu'on le disait à cette époque, que polissonne. La transgression des interdits n'est délectable que si elle procure du plaisir.

On sait que le XVIIIe siècle découvre la notion de bonheur, mais le plaisir n'est pas en reste : Robert Mauzi, dans son ouvrage de référence *L'Idée de bonheur au XVIIIe siècle*,

446 « Ce qui est neuf [au XVIIIe siècle], c'est l'idéal d'un amour de plus en plus réduit au plaisir et l'effort pour donner au libertinage les allures de la bienséance. L'érotisme rococo est essentiellement épidermique et spirituel. » Philippe Minguet, *Le Style rococo*, Paris, Vrin, 1966, p. 229.

447 La remarque de Silvia en aparté quand elle voit Arlequin pour la première fois est significative : « Ah mon Dieu le beau garçon ! » (*Ibid.*, scène 5, p. 92).

écrit : « Plus encore que le bonheur, il [le plaisir] est la découverte du siècle.[448] » Silvia veut sa part de jouissance en ce monde et le déclare tout bonnement sans s'embarrasser de précautions oratoires justement parce qu'elle représente la jeune femme ignorante des choses de l'amour. L'ingénuité permet toutes les audaces et Marivaux joue de cela avec une certaine perversité joyeuse. La bergère est spirituelle sans le savoir de même qu'elle est libertine sans le savoir. Avant même de goûter à son tour les délices de l'amour, elle manifeste par anticipation « cette bonne conscience de la jouissance » dont parle Philippe Minguet dans *Esthétique du rococo* à propos de l'illustre poème de Voltaire « Le Mondain » (1736). Citons ici quelques reparties de la jeune fille quand elle rencontre Arlequin dans la scène 5 : « je ne mens jamais » ; « ce serait bien dommage de me tromper, car je suis si simple ». La fin de l'entrevue coïncide avec l'éloignement des moutons que Silvia doit surveiller sous peine d'être grondée : autre preuve de son appartenance à la pure nature. Le dramaturge fait donc parler la fille prétendument naturelle comme une coquette mondaine et pleine d'esprit. Cette situation peut être considérée comme artificielle et nous rappelle qu'on est dans une comédie féerique se déroulant dans un cadre naturel de convention. On dit souvent de cette pièce qu'elle est un chef-d'œuvre de grâce et de naturel[449] mais cet éloge mérité ne doit pas nous faire oublier que la nature dont il est question résulte bien entendu de l'art d'écrire le plus accompli.

2) Le paysan Blaise dans *Les Acteurs de bonne foi*

Alors que la comédie touche à sa fin, Blaise a une formule piquante qui exprime son désarroi face aux menées douteuses de Merlin et Colette ; il ne cherche pas à faire rire mais déclare avec sincérité et spontanéité ce qu'il pense de la situation scabreuse qu'on veut lui faire jouer. En effet, le valet Merlin, dramaturge amateur, a conçu un canevas de pièce pour amuser la compagnie à l'occasion du mariage d'Eraste et d'Angélique ; mais, lui-même amant de Lisette, il a convenu avec Colette, maîtresse de Blaise, qu'ils joueraient à s'aimer pour

448 *Op. cit.*, p. 386.

449 Les commentaires élogieux à ce propos ne manquent pas : un « miracle de grâce et d'originalité » (Deloffre, notice de la pièce dans *T. C.*, tome I, p. 73) ; « J'attendais moins de naturel et de touchant d'un homme qui a mis tant d'esprit dans ses autres ouvrages. » (La Barre de Beaumarchais, *Lettres sérieuses et badines*, t. III, p. 249) ; « *Arlequin poli par l'amour* offre un tableau naïf de ce qui se passe entre deux jeunes personnes qui s'aiment et se le disent avec ingénuité. » (La Porte, *L'Observatoire littéraire*, t. I, p. 86) ; « ici (…) tout est naturel et le naturel a de la grâce. » (La Harpe, *Lycée*, t. XII, p. 549).

éprouver les sentiments de leurs promis respectifs ; c'est du moins ce qu'il certifie à Eraste dans la scène 1 et ce qu'il redit encore dans le dénouement pour rassurer tout le monde. Mais la répétition tourne mal et Blaise et Lisette finissent par se fâcher et ne veulent plus continuer la « comédie ». Alors que Mme Argante, la mère d'Angélique, somme le fils de son fermier, Blaise, de reprendre le fil de la pièce, il refuse net en se justifiant :

« (…) on se raille de ma personne dans ce peste de jeu-là, noute maîtresse ; Colette y fait semblant d'avoir le cœur tendre pour Monsieur Merlin, Monsieur Merlin de li céder le sien ; et maugré la comédie, tout ça est vrai, noute maîtresse ; **car ils font semblant de faire semblant**, rien que pour nous en revendre, et ils ont tous deux la malice de s'aimer tout de bon en dépit de Lisette qui n'en tâtera que d'une dent, et en dépit de moi qui sis pourtant retenu pour gendre de mon biau-père.

Les dames rient. » (scène 12, *Théâtre complet,* Classiques Garnier)

Blaise ne cherche pas à être amusant, bien au contraire ; il se désespère publiquement et s'explique en toute « bonne foi » sans comprendre qu'il est un acteur malgré lui, chargé d'amuser la galerie par ses remarques naïves et spontanées. Il ne veut pas faire un bon mot bien qu'on puisse analyser ainsi le passage de sa repartie que nous avons mis en caractères gras. La redondance comique de la locution verbale « faire semblant » fait d'ailleurs rire « les dames », c'est-à-dire Araminte ainsi que Mesdames Argante et Amelin. Le paysan aime sa future et ne peut s'empêcher de faire éclater sa jalousie. Il déclenche les rires sans le vouloir et son public est ravi bien que Mme Argante lui reproche avec virulence de ne plus jouer dans la « parade » imaginée par Merlin. Paradoxalement, en refusant de continuer à endosser son rôle, il continue à le jouer. La situation est très drôle et son mot d'esprit inconscient révèle cette confusion divertissante entre la réalité et la fiction. Alors qu'il est au plus près de ce qu'il ressent, alors qu'il croit Colette infidèle et qu'il le clame sans retenue, les autres le voient comme un personnage ridicule, incapable de faire la part des choses. La manifestation de sa jalousie est un spectacle qui le confirme à son insu dans son statut de personnage. Le trait d'esprit qu'il lance sans en avoir réellement conscience le ridiculise aux yeux des autres.

Dans la pièce, il y a des indices nombreux sur la simplicité, voire la bêtise de Blaise ; cela montre bien qu'il ne fait pas exprès de faire de l'esprit dans la réplique citée plus haut. Merlin parle de son « ton de nigaud » (sc. 2), Colette l'appelle « Nicodème[450] » (sc. 5), Mme Argante

450 Nigaud, d'après l'analogie de forme entre les deux mots (voir le glossaire de l'édition Classiques Garnier p.

le traite de « Butor » (sc. 12), sa promise l'accuse de « braire » parce qu'il ne cesse de se plaindre d'elle au lieu de jouer son rôle (sc. 12). La saillie qui lui vient n'est donc pas le fruit d'un désir de plaire et de divertir, comme c'est le cas quand un personnage en prononce une expressément. Le pauvre Blaise n'est pas un personnage très complexe, et sa repartie amusante est tout à la fois pleine de bon sens et d'innocence ; il récapitule de manière sommaire et juste la situation sentimentale vertigineuse, quoi qu'en dise Merlin au début et à la fin de la pièce[451]. Effectivement ce dernier affirme à deux reprises qu'il s'agit d'une épreuve que lui et Colette font passer à Lisette et Blaise pour s'assurer de leur tendresse, mais le spectateur lui-même est troublé par certaines répliques qui semblent démontrer que décidément « ils font semblant de faire semblant ».

2. la révélation du sentiment amoureux

L'expression du sentiment amoureux emprunte souvent les voies de l'esprit chez Marivaux. Il est alors plein de finesse et ravit l'intelligence du spectateur tout en le faisant sourire. Il est un moyen subtil pour les amants qui désirent avouer leur amour de le faire non pas franchement et brutalement mais subtilement. Il est une manière détournée et délicate de dire qu'on aime.

a) Analyse de *La Méprise*

1) Frontin voit clair en Lisette

Le 16 août 1734, Marivaux fait jouer *La Méprise*, une comédie en un acte et en prose, par les Comédiens-Italiens pour accompagner et soutenir une reprise de *L'heureux Stratagème*,

1144).

451 « J'oublie encore à vous dire une finesse de ma pièce ; c'est que Colette qui doit faire mon amoureuse, et moi qui dois faire son amant, nous sommes convenus tous deux de voir un peu la mine que feront Lisette et Blaise à toutes les tendresses naïves que nous prétendons nous dire ; et **le tout pour éprouver s'ils n'en seront pas un peu alarmés et jaloux** (...) » (*T. C.,* t. II, scène 1, p. 770)

« Nous [Merlin et Colette] nous régalions nous-mêmes dans ma parade **pour jouir de toutes vos** [celle de Lisette et Blaise] **tendresses**. » (*Ibid.,* scène 13 et dernière, p. 790).

pièce en trois actes et en prose représentée pour la première fois par ces mêmes acteurs en juin de l'année précédente. Il y exploite, sans grande originalité dans l'intrigue, le thème antique des *Ménechmes*. Ergaste, officier du roi de passage aux environs de Lyon chez un ami, tombe amoureux de Clarice lors d'une promenade ; un quiproquo va s'ensuivre car la jeune femme a une sœur qui s'habille comme elle et il est de bon ton, dans cette province, de porter un masque en été lorsqu'une femme est de sortie à la campagne, « à cause du hâle et de la chaleur »[452]. La pièce tomba : elle ne fut représentée que trois fois. Cependant, dans ses notices, le marquis d'Argenson souligne son mérite en évoquant son style brillant :

« Cette pièce est certainement écrite avec grande vivacité, imagination et *néologisme*, qualités qui font le caractère du style de Marivaux. Tout y a également **beaucoup d'esprit et de saillies**, les valets comme les maîtres ; les premiers sont insolents par leur ton, et les seconds légers et singuliers. Les femmes y sont fantasques et injustes ; la grande étude de cet auteur est dans le caprice du cœur féminin. »[453]

Ainsi le mérite de cette œuvre, selon ce contemporain, réside dans la virtuosité du dialogue où Marivaux s'est à nouveau illustré. D'Argenson identifie en effet précisément l'écriture marivaudienne. Ce qui est intéressant, c'est qu'il relie l'analyse du cœur humain, ici en particulier celui des femmes, et le caractère spirituel des échanges entre les différents personnages.

Dès la première scène, on est sensible à cette atmosphère spirituelle de la comédie par l'entremise du valet Frontin qui affirme à son maître Ergaste que, même si Lisette[454] ne lui a rien dit lors de leur première rencontre, le langage de ses regards était clair : elle lui aurait déclaré ses feux par ce moyen, d'où son grand contentement et sa certitude de la revoir dans cette même promenade[455] d'un moment à l'autre. Ergaste est sceptique et pense que son domestique se berce d'illusions : alors que la soubrette n'a pas prononcé un mot, comment

452 Cette explication est donnée par Lisette à Frontin dans la scène 2.

453 Bibliothèque de l'Arsenal, ms. N°3543, f°333 (cité par F. Deloffre dans le tome I de l'édition du théâtre de Marivaux, notice de *La Méprise,* p. 111).

454 Elle est la servante de Clarice qu'elle accompagnait dans cette promenade quand Ergaste est tombé amoureux de cette dernière après l'avoir vue une seule fois et lui avoir rendu son gant tombé à terre ; cette rencontre a quelque chose de romanesque car la jeune femme portait un masque et lorsqu'elle l'a ôté pour le remercier de son geste galant, Ergaste s'est soudain épris d'elle.

455 La scène se déroule le lendemain de cette première rencontre ; le maître et son valet sont revenus dans la même promenade pour revoir la maîtresse et sa servante dont tous deux sont respectivement amoureux.

peut-il être aussi sûr de son fait ? Il prend Frontin pour un prétentieux qui prétend effrontément qu'il a su se faire aimer à la première œillade. Celui-ci a déclaré longuement et à voix basse sa flamme à Lisette et lui a donné rendez-vous au même endroit le lendemain ; Ergaste s'enquiert de sa réponse :

« Ergaste. - A cela nulle réponse ?
Frontin. - Ah ! vous m'excuserez.
Ergaste. - Quoi ! Elle parla donc ?
Frontin. - Non.
Ergaste. - Que veux-tu donc dire ?
Frontin. - Comme il faut du temps pour dire des paroles et que nous étions très pressés, elle mit, ainsi que je vous l'ai dit, **des regards à la place des mots**, pour aller plus vite ; et se tournant de mon côté avec une douceur infinie : Oui, mon fils, me dit-elle, **sans ouvrir la bouche**, je m'y rendrai, je te le promets, tu peux compter là-dessus ; viens-y en pleine confiance, et tu m'y trouveras. Voilà ce qu'elle me dit ; et que je vous rends mot pour mot, **comme je l'ai traduit d'après ses yeux**.
Ergaste. - Va, tu rêves. »[456]

Ce qui est plaisant dans la réplique de Frontin, c'est la traduction, d'après lui rigoureuse et claire, de chacun des regards de Lisette ; il n'a aucun doute et se livre avec drôlerie à un exercice véritablement inédit : la recherche de l'équivalent verbal incontestable du langage des yeux de sa belle. Les sentiments n'ont plus besoin du secours de la parole et s'expriment presque magiquement par l'éloquence du regard. La verve spirituelle du valet met en œuvre une sorte d'utopie sentimentale : les âmes se comprennent sans proférer le moindre mot et communient dans une transparence sans équivoque. La vision utopique et amusante à la fois des rapports amoureux est suggérée par une expression comme « que je vous rends mot pour mot » alors que Lisette est restée muette pendant tout le temps de cet étrange échange. Mais mis à part le caractère exagéré et donc comique de la traduction simultanée d'un Frontin sûr de lui jusqu'à l'insolence, le dramaturge signifie peut-être ici la relation amoureuse à ses prémices et qui se met en place en deçà de toute verbalisation. La réplique spirituelle serait alors le moyen de dire la communication infra-langagière propre à l'amour. Le valet, élevé au rôle de traducteur fidèle, devient donc un analyste du cœur hors pair ; il n'est pas l'amoureux tremblant et fébrile que représente Ergaste, son maître. C'est ce contraste entre l'amoureux hésitant, peu sûr de lui et l'amant convaincu d'être aimé, même si cela confine à une sorte de

456 *Ibid.,* p. 116 ; scène 1 de *La Méprise*.

cynisme, qui crée le comique de la scène. Frontin, s'il n'était pas sincère, pourrait facilement devenir libertin et manipulateur, lui qui lit si bien dans les yeux des femmes. Il a d'ailleurs quelque chose d'inquiétant : en analysant froidement les sentiments de Lisette, il n'est pas dans le rôle traditionnel de l'amant. Il y a comme deux facettes de sa personnalité : l'analyste glacé et l'amoureux transi. Il est en même temps à l'intérieur et à l'extérieur de la sphère amoureuse. La repartie spirituelle révèle donc l'existence d'un véritable langage non-verbal entre des personnes qui s'éprennent l'une de l'autre et le danger d'une possible manipulation libertine. La grande pénétration psychologique de Frontin fait de lui un observateur de la chose amoureuse alors qu'il est directement concerné par cette relation sentimentale qui vient juste de naître. Ce statut d'observateur pourrait facilement le faire basculer dans celui de prédateur s'il n'éprouvait aucun sentiment pour Lisette, s'il n'était un brave homme simplement soucieux de son bien-être et de celui de son maître. Précisons que quelques secondes plus tard, la tournure des événements lui donne raison puisque Lisette apparaît au lieu du rendez-vous avec une ponctualité qui n'étonne qu'Ergaste ; et Frontin de se rengorger :

« Tenez, tenez, Monsieur, suis-je un **bon traducteur du langage des œillades** ? Eh ! direz-vous que je rêve ? Voyez-vous cette figure tendre et solitaire, qui se promène en attendant la mienne ? »

Dans la scène 2, Frontin et Lisette se retrouvent seuls au lieu du rendez-vous et là encore le valet exerce sa verve spirituelle pour faire avouer en un rien de temps à la jeune femme qu'elle l'aime. Les domestiques précèdent les maîtres dans l'aveu de leurs sentiments réciproques, c'est pourquoi ils vont traditionnellement plus vite en besogne ; mais ici Frontin arrache littéralement son aveu à Lisette avec une célérité impressionnante :

« Lisette. - Dès que tu as deviné que tu me plais, n'est-ce pas assez ? Je ne t'en apprendrai pas davantage.
Frontin. - Il est vrai, tu ne feras rien pour mon instruction, mais il manque à ma gloire le ragoût de te l'entendre dire.
Lisette. - Tu veux donc que je te régale aux dépens de la mienne ?
Frontin. - La tienne ! Eh ! Palsambleu, je t'aime, que lui faut-il de plus ?
Lisette. - Mais je ne te hais pas.
Frontin. - Allons, allons, **tu me voles, il n'y a pas là ce qui m'est dû, fais-moi mon compte**.
Lisette. - Tu me plais.
Frontin. - **Tu me retiens encore quelque chose, il n'y a pas là ma somme**.

Lisette. - Eh bien ! donc... je t'aime.
Frontin. - Me voilà payé avec un *bis*.
Lisette. - Le *bis* viendra dans le cours de la conversation, **fais-m'en crédit pour à présent** ; **ce serait trop de dépense à la fois**.
Frontin. - Oh ! **ne crains pas la dépense, je mettrai ton cœur en fonds**, va, ne t'embarrasse pas. »[457]

La métaphore de la dette, que Lisette continue à filer plaisamment, exprime bien cette pression comique : par son esprit brillant, Frontin réussit à soutirer une déclaration d'amour en bonne et due forme. Celle-ci n'est pas un don mais un dû. Son insolence ne suffirait pas à persuader Lisette de se livrer ; c'est parce qu'il est drôle que l'amant emporte la mise, pour poursuivre dans le même registre monétaire. Ainsi la saillie sert bien à mettre au jour le sentiment amoureux. Elle a un rôle de premier plan dans l'analyse du cœur, caractéristique essentielle du théâtre marivaudien.

2) Lisette voit clair en Clarice

Dans la scène 7, c'est au tour de Lisette d'exercer son esprit pour à la fois se moquer de sa maîtresse et lui faire admettre qu'elle éprouve quelque chose pour Ergaste qu'elle n'a pourtant vu qu'une fois. La soubrette surprend en effet Clarice seule en train de se promener à l'endroit de sa première rencontre avec le bel officier, certainement avec le secret espoir de le revoir. Pour la mettre à l'épreuve, elle lui conseille de prendre une autre direction si elle souhaite éviter ce jeune homme qui n'a pas craint de la « lorgn[er] » de façon appuyée :

« Clarice. - Mais pourquoi me fatiguerais-je à fuir un homme qui, j'en suis sûre, ne songe pas plus à moi que je ne songe à lui ?
Lisette. - Eh mais ! **c'est bien assez qu'il y songe autant**.
Clarice. - Que veux-tu dire ?
Lisette. - Vous ne m'avez encore parlé de lui que trois ou quatre fois.
Clarice. - Ne te figurerais-tu pas que je ne suis venue seule ici que pour lui donner occasion de m'aborder?
Lisette. - **Oh ! il n'y a pas de plaisir avec vous, vous devinez mot à mot ce qu'on pense**.
Clarice. - Que tu es folle !
Lisette. - Si vous n'étiez pas venue de vous-même, je devais vous y mener, moi.

457 *Ibid.,* p. 117-118.

Clarice. - M'y mener ! Mais vous êtes bien hardie de me le dire !
Lisette. - Bon ! **je suis encore bien plus hardie que cela, c'est que je crois que vous y seriez venue**. »[458]

Les reparties spirituelles de Lisette démasquent avec ironie la jeune femme qui pense pouvoir cacher ses motivations pourtant si évidentes. La servante utilise son esprit pour rendre transparente l'âme de sa maîtresse ; elle a l'insolence sympathique d'un Frontin. Ce sont donc les valets qui se donnent pour tâche de révéler les cœurs ; ici Lisette se montre supérieure à Clarice comme Frontin surpassait Ergaste dans la scène initiale. Ce sont eux qui aplanissent les difficultés car les maîtres sont tenus à une certaine bienséance qui les empêche de se montrer trop audacieux ; par ailleurs ceux-ci manquent de confiance en eux et ont besoin de la hardiesse de leurs domestiques toujours prêts à servir leur amour. Ils endossent donc une responsabilité essentielle qui les rend si précieux pour ceux qui les emploient. L'esprit qu'ils manifestent est une part de leur liberté intrinsèque tandis que leurs maîtres sont d'une certaine façon enchaînés par les contraintes morales inhérentes à leur classe sociale.

On remarque très bien cela dans la scène 8 lorsque le marquis Ergaste demande une entrevue à Clarice et que celle-ci n'ose répondre franchement à Frontin, venu en éclaireur pour avoir l'autorisation de laisser son maître s'approcher. C'est alors à Lisette de déchiffrer le comportement de Clarice tout en se moquant ouvertement d'elle :

« Lisette. - Madame, c'est Monsieur le marquis Ergaste qui aurait grande envie de vous faire encore la révérence (…).
Clarice. - Si je l'avais prévu, je me serais retirée.
Lisette. - Lui dirai-je que vous n'êtes pas de cet avis-là ?
Clarice. - Mais je ne suis d'avis de rien, réponds ce que tu voudras, qu'il vienne.
Lisette, *à Frontin*. - **On n'est d'avis de rien, mais qu'il vienne**. »[459]

Clarice est amoureuse mais ne peut clairement acquiescer à la demande du jeune homme ; la saillie spirituelle de sa servante en forme de paradoxe ("ma maîtresse n'a aucun avis sur la question, dit-elle, mais souhaite qu'Ergaste se présente à elle") révèle là encore ses scrupules de jeune fille de province bien élevée qui sait ce que signifie l'acceptation d'un rendez-vous avec un charmant officier rencontré seulement une fois, et de surcroît dans un lieu public.

458 *Ibid.,* p. 127.
459 *Ibid.,* p. 127.

Leur première rencontre le jour précédent n'a en effet rien d'officiel : personne de leur connaissance ne les a présentés l'un à l'autre. De plus Clarice et sa sœur Hortense sont deux orphelines très riches qui se sont promis de ne jamais se marier pour rester ensemble toute leur vie. On voit donc tous les liens qui retiennent Clarice cependant irrésistiblement attirée par Ergaste. Lorsque ce dernier s'entretient enfin avec elle dans la scène 9, il lui demande de consentir à ce que le comte de Belfort, chez lequel il loge et qui est une connaissance de la jeune femme, le conduise chez elle pour une entrevue plus officielle :

« Clarice. - Votre question m'embarrasse ; dispensez-moi d'y répondre.
Ergaste. - Est-ce que votre réponse me serait contraire ?
Clarice. - Point du tout.
Lisette. - **Et c'est ce qui fait qu'on n'y répond pas**.

Ergaste se jette à ses genoux, et lui baise la main. » (*Ibid.,* p. 129)

A nouveau, Lisette se charge de décrypter les propos de sa maîtresse bien trop timide pour répondre clairement à la requête du marquis. Cette traduction, pourrait-on dire, se fait encore au moyen d'un trait d'esprit d'essence oxymorique : c'est parce qu'elle désire la visite d'Ergaste chez elle, accompagné du comte de Belfort, que Clarice n'ose exprimer son désir. L'intervention de la soubrette a d'ailleurs pour effet l'expression soudaine de l'ardeur amoureuse du jeune homme, comme on le voit grâce à la didascalie en italique qui suit ; il ne s'y trompe pas : le caractère farouche de Clarice révèle ses sentiments naissants pour lui et Lisette joue le rôle d'intermédiaire bienveillant. Grâce à elle, il n'est plus dans le doute et comprend qu'il a toutes les chances de se faire aimer autant qu'il aime.

b) Analyse du *Triomphe de l'amour*

1) Dimas voit clair en Hermocrate

Dimas est le jardinier du sage Hermocrate qui l'a chargé[460] de surveiller les faits et gestes de

460 « Approche, Dimas : tu vois cet étranger qui me quitte ; je te charge d'observer ses actions, de le suivre le plus que tu pourras, et d'examiner s'il cherche à entretenir Agis ; entends-tu ? J'ai toujours estimé ton zèle, et tu ne saurais me le prouver mieux qu'en t'acquittant exactement de ce que je te dis là. » (acte I, scène 9, p.

Phocion, la princesse de Sparte Léonide déguisée en jeune homme dans le but de séduire Agis : elle a menti à Hermocrate sur son identité et son action : elle lui a fait croire qu'elle s'appelait Aspasie, qu'elle était persécutée par la princesse, et qu'elle était tombée amoureuse de lui. Dimas a vendu ses services à celle-ci. Ainsi, dans la scène 10 de l'acte II, il rend compte à Phocion de la mission dont elle l'a chargé : il devait raconter à son maître attitré, Hermocrate, qu'il avait surpris une conversation entre elle et sa servante où elle déclarait son amour pour le philosophe avec passion. Le but de la jeune fille travestie est de convaincre le gardien et mentor d'Agis qu'elle est véritablement éprise de lui afin de lever ses soupçons au sujet d'une possible entreprise amoureuse auprès du beau jeune homme, fils du roi légitime de Sparte. Le jardinier a si bien œuvré dans la scène 9 de l'acte I que le pauvre Hermocrate est tout bouleversé après avoir entendu cette « fausse confidence[461] » : il promet à Dimas de renvoyer cette jeune femme et termine sa réplique en poussant un soupir qui en dit long sur son état de faiblesse. Dans la scène suivante, le jardinier vient donc au rapport auprès de celle qui l'a soudoyé :

« Phocion. - Eh bien ! Dimas, que pense Hermocrate ?
Dimas. - Li, il prétend vous garder.
Phocion. - Tant mieux.
Dimas. - Et pis, il ne prétend pas que vous restiais.
Phocion. - Je ne t'entends plus.
Dimas. - Eh pargué, c'est qu'il ne s'entend pas li-même ; il ne voit pus goutte à ce qu'il veut. **Ouf ! velà sa dernière parole** : **toute sa philosophie est à vau l'iau, il n'y en reste pas une once**. » (Acte II, scène 10, p. 924)

Dimas a bien compris dans quel tumulte intérieur se trouvait son maître, ce qu'il traduit par deux phrases antinomiques : Hermocrate désire garder la jeune fille auprès de lui mais exprime le souhait qu'elle s'en aille au plus vite. C'est ce qu'il a clairement signifié à son domestique qui n'est pas dupe. Le jardinier signifie ainsi son déchirement intérieur : le philosophe si attaché à la raison et qui regarde l'amour comme le pire des dangers, est pris au piège de ce sentiment. Dimas a très bien interprété le dernier mot du sage qui en fait était une

909) On voit que le philosophe est bien naïf qui croit s'attacher son domestique simplement en flattant son zèle ; avec quelques pièces d'or, Phocion-Léonide saura en un instant le soudoyer et le mettre à son service.

461 Cette pièce annonce en effet à maints égards *Les Fausses Confidences* que Marivaux fera jouer en 1737 par les Comédiens-Italiens.

interjection (« Ah ! ») ; ici, cela devient le comique « ouf ! » qui transforme le pauvre disciple de la philosophie en être réduit à la dernière extrémité, incapable d'employer un langage compréhensible pour se faire comprendre. Dire que c'est « sa dernière parole », c'est bien sceller son destin et faire de lui un esclave de l'amour et non plus le champion de la raison. Les mots n'ont plus cours quand le cœur est pris et rien ne peut plus sauver le pauvre penseur qui se faisait une fierté de diriger sa vie selon des principes raisonnables et rigoureux. Les propos spirituels du jardinier expriment la victoire du cœur sur la raison. Ils réduisent à néant les préceptes selon lesquels vit Hermocrate depuis des années ; on se souvient que dans la scène 2 de l'acte I, Arlequin donne le programme de cette maison où ses trois occupants vivent dans une retraite qui les met à couvert de tout sentiment de cette sorte :

« Malepeste ! **de l'amour dans cette maison-ci ? ce serait une mauvaise auberge pour lui** ; la sagesse d'Agis, d'Hermocrate et de Léontine, sont trois sagesses aussi inciviles pour l'amour qu'il y en ait dans le monde ; il n'y a que la mienne qui ait un peu de savoir-vivre. » (*Ibid* ., p. 896)

C'est qu'Agis a reçu une éducation du philosophe qui lui fait détester l'amour ; par ailleurs son destin est malheureux à cause de cette passion funeste : son père Cléomène, le souverain de Sparte, a enlevé la maîtresse de Léonidas, son général des armées ; ce dernier s'est vengé en lui prenant son royaume et en l'emprisonnant, lui et son épouse. La naissance d'Agis est restée secrète et il reçoit les leçons du sage depuis qu'il a l'âge de huit ans. Cela fait dix ans qu'il vit à la campagne en compagnie de son précepteur et de la sœur de celui-ci, Léontine, qui n'est pas moins austère que son frère. Du reste, lui-même confie à Phocion craignant que leur amitié ne soit amoindrie par l'amour, qu'il est bien loin de ressentir un tel sentiment :

« Moi, de l'amour, Phocion ! Fasse le ciel que votre âme lui soit aussi inaccessible que la mienne ! Vous ne me connaissez pas ; mon éducation, mes sentiments, ma raison, tout lui ferme mon cœur ; il a fait les malheurs de mon sang, et je hais, quand j'y songe, jusqu'au sexe qui nous l'inspire. » (*Ibid.*, acte II, scène 3, p. 915)

Ainsi le bon mot de Dimas au sujet de la dernière parole de son maître et de toute sa philosophie qui « est à vau l'iau » donne la clef de la comédie ; le titre en est éloquent : c'est bien le triomphe de l'amour. Le jardinier fait preuve de pénétration psychologique en identifiant immédiatement le trouble de celui qui a passé sa vie à batailler contre la passion

amoureuse. C'est un thème traditionnel que celui du philosophe ridiculement asservi par l'amour. Marivaux s'y intéresse parce qu'il préfère une pensée enracinée dans les réalités de la vie à une philosophie abstraite, aride et surtout livresque qui se coupe de la nature. Dès l'écriture de sa petite œuvre de jeunesse *Le Bilboquet* en 1713 (date à laquelle il demande un privilège pour la publication qui surviendra l'année suivante), il montre sa prédilection pour l'association de la raison et de l'amour. Dans son théâtre, il a peu de sympathie pour les penseurs rigides méprisant la vie par principe : le pédant Hortensius dans *La Seconde Surprise de l'amour* (jouée le 11 septembre 1727 par les Comédiens-Français) ou encore le personnage du philosophe[462] dans *L'Île de la raison* (représentée le 31 décembre de la même année, toujours par cette troupe). C'est que pour le dramaturge, tout retrait de l'existence réelle n'est qu'une posture servant à soigner sa gloire[463] aux yeux des autres. Il n'est pas naturel de vivre sans affection. Un simple jardinier peut alors analyser sans mal le combat que le savant mène contre lui-même en tentant de s'arracher du cœur l'amour naissant qu'il éprouve pour une belle jeune fille. Pour le séduire et le faire tomber de son piédestal théorique, celle-ci n'a eu qu'à lui avouer qu'elle l'aimait d'un fol amour. C'est d'ailleurs ce qui le tourmente comme il le confie à Phocion : « Pardonnez ces agitations à un homme dont le cœur promettait plus de force. » (*Ibid.*, acte III, scène 3, p. 936)

2) Arlequin voit clair en Léontine

Phocion, alias Léonide la princesse de Sparte, emploie Arlequin pour augmenter la pression qu'elle exerce sur Léontine : elle lui a fait croire qu'elle l'aimait mais celle-ci résiste encore. Or Léonide a besoin de rester dans la maison pour avoir encore quelques entretiens avec Agis

462 Le poète et le philosophe sont les seuls à rester des petits hommes car ils n'ont pas su s'assagir ; on a donc enfermé ces deux fous. L'insulaire Blectrue prononce le verdict : « Tout ce qu'on peut faire d'eux, c'est de les nourrir, puisque ce sont des hommes, car il n'est pas permis de les étouffer. » (*T. C.*, t. I, acte III, scène 4, p. 642-643)

463 Dans la scène 12 de l'acte II, Hermocrate avoue même à Phocion qu'il a peur de perdre sa glorieuse réputation s'il ne la renvoie pas sur-le-champ : « C'est que j'ai peur que votre secret n'éclate, et ne nuise à l'estime qu'on a pour moi ; c'est que je vous sacrifie à l'orgueilleuse crainte de ne pas paraître vertueux, sans me soucier de l'être ; c'est que je ne suis qu'un homme vain, qu'un superbe, à qui la sagesse est moins chère que la méprisable et frauduleuse imitation qu'il en fait. » (*Ibid.*, p. 927-928)

qui lui permettront de s'en faire aimer complètement. Arlequin a donc la charge, dans la scène 6 de l'acte II, de mettre les sentiments de la sœur d'Hermocrate en pleine lumière de manière à la décider de garder Phocion dans leur logis. La princesse déguisée met en œuvre ce stratagème pour que cette femme austère de trente-cinq ans qui vit seule avec son frère et leur protégé Agis, accepte de l'aimer sans retenue. En effet si un tiers, en l'occurrence Arlequin, est le témoin de ses sentiments pour le faux Phocion, elle sera certainement plus disposée à écouter son amant et à renoncer à sa réputation de sagesse et de pruderie. Arlequin est son valet mais il a vendu ses services à la princesse, tout comme le jardinier Dimas. Il vient à sa rencontre et lui fait une fausse confidence, ainsi que Dimas l'avait fait avec Hermocrate : il raconte qu'Hermidas, le valet de Phocion, un étranger nouvellement arrivé dans la maison, a enquêté auprès de lui au sujet de sa maîtresse et qu'il lui a confié que son maître était en fait fou amoureux de celle-ci. Léontine supplie alors Phocion-Léonide d'infirmer les dires de son serviteur mais celle-ci reste coite à dessein, laissant la pauvre femme se débattre dans des émotions contradictoires qui la trahissent avec une évidence risible aux yeux du cruel Arlequin qui s'empresse d'achever cette proie pantelante, réduite à merci :

« Arlequin. - Ahi ! ahi ! la voix vous manque, ma chère maîtresse ; votre cœur prend congé de la compagnie, **on le pille actuellement**, et je vais faire venir le seigneur Hermocrate à votre secours.
Léontine. - Arrête, Arlequin, où vas-tu ? Je ne veux point qu'il sache qu'on me parle d'amour.
Arlequin. - Oh ! **puisque le fripon est de vos amis, ce n'est pas la peine de crier au voleur**. **Que la sagesse s'accommode ; mariez-vous ; il y aura encore de la place pour elle : le métier de brave femme a bien son mérite**. Adieu, Madame ; n'oubliez pas la discrétion de votre petit serviteur, qui vous fait ses compliments, et qui ne dira mot. » (*Ibid.*, acte II, scène 6, p. 920)

L'image du cambrioleur est plaisante : « pille, fripon, voleur » ; elle permet à Arlequin de constater avec complaisance la défaite de la si vertueuse Léontine. Il l'incite directement au mariage sans plus de précaution pour sa pudeur. C'est pourquoi à la fin de cette scène, quand son valet s'en est allé, elle est complètement bouleversée et suscite notre compassion en s'adressant à Phocion, responsable de sa détresse : « Où suis-je ? tout ceci me paraît un songe : Voyez à quoi vous m'exposez ». Il s'agit de la pousser dans ses retranchements jusqu'à ce qu'elle cesse de lutter et admette de changer de vie pour l'amour de Phocion. Léontine vaincue, la princesse aura alors le temps de disposer Agis en sa faveur en le menant là où elle veut. L'intervention d'Arlequin est particulièrement humiliante pour la sœur d'Hermocrate : sa

réplique spirituelle a effectivement quelque chose de familier qui la met très mal à l'aise. Il veut mettre sa vertu en confiance en parlant de noces et de sagesse tout à fait adaptée à l'état de femme mariée ; mais on peut comprendre que ces réalités bien crues doivent heurter la sérieuse et prude Léontine. Et puis quelle honte de se voir dicter sa conduite par un vulgaire serviteur qui ose avoir un avis sur l'existence qu'elle mène ! S'entendre dire crûment par la valetaille qu'on est amoureuse d'un étranger à peine arrivé doit être une épreuve particulièrement pénible quand on a le souci de sa réputation et de son statut. Ainsi le mot d'esprit d'Arlequin à propos du fripon complice de celle qui a été volée révèle au grand jour un amour dont la femme déjà mûre (on apprend dans la première scène qu'elle a trente-cinq ans) se sent coupable. La seule chose vraie dans toute cette mascarade est la passion naissante de Léontine pour Phocion. C'est ce qui la rend vraiment pitoyable.

c) Analyse de *Félicie*

Félicie est une comédie allégorique en un acte que Marivaux a écrite en 1757 pour les Comédiens-Français qui ne l'ont finalement jamais jouée. Le personnage principal est une jeune fille qu'une fée, Hortense, a prise sous sa protection depuis son enfance et lui a attribué tout ce que, de l'aveu même de sa protégée, elle a « d'estimable dans le cœur et dans l'esprit[464] ». Frédéric Deloffre, dans sa notice[465] de l'édition Classiques Garnier, analyse à juste titre cette pièce comme une œuvre d'éducation et la présente d'ailleurs comme le troisième volet d'une trilogie après *L'Ecole des mères* (1732) et *La Mère confidente* (1735). Dans la scène d'exposition, Félicie demande à sa bienfaitrice de lui donner encore plus de grâces que ce que la nature a bien voulu lui octroyer ; la fée lui accorde ce don tout en la mettant en garde contre le danger de vouloir plaire à tous les hommes. Une fois « pourvue de toutes les grâces imaginables », la jeune fille part « dans le monde » qu'elle ne connaît pas encore. Hortense lui offre alors une compagne pour l'aider à se conduire : la Modestie. Un « beau jeune homme » accompagné de « jolis chasseurs » vient à la rencontre de Félicie et tente de l'attirer dans les lieux qu'il habite mais la Modestie et Diane, incarnation de la vertu, veulent dissuader celle-ci de suivre le séducteur. Après que la déesse de la chasse a quitté la place parce qu'elle n'a pu convaincre Félicie de rester sourde à l'invitation de Lucidor, il ne reste que la Modestie pour

464 *T. C.*, t. II, scène 1, p. 741.

465 *Ibid.*, p. 737.

veiller sur la protégée d'Hortense. Le jeune homme supporte de moins en moins la présence de celle qui l'embarrasse dans son entreprise de séduction ; il se fait alors plus pressant :

« Lucidor, *impatient.* - L'insupportable fille !
Félicie, *à la Modestie.* - Il est vrai que vous vous scandalisez de trop peu de chose.
Lucidor, *avec dépit.* - Ma tendresse ne vous fatiguerait pas sans elle.
Félicie. - Oh ! si votre cœur n'a pas besoin d'elle, le mien n'est pas de même, entendez-vous ?
Lucidor. - Eh ! quel besoin le vôtre en a-t-il ? Dites-moi le moindre mot consolant.
Félicie. - **Je suis bien heureuse qu'elle me gêne.**
Lucidor. - Achevez. » (*Ibid.*, scène 8, p. 753)

Écartelée qu'elle est entre la Modestie qui veut l'entraîner loin de la tentation amoureuse et Lucidor qui veut lui arracher un aveu, Félicie réussit à trouver une formulation toute spirituelle où elle répond à l'attente fébrile du jeune homme tout en ménageant sa pudeur. En effet, admettre qu'elle est heureuse que sa vertueuse compagne la gêne c'est avouer qu'elle est sensible à l'amour de Lucidor. Mais en même temps elle rassure la Modestie puisque sa gêne montre qu'il lui reste de la pudeur et qu'elle n'est pas prête à s'abandonner au premier venu qui lui déclare sa flamme. Est-ce qu'on a affaire à une litote ou à un euphémisme ? La réplique est d'autant plus subtile qu'elle peut se ranger dans ces deux catégories de tropes à la fois. Félicie avoue finement son amour mais simultanément elle l'exprime de manière atténuée pour ne pas effaroucher la Modestie. L'esprit marivaudien est alors une façon de ménager la chèvre et le chou, pourrait-on dire un peu familièrement. Il permet de gagner sur les deux tableaux, celui de l'amour et celui de la vertu. La jeune fille a beau être innocente et ignorante des choses de la vie, elle fait montre d'une grande subtilité en s'exprimant comme elle le fait. La preuve qu'elle n'a pas abandonné tout le respect qu'elle se doit à elle-même, c'est que Lucidor n'est pas complètement satisfait de sa réponse ; il souhaite qu'elle rende les armes et s'avoue vaincue : « Achevez » signifie effectivement qu'il attend une réponse plus claire, une déclaration explicite. Il propose alors qu'elle éloigne un moment la Modestie, comprenant bien qu' elle sera à ce moment-là livrée à elle-même et donc plus influençable.

La repartie de la protégée de la fée est donc aussi audacieuse que modeste. L'esprit marivaudien se plaît ainsi à ces jeux de cache-cache où le sentiment ne peut se manifester en pleine lumière en raison des bornes de la morale. Félicie parle de manière voilée pour sauvegarder sa pudeur. Être spirituel pour un personnage de Marivaux, c'est maîtriser le

langage avec brio et dire ce qu'on a à dire tout en le masquant ; c'est parler à demi-mot ; c'est jouer au jeu du clair-obscur. Il participe d'une esthétique de la confusion qui permet au sentiment de se manifester avec délicatesse tout en se dérobant à une lumière trop crue.

d) Analyse de *L'Épreuve*

Dans l'avant-dernière scène de *L'Épreuve* (1740), Angélique est pantelante, sanglotante, poussée à bout par un Lucidor qui veut une victoire totale et qui finit par lui avouer son amour quand il est bien certain qu'il est aimé pour lui-même et non pour sa fortune. Mais la jeune fille ne baisse pas les armes et continue à faire des reproches à cet homme qui dit l'aimer mais qui a tout fait pour essayer de la marier à un autre, en l'occurrence son valet Frontin déguisé en homme riche. Elle veut aussi des explications sur ce fameux portrait de femme qu'il a dans sa poche : il lui a confié précédemment qu'il s'agissait d'un bon parti qui s'offrait à lui. Il révèle alors la supercherie : il s'agit de sa sœur. Cependant, Angélique n'ouvre toujours pas son cœur, elle reste prudente et pudique. Il faut une question claire de Lucidor pour qu'elle avoue enfin ses sentiments :

« Lucidor. - Et si je restais, si je vous demandais votre main, si nous ne nous quittions de la vie ?
Angélique. - Voilà du moins ce qu'on appelle parler, cela.
Lucidor. - Vous m'aimez donc ?
Angélique. - **Ai-je jamais fait autre chose ?**
Lucidor, *se mettant tout à fait à genoux.* - Vous me transportez, Angélique. » (*T. C.,* t. II, scène 21, p. 543)

Il n'y a pas de plus belle déclaration ; elle est à la fois spirituelle et délicate. Angélique a l'art de se livrer tout entière tout en se préservant. Le spectateur sourit d'aise en entendant cet aveu si sincère et si charmant. La jeune femme reconnaît qu'elle n'a jamais pu ni voulu tricher. Toute son attitude a toujours révélé le fond de son cœur. En cela elle se montre supérieure à son amant qui s'est mis en quête de preuves en la mettant à l'épreuve. L'étonnant est que, dès la scène initiale, Lucidor a dépeint celle qu'il aime exactement comme elle se présente elle-même par son aveu final :

« Je ne lui ai jamais dit que je l'aime ; mais toutes mes façons n'ont signifié que cela ; **toutes les**

siennes n'ont été que des expressions du penchant le plus tendre et le plus ingénu. Je tombai malade trois jours après mon arrivée ; j'ai été même en quelque danger, je l'ai vue inquiète, alarmée, plus changée que moi ; j'ai vu des larmes couler de ses yeux, sans que sa mère s'en aperçût et, depuis que la santé m'est revenue, nous continuons de même ; je l'aime toujours, sans le lui dire, **elle m'aime aussi, sans m'en parler, et sans vouloir cependant m'en faire un secret ; son cœur simple, honnête et vrai, n'en sait pas davantage.** » (*Ibid.,* scène 1, p. 515)

Lucidor a bien été sensible à ce qu'Angélique affirme explicitement dans l'avant-dernière scène de la comédie : la transparence de son cœur amoureux. La beauté admirable de son aveu tient à cette transparence révélée sur un mode à la fois audacieux et réservé. Sa pudeur de jeune fille est préservée mais en même temps elle avoue son amour franchement et sans ambages. Les réticences de Lucidor sont levées, il est prêt à épouser celle qui lui fait cet aveu sincère. C'est comme s'il avait eu besoin de se l'entendre dire, comme s'il recherchait la joie d'un aveu clairement verbalisé. On a beaucoup glosé sur les motivations de l'épreuve cruelle qu'il fait subir à son amante ; nous pensons que le jeune homme, en regardant Angélique se débattre dans les rets qu'il lui a tendus, éprouve le plaisir de l'observateur qui se sait aimé. Il s'agit bien de la jouissance d'un être qui voit que chaque seconde des tribulations de l'autre est un nouvel aveu amoureux. On pourrait presque parler de plaisir esthétique : Lucidor crée de toutes pièces un dispositif factice pour vérifier, en spectateur averti, qu'il est aimé pour lui-même. C'est un spectacle qu'il s'offre véritablement ; lui seul sait pertinemment qu'il n'y a pas de danger car il sera toujours temps d'arrêter le jeu et de déclarer ses sentiments à la jeune femme, s'il considère que l'expérimentation est réussie. Son stratagème est comme une création artistique dont il est le seul à pouvoir profiter. Alors qu'il a besoin du faux pour faire apparaître le vrai, Angélique par son aveu si spontané, réaffirme le pouvoir inégalable de la sincérité et de la franchise. Elle dit l'inutilité de la ruse et de l'artifice dans un monde où le for intérieur est visible, où l'on ne craint pas de se montrer tel qu'on est. Désormais Lucidor habite le même monde qu'elle et le temps des chausse-trapes n'a plus lieu d'être.

Ainsi l'esprit que manifeste Angélique dans son aveu n'est pas un excès de subtilité où le dramaturge chercherait à se faire admirer. Seule la parole spirituelle peut exprimer avec acuité une vérité à la fois délicate et profonde. L'univers du cœur est riche et complexe ; l'esprit permet de l'approcher doucement sans caricaturer les vérités profondes qu'il recèle.

B/ La portée morale de l'esprit

Marivaux est un moraliste. Il suffit pour s'en convaincre de lire ses journaux. Ainsi, par exemple, *Le Spectateur français* qu'il fait paraître irrégulièrement de mai 1721 à août 1724 est l'occasion de réflexions morales au gré des différents sujets abordés. Rien de systématique ni de méthodique dans sa manière d'envisager l'observation morale ; d'ailleurs les nombreuses et parfois très longues interruptions[466] entre les vingt-cinq feuilles de ce journal, alors qu'il promettait une parution hebdomadaire, montrent assez qu'il tient à ce qu'il appelle le « libertinage d'idées[467] » au début de la cinquième feuille. Le choix des « feuilles volantes[468] » d'un journal au lieu du traité de morale traditionnel qu'on trouve dans « de gros tomes respectables par leur pesanteur[469] » est lui aussi très significatif. En entrant un jour dans la boutique d'un libraire, le rédacteur du *Spectateur français* entend un homme grave dénigrer ces feuilles :

« Ce ne sont ordinairement que de petits ouvrages de jeunes gens qui ont quelque vivacité d'écolier, quelques saillies plus étourdies que brillantes, et qui prennent les mauvaises contorsions de leur esprit pour des façons de penser légères, délicates et cavalières. (…) je ne suis point curieux d'*originalités* puériles[470]. »

Le rédacteur répond ironiquement à cet homme sérieux qui condamne sa production alors qu'il ne l'a même pas lue :

« Pure bagatelle que des feuilles ! La raison, le bon sens et la finesse peuvent-ils se trouver dans si peu de papier ? Un bon esprit s'avisa-t-il jamais de penser et d'écrire autrement qu'en gros volumes ? Jugez de quel poids peuvent être des idées enfermées dans une feuille d'impression que vous allez soulever d'un souffle ! (…) [Il lui met alors entre les mains un gros livre qui est un traité de morale] Malepeste ! vous voyez bien que cela fait une lecture importante, et digne du flegme d'un homme sensé ; peut-être même la trouverez-vous ennuyeuse, et tant mieux ! A notre âge, il est beau de soutenir l'ennui que peut donner une matière naturellement froide, sérieuse, sans art et scrupuleusement conservée dans son

466 En novembre 1723, on constate l'interruption la plus longue : neuf mois (entre la vingt-troisième et la vingt-quatrième feuilles).

467 *JOD*, p. 132.

468 *Ibid.,* sixième feuille, p. 138.

469 *Ibid.*

470 *Ibid.*

caractère. Si l'on avait du plaisir à la lire, cela gâterait tout. Voilà une plaisante morale que celle qui instruit agréablement[471] ! »

L'esprit chez Marivaux n'est-il pas l'équivalent de ces feuilles légères qui évitent de se prendre trop au sérieux ? Ne s'agit-il pas aussi d'instruire en donnant du plaisir ? En renversant l'ironie de l'auteur du journal, on obtient une déclaration de principe sur sa manière d'aborder la morale qui peut également concerner les reparties spirituelles des personnages de théâtre : la brièveté, la légèreté, l'agrément et la frivolité ne sont pas contraires à la raison. La feuille que l'on peut faire voler d'un souffle est comme la métaphore de l'esprit marivaudien : l'apparence plaisante n'empêche pas la réflexion sérieuse. Le mot d'esprit occupe lui aussi par définition peu d'espace et pourtant il est un moyen de transmettre une pensée morale. Marivaux veut à la fois plaire et instruire. La forme plaisante de l'enseignement ne doit pas nous faire déconsidérer cette forme.

Dans ce chapitre, nous verrons que le trait d'esprit peut avoir une portée morale d'autant plus grande qu'il est prononcé par un personnage qui observe de l'extérieur ce qui se passe et apporte des commentaires moraux pertinents : c'est le valet Arlequin, spectateur amusé de l'intrigue ou c'est le personnage proche de la nature, au jugement plein de bon sens et caractérisé par sa candeur et sa pureté. Ensuite, nous montrerons que la condamnation morale des puissants dans la société suscite nombre de répliques spirituelles. L'amour à la mode, fait d'inconstance et de frivolité, est aussi l'objet de critiques au moyen de mots d'esprit qui le ridiculisent. Nous aborderons également le thème de la folie lié au dialogue spirituel : la réplique apparemment insensée, mais en réalité pleine d'esprit, devient alors le biais par lequel une opinion morale peut s'exprimer. Enfin, nous passerons en revue trois types de caractères comiques épinglés au moyen de traits d'esprit : le tricheur, le pédant et la provinciale.

471 *Ibid.*, p. 138-139.

1. Le trait d'esprit révélateur d'une vérité morale chez Arlequin et l'homme naturel

a) Le personnage d'Arlequin dans *Le Triomphe de l'amour*

La saillie n'est pas gratuite dans le théâtre de Marivaux. Elle révèle souvent une vérité profonde sous ses dehors divertissants. Dans *Le Triomphe de l'amour*, Arlequin est celui qui a le plus de reparties spirituelles ; il égaye la scène mais profère aussi de précieuses vérités qui éclairent les interrogations morales de la pièce. Sans en avoir l'air, il révèle des significations fondamentales. Il aborde ainsi sous forme d'esquisses (le trait d'esprit ne développe pas) des thèmes majeurs comme la sagesse, le déguisement et l'amour.

Dans la scène 2 de l'acte I, sa métaphore filée sur le thème de l'hospitalité est riche d'enseignement.

« Malepeste ! de l'amour dans cette **maison**-ci ? ce serait une **mauvaise auberge** pour lui ; la sagesse d'Agis, d'Hermocrate et de Léontine sont trois sagesses aussi **inciviles** pour l'amour qu'il y en ait dans le monde ; il n'y a que la mienne qui ait un peu de **savoir-vivre**. » (*T. C.,* t. I, p. 896)

Marivaux condamne ici, par l'entremise du valet, une sagesse loin de la vie et des réalités du cœur. Il préfère le bon sens gaillard du domestique Arlequin à la raison rigide, sclérosée du grave philosophe Hermocrate. Cette comédie traite justement de ce sujet cher à l'auteur depuis ses débuts dans la carrière littéraire : le philosophe dompté par l'amour. Dès *Le Bilboquet*, paru en 1714, il célèbre l'union de l'amour et de la raison. En définitive, la seule morale qui vaille est celle qui laisse leur juste place aux choses du cœur ; il n'est pas de conduite sage sans prise en compte des sentiments qui sont partie intégrante de l'être humain. Hermocrate et Léontine vont en faire la douloureuse expérience. On peut penser qu'ils se laissent aussi vite prendre au piège de l'amour parce qu'ils l'ont toujours repoussé comme immoral et dangereux ; ils sont les victimes idéales des menées de la princesse Léonide.

Le thème du travestissement est également récurrent dans cette comédie. A la scène 4 de l'acte I, Arlequin prononce ces mots :

« Oh pour ça, **ils font tous deux une belle paire de visages**. » (*Ibid.,* p. 898)

Le dramaturge manifeste sa fascination pour le masque. Léonide, princesse de Sparte, et sa servante Hermidas sont déguisées en hommes ; la réplique du valet est donc à double entente : il concède à Agis, dont la jeune fille est secrètement éprise, que les deux visiteurs ont une noble physionomie mais souterrainement il fait comprendre qu'ils ne sont que des visages, c'est-à-dire des apparences trompeuses. Ils ne sont pas ce qu'ils paraissent. Le mot d'esprit ne peut être compris que des deux femmes travesties et du spectateur. Les visages, réduits à l'état de masques, sont comme réifiés. *L'Indigent Philosophe* aborde aussi cette idée par l'expression « porteur de visage ». Le trait d'esprit d'Arlequin exprime la question morale que pose la pièce : l'objectif louable de la princesse Léonide, épouser Agis et lui rendre son royaume, peut-il justifier toutes les tromperies qu'elle mène de main de maître à l'encontre des trois personnages que sont Agis, Hermocrate et Léontine ?

Une autre thématique marivaudienne est véhiculée par un autre mot d'esprit dit par Arlequin en conversation avec le jardinier Dimas qui l'interroge sur les raisons du travestissement de Léontine :

« (…) cette dame, que vient-elle patricoter ici ?

- C'est qu'Agis a pris son coeur dans une promenade.
- Eh bien ! que ne se garait-il ?
- **Et elle s'est mise comme ça pour escamoter aussi le coeur d'Agis sans qu'il le voie**. » (*Ibid.*, acte II, scène 1, p. 912)

La situation des personnages est bien résumée par le valet dans sa dernière réplique spirituelle ; sa formule définit toute l'intrigue de la pièce, en délivre en quelque sorte la clé. Car n'est-il pas vrai qu'Agis est séduit par Léonide avant même de savoir qu'elle est une femme ? Celle-ci se fait en effet passer pour un homme sous le nom de Phocion. Les critiques de l'époque trouvèrent à redire à l'entreprise effrontée de cette princesse jouant les aventurières. Ce point peut expliquer son relatif échec[472] au XVIIIe siècle : on la jugea sévèrement eu égard à son manque de vraisemblance et de bienséance. Le motif de l'androgynie est traité ici avec une grande finesse ; le domestique suggère que seul l'habillement en homme pouvait tromper la vigilance d'Agis mis en garde contre l'amour par

472 « Créée le 12 mars 1732, *Le Triomphe de l'amour* eut encore quatre représentations en mars, une en juillet, avec un succès inégal, puis disparut du théâtre. » notice de l'édition Pléiade, t. II, p. 779.

l'enseignement de son maître Hermocrate. Léonide-Phocion a eu l'intelligence de procéder par étapes : se faire d'abord apprécier comme homme pour endormir les préjugés du jeune homme contre l'amour, puis révéler son vrai sexe sous le pseudonyme d'Aspasie et ensuite sous son vrai nom. Ce dont le protégé d'Hermocrate ne se doute pas, c'est qu'il est déjà en chemin pour aimer dès sa première rencontre avec la princesse. L'extrême complexité du cœur humain est magistralement exprimée par la saillie d'Arlequin. Marivaux ne craint pas d'aborder des vérités troublantes et gênantes pour ses contemporains dans le domaine du sentiment amoureux et de la morale. Il est vrai que le travestissement de la femme en homme est un poncif littéraire, dans les romans et au théâtre. Marivaux a utilisé ce thème dans deux comédies seulement : *La Fausse Suivante* (1724) et *Le Triomphe de l'amour* (1732) . La notice de la première pièce dans l'édition de la Pléiade, établie par Henri Coulet et Michel Gilot, fait une mise au point très importante à ce sujet :

« (…) il faut d'abord voir dans le personnage de Silvia travestie en chevalier l'aboutissement d'une longue et riche tradition (…), à savoir la tradition du roman et de la comédie baroques d'Italie, d'Espagne et de France, des poèmes héroï-comiques, de Rotrou, de Hardy, d'un romanesque dont le classicisme du XVIIe siècle, puis les tendances réalistes de la Régence, n'avaient pas fait perdre le goût. Sur la scène, dans les dernières années du XVIIe siècle et les premières du XVIIIe, l'Ancien Théâtre-Italien, Regnard, le théâtre de la Foire en avaient adapté les thèmes (…). **A la base de tous ces textes est une convention inentamée : personne ne soupçonne la femme déguisée de n'être pas un homme**. Travestie, elle traîne tous les cœurs féminins après elle, mais à peine reprend-elle ses jupes et ses atours qu'elle voit tomber à ses genoux les hommes qui, l'instant d'avant, la traitaient comme un camarade ou même admiraient ses exploits guerriers. (…)
Marivaux adopte la convention, en ce sens qu'il ne se sert pas du déguisement pour sonder les hésitations sexuelles, domaine qui restera à peu près inexploré jusqu'à Sade et Rétif de La Bretonne. »

Il n'est bien sûr pas question d'amours homosexuelles entre Agis et Phocion, puisque Phocion est une femme et que le public est au courant du déguisement. Par ailleurs, le cloisonnement est strict entre le moment où Agis croit avoir affaire à un homme et celui où il est détrompé et considère le pseudo-Phocion comme une femme. Néanmoins, Arlequin met en lumière une vérité sentimentale qui a dû guider la princesse dans son audacieux projet : il fallait « escamoter » le cœur de l'aimé « sans qu'il le voie ».

b) Rusticité et mot d'esprit dans *L'Île de la raison*

Dans *L'Île de la Raison*, les insulaires sont proches de la nature et donc du bon sens. L'utopie du lieu clos s'exprime aussi par les réflexions spirituelles de Blectrue, conseiller du gouverneur, chargé d'examiner si les minuscules naufragés sont des êtres humains qui ont momentanément perdu la raison. Mais ce fonctionnaire est spirituel sans le savoir lorsque notamment il remet en cause les catégories littéraires habituelles ; au poète qui lui explique, dans la scène 10 de l'acte I, la différence entre la tragédie et la comédie, il répond très abruptement :

« Pleurer où l'on doit rire, et rire où l'on doit pleurer ! les monstrueuses créatures ! » (*T. C.,* t. I, p. 610)

Et en effet c'est le poète qui, à part, goûte tout le sel de cette réplique :

« Ce qu'il dit là est assez plaisant. » (*Ibid.*)

En homme sensé, Blectrue analyse les paroles de son interlocuteur et juge la tragédie ridicule avec ses « crimes admirables » et la comédie pathétique en tant que représentation des vices. Il ne cherche pas à amuser mais dit ce qu'il pense de façon spontanée. Il y a donc un décalage entre celui qui parle et celui qui écoute ; il n'y a mot d'esprit que pour le poète et le spectateur. Le conseiller n'a pas conscience que ce qu'il affirme est drôle : sa rusticité, autrement dit sa proximité avec la nature, le rend spirituel pour l'Européen prétendument civilisé qui l'écoute. Son point de vue inédit éclaire une face nouvelle de la réalité. Il prononce une autre vérité. Remarquons la composition de son nom où l'on peut isoler le mot anglais « true » : vrai. Le personnage est donc amusant malgré lui. On peut reconnaître ici la manière marivaudienne : la naïveté de l'homme rustique rejoint la pénétration de celui qui critique la société. Un tel procédé méthodologique est doublement efficace car il divertit en faisant réfléchir.

L'homme rustique a alors la même utilité que le sauvage ou le Persan dans la littérature : il a comme eux les fonctions de satire et d'enquête ainsi que Jean Dagen le note dans son article « De la rusticité selon Marivaux » intégré au recueil *Masques italiens et Comédie moderne. Marivaux, La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard* (sous la direction d'Annie Rivara). La raison et la nature se retrouvent soudain dans le même camp. Le mot d'esprit est

alors le médium de la raison, du bon sens naturel. Mais il y a comme un paradoxe entre le moyen utilisé pour dénoncer et l'objet de cette dénonciation : ce jeu élaboré du langage qu'est la saillie semble condamner une culture qui pervertit l'homme ; mais n'est-ce pas cette culture qui rend possible la virtuosité du mot d'esprit ? Ainsi la rusticité ne serait qu'une méthode au service de l'auteur pour exprimer les contradictions du monde tel qu'il est. Il ne s'agit pas de faire de la nature une nouvelle utopie mais de mettre en garde contre la déraison qui nous guette.

Le lien entre nature, raison et trait d'esprit est précisément réalisé par le personnage du laboureur, Blaise. Il est le premier à retrouver sa taille parce qu'il est le plus raisonnable. *A contrario*, le poète et le philosophe, ces deux quintessences de la civilisation pourrait-on dire ironiquement, ne parviendront pas à retrouver la raison et resteront deux créatures minuscules, dépouillées de leur humanité. Blaise diffère du type traditionnel du balourd paysan de la comédie depuis la farce médiévale ; il manie le langage avec authenticité et spontanéité et ses saillies sont autant de vérités pas toujours bonnes à dire, mais la situation exceptionnelle des naufragés est l'occasion inespérée d'une parole paysanne enfin libérée. Il n'y a plus à mentir ni à ménager des susceptibilités, l'adéquation entre les mots et la réalité s'opère avec jubilation : Blaise réussit à accéder à la transparence du langage. L'entreprise ne va pas sans violence et lorsqu'il se décide à guérir le médecin de sa petitesse, et par là même de ses défauts, il le prévient en toute honnêteté :

« (…) mais je vas être brutal, je vous en avartis ; faut que j'assomme voute rapetissement avec des injures (…). » (*Ibid.,* acte II, scène 2, p. 621)

2. L'esprit et la condition sociale

a) la condamnation morale des puissants

Le valet est par définition celui qui est ignorant, qui n'est pas éduqué, qui n'applique pas les codes du savoir-vivre de son maître : d'où toutes les « gaffes » qui sont en fait autant de mots d'esprit lâchés contre la société telle qu'elle est. La franche spontanéité de l'homme de

condition basse vient remettre en question l'ordre établi. Le naturel naïf du valet semble n'être qu'un subterfuge pour introduire les idées les plus subversives. Le registre comique fait en quelque sorte avaler la pilule, l'air de rien. Ce n'est pas grave puisqu'on en rit. Le paysan a souvent ce même genre de rôle. Il s'agit alors de condamner les puissants sur le mode spirituel.

- Ainsi l'Arlequin de *La Double Inconstance* (acte I, scène 4) a des reparties spirituelles où la critique sociale est évidente ; à Trivelin qui tente de le séduire par des biens matériels pour mieux le convaincre de sacrifier sa belle au prince, il répond :

« Arlequin. - Qui est-ce qui habitera ma maison de ville, quand je serai à ma maison de campagne ?
Trivelin. - Parbleu, vos valets !
Arlequin. - Mes valets ? **Qu'ai-je besoin de faire fortune pour ces canailles-là ? Je ne pourrai donc les habiter toutes à la fois ?**
Trivelin, *riant*. - Non, que je pense ; vous ne serez pas en deux endroits en même temps.
Arlequin. - Eh bien, innocent que vous êtes, si je n'ai pas ce secret-là, il est inutile d'avoir deux maisons. » (*T. C.,* p. 265)

Sur ce, le factotum du prince lui déclare qu'il pourra tout à son aise aller de l'une à l'autre comme il lui plaira. Et Arlequin de conclure l'échange par un raccourci final savoureux :

« A ce compte, **je donnerai donc ma maîtresse pour avoir le plaisir de déménager souvent**. » (*Ibid.*)

La fausse naïveté de l'homme du peuple est en réalité un trait d'esprit efficace qui caricature l'échange finalement malhonnête proposé par le souverain : la fortune contre son amante. Le processus de réduction burlesque – sacrifier sa maîtresse / déménager souvent – dénonce le marché de dupes au nom de la valeur inestimable du sentiment.

La satire sociale est ainsi omniprésente dans *La Double Inconstance* grâce au rôle d'Arlequin qui nous régale dans plusieurs scènes d'un festival de mots d'esprit. La situation au début de l'intrigue permet par exemple de formuler une critique en bonne et due forme de l'abus de pouvoir des puissants. Le Prince a enlevé Silvia à celui qui l'aime et qui analyse très bien l'injustice qui lui est faite ; dans la citation suivante, il évoque de façon spirituelle la violence physique du tyran :

« Qu'il fasse donc l'amour ailleurs ; car **il n'aurait que la femme, moi, j'aurais le cœur, il nous manquerait quelque chose à l'un et à l'autre**, et nous serions tous trois mal à l'aise. »[473]

Comment mieux exprimer l'impossibilité de réduire les âmes quoiqu'on exerce un pouvoir absolu sur les corps de ses sujets ? Arlequin revendique la liberté de conscience et de sentiment de celui qui est contraint par un souverain autoritaire. A Trivelin qui essaye de le persuader d'abandonner sa maîtresse en peignant le portrait d'un prince malheureux, l'homme simple répond pertinemment :

« A la vérité il sera d'abord un peu triste, mais il aura fait le devoir d'un brave homme, et cela console ; au lieu que s'il l'épouse, il fera pleurer ce pauvre enfant, je pleurerai aussi, moi, **il n'y aura que lui qui rira, et il n'y a pas de plaisir à rire tout seul**. » (*Ibid.,* p. 264)

On décèle dans cette repartie plaisante qui oppose les pleurs des victimes au rire indécent du tortionnaire, la dénonciation du principe de plaisir qui régit seul la vie du despote égoïste. Arlequin donne une leçon de vie au prince : la frustration est une donnée incontournable de l'existence et vouloir satisfaire tous ses désirs est le fait d'un individu immature et quasiment inhumain : « rire tout seul » signifie en effet qu'on se sépare de ses semblables pour jouir de ce qu'on a obtenu de force en tyrannisant autrui. Pour l'amant de Silvia, « rire tout seul » est une contradiction ; on ne peut rire qu'ensemble. Il suggère avec une grande profondeur la solitude de celui qui ne se soucie jamais du bonheur des autres et ne se préoccupe que de ses caprices. Autrement dit, si le prince s'entête dans son projet inique, il n'est qu'un être dégénéré, incapable de s'émouvoir face au malheur de son prochain. Bref, il perd irrémédiablement son humanité.

Le trait d'esprit exprime donc le danger qui menace tout homme de pouvoir. L'homme du peuple insiste sur la nécessité de rester lié à ses frères humains pour se garantir de tout abus à leur encontre. Pour faire « le devoir d'un brave homme », le prince n'a qu'à être sensible à la douleur qu'il serait susceptible de provoquer chez ses faibles sujets ; le sentiment de la pitié est par conséquent essentiel dans ce qu'on peut appeler la philosophie morale de Marivaux. Il ne s'agit pas de remettre en cause la hiérarchie sociale mais d'ériger des garde-fous pour éviter l'injustice. Ainsi, pour celui qui gouverne, la sensibilité est le moyen de savoir si une décision

473 Acte I, scène 4, p. 264.

est juste. Cette opinion marivaudienne peut paraître naïve ; en tout cas, elle révèle l'optimisme de l'auteur au sujet de la nature humaine.

Les courtisans sont également critiqués de façon amusante dans cette pièce : dans la scène 7 de l'acte II, un seigneur vient demander l'aide d'Arlequin parce qu'il a été exilé de la cour pour avoir médit de lui. Tout cela fait partie du plan destiné à flatter l'orgueil de l'amant de Silvia de manière à ce qu'il prenne goût au pouvoir que le prince est prêt à lui octroyer s'il lui abandonne sa fiancée. On envoie donc un courtisan prétendument déchu auprès d'Arlequin pour qu'il comprenne qu'il est devenu lui-même un courtisan influent à la cour, pour tout dire le favori du prince. Arlequin ne se prive alors pas de se moquer de la servilité de ces seigneurs prêts à toutes les humiliations pour rester en crédit auprès du souverain. Et pour mieux condamner le comportement paradoxal de ces courtisans, il se dit disposé à se livrer à la médisance lui aussi pour être exilé, ce qui équivaut pour lui à retrouver sa liberté :

« Arlequin. - Comment, être exilé, ce n'est donc point vous faire d'autre mal que de **vous envoyer manger votre bien chez vous** ?
Le Seigneur. - Vraiment non ; voilà ce que c'est.
Arlequin. - Et vous vivrez là paix et aise, vous ferez vos quatre repas comme à l'ordinaire ? (…) Allons, voilà qui est fait, je m'en vais médire du premier venu, et j'avertirai Silvia et Flaminia d'en faire autant.
Le Seigneur. - Eh la raison de cela.
Arlequin. - Parce que je veux aller en exil, moi ; **de la manière dont on punit les gens ici, je vais gager qu'il y a plus de gain à être puni que récompensé**. »[474]

C'est une satire en règle des mœurs de la cour. Le mot d'esprit consiste alors à retourner ce qui semble une punition, aux yeux du seigneur, en récompense. Le renversement du point de vue permet à Arlequin de critiquer l'aliénation des courtisans tout en redisant son mécontentement d'être retenu prisonnier. C'est en articulant sa situation personnelle sur celle du seigneur disgracié qu'il réussit à nous amuser tout en condamnant une attitude qu'il juge incompréhensible : pourquoi appeler exil ce recentrement salutaire sur soi-même loin des intrigues de la cour ? Pourquoi considérer comme une perte ce qui nous fait gagner notre autonomie pleine et entière sans dépendance aucune vis-à-vis de quiconque ? Les courtisans font certes partie de la caste des puissants mais ils sont ridicules, se conduisent comme de petits enfants incapables de vivre normalement loin de leur souverain. L'homme de peu qu'est

474 *T. C.*, t. I, p. 289.

Arlequin a plus de bon sens que n'importe lequel d'entre eux ; en fait il n'est tout simplement pas corrompu par l'air de la cour jugé seul respirable par les courtisans.

Arlequin file en quelque sorte le mot d'esprit dans la suite de la conversation en continuant à vanter la chance de celui qui vit son éloignement de la cour comme un exil insupportable :

« Arlequin. - C'est se moquer, **vous ne méritez pas d'être exilé, vous avez cette bonne fortune-là pour rien.**
Le Seigneur. - N'importe, empêchez que je ne le sois ; 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, vous autres, on ne croirait jamais que vous êtes si glorieux**. »[475]

De réplique en réplique, arrive ce qui devait arriver : le soi-disant puissant homme de cour devient la créature servile d'un plus puissant que lui. C'est ce qu'exprime le paradoxe final opposant les adjectifs « humbles » et « glorieux ». Afin d'écraser les autres, le seigneur se laisse piétiner. Le pouvoir qu'il exerce sur autrui vient de la soumission consentie à celui qui lui est socialement supérieur. Arlequin a bien compris cette comédie sociale où on laisse forcément des plumes, ce que le courtisan lui concède facilement. Ses saillies sont celles d'un homme simple, innocent qui regarde les mœurs de la cour avec une belle candeur ; mais c'est cette naïveté qui remet les choses à leur juste place. Elle n'est pas sottise, mais bien au contraire opinion sensée. Le personnage candide juge avec impartialité car il n'appartient pas au monde qu'on lui présente. L'innocence marivaudienne est souvent une vertu qui remet de l'ordre dans un univers bouleversé qui a perdu le sens commun. Le mot d'esprit est le moyen par lequel le dysfonctionnement social est montré du doigt.

A l'origine, le personnage d'Arlequin est balourd et grossier ; il est le second zanni de la commedia dell'arte, par opposition au premier zanni qui est rusé et un brin filou. C'est l'acteur

475 *Ibid.,* p. 290.

Domenico Biancolelli, le fameux Dominique, qui, arrivé en France en 1661, va alléger sa balourdise et en faire un personnage plus rusé, plus spirituel, plus éloquent. Charles Mazouer, dans son ouvrage *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du moyen âge à Marivaux*, retrace précisément l'évolution historique de ce type théâtral en reconnaissant à Dominique un rôle déterminant : c'est l'acteur talentueux qui, dès le XVIIe siècle, a affiné l'Arlequin français, en a fait un amuseur sympathique toujours prêt à user de facéties verbales, à montrer sa virtuosité physique ; il maîtrise le langage : ses jeux de mots, sa grande liberté de parole, l'emploi d'absurdités logiques deviennent sa marque de fabrique. Cet Arlequin a donc de l'esprit, il n'est plus l'idiot risible, le rustre ignorant de la comédie. On ne rit plus à ses dépens ; c'est au contraire lui qui a l'initiative de faire rire le spectateur en exerçant ses différents talents. A l'appui de cette analyse, Charles Mazouer cite le livre d'Emile Campardon[476] qui, s'appuyant à son tour sur le *Calendrier historique des théâtres* (1751), explique comment le rôle de Pierrot est né dans le théâtre français :

« Le rôle a pris naissance à Paris dans la troupe des Comédiens Italiens prédécesseurs de ceux d'aujourd'hui. Voici comment : de tout temps l'Arlequin avait été un ignorant. Dominique, qui était un homme d'esprit et de savoir et qui connaissait le génie de notre nation, qui veut de l'esprit partout, s'avisa d'en mettre dans son rôle et donna au caractère d'Arlequin une forme différente de l'ancienne. Cependant, pour conserver à la Comédie Italienne le caractère d'un valet ignorant, on imagina le rôle de Pierrot et il remplaça l'ancien Arlequin. »

Quand les Comédiens-Italiens se mettent à jouer en français après leur retour en France en 1716, c'est Tomasso Vicentini, dit Thomassin, qui est titulaire de l'emploi d'Arlequin ; il est « le plus joli, le plus fin, le plus grâcieux Arlequin qu'on puisse voir[477] » : c'est d'ailleurs lui qui joue dans *Arlequin poli par l'amour* et succède donc à Dominique dans le rôle d'Arlequin. Voici une description de Thomassin rapportant d'Italie un Arlequin plus conforme à ses origines :

476 *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 vol.

477 *Nouveau Mercure* cité par X. de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle (...)*, t. II, p. 46. (cité dans l'introduction de l'édition de la Pléiade, p. XLIII) Thomassin, Silvia (Zanetta Rosa Benozzi), Lelio (Luigi Riccoboni) et sa femme Flaminia constituent le quatuor d'acteurs qui ont rendu célèbres les premières comédies de Marivaux.

« Ce masque de nègre, tout rond, poilu autour du menton à la manière des singes, cet habit de toutes les couleurs qui est son vêtement, cette silhouette plutôt petite, qui hésite sans cesse entre l'attitude immobile et tortue et la gambade précipitée, ces gestes tantôt de fou furieux, tantôt de benêt interdit, ces jolies frayeurs, et tout à coup ces coléreuses bravoures, ces sottises innocentes qui gâtent tout au lieu de tout arranger, ce parler "zannesque", ces petits cris, ces émerveillements, ces culbutes furent et seront toujours le plaisir favori du bon peuple. »[478]

L'originalité de Marivaux dans *La Double Inconstance* est d'avoir mêlé le caractère traditionnel du rôle d'Arlequin avec son caractère plus récent initié par Dominique. C'est-à-dire que son personnage est tout à la fois ignorant et spirituel ; plus précisément, c'est son ignorance qui le rend spirituel. Si Arlequin n'était pas aussi naïf, il n'aurait pas autant d'esprit. Cela peut paraître contradictoire ; en réalité, Marivaux se sert de celui dont le regard est neuf pour montrer, comme dans le conte, que le roi est nu. L'ingénuité est un gage de véracité. Arlequin voit les choses comme elles sont : son regard n'est pas contaminé par un monde qu'il ne connaît nullement et qu'il juge à sa juste valeur. Ses bons mots sont autant de critiques pertinentes à l'encontre d'une société qu'on peut qualifier de pervertie. Il n'est pas loin du bon sauvage que le XVIIIe siècle va mythifier pour mieux remettre en question la civilisation européenne. Il participe de la bonne nature par sa simplicité[479] : celle-ci a bien évidemment une fonction philosophique qui fait de Marivaux un auteur des Lumières à part entière malgré sa place particulière à cette époque. On pense bien sûr à l'*Arlequin sauvage* de Louis-François Delisle de la Drevetière[480] représentée avec succès en 1721 par les Comédiens Italiens ; en effet le détour par un regard qu'on peut qualifier de « persan », en référence au roman épistolaire de Montesquieu, donne une profondeur philosophique à la pièce ; Lelio a ramené d'Amérique un sauvage pour se divertir de ses remarques sur l'ancien monde :

---

478 Lettre de Martelli citée dans *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni, dit Lélio, chef de troupe en Italie*, Xavier de Courville, Genève, Droz, 1943, p. 269.

479 Notons ici que le seigneur a été exilé de la cour pour avoir colporté une médisance à propos d'Arlequin : « J'ai dit que vous aviez l'air d'un ingénu, sans malice, là, d'un garçon de bonne foi. » Sur ce, Arlequin s'esclaffe et répond : « L'air d'un innocent, pour parler à la franquette ; mais qu'est-ce que cela fait ? **Moi, j'ai l'air d'un innocent ; vous, vous avez l'air d'un homme d'esprit ; et bien, à cause de cela, faut-il s'en fier à notre air ?** » La repartie spirituelle de l'amant de Silvia est un indice précieux : l'ignorance d'Arlequin n'est pas une tare mais bien plutôt la condition de sa lucidité sur un monde qui ne tourne pas rond, pour parler familièrement.

480 Nos citations sont tirées du site magister : http://www.site-magister.com/arleqsauv.htm

« **La vivacité de son esprit**, **qui brillait dans l'ingénuité de ses réponses**, me fit naître le dessein de le mener en Europe avec son ignorance. Je veux voir en lui la nature toute simple opposée parmi nous aux lois, aux arts et aux sciences ; le contraste sans doute sera singulier. » (scène 1)

Effectivement l'Arlequin américain considère les soi-disant civilisés comme de « sots animaux » qui sont « fous et coquins naturellement » étant donné qu'ils ont « besoin de lois pour être sages et honnêtes gens » . L'Arlequin de la tradition italienne se transforme : il n'est plus le stupide rustre caractérisé par ses lazzi et son vêtement multicolore mais est assimilé au bon sauvage ressortissant à cette mode de l'exotisme propre à la littérature des Lumières. Par comparaison avec le personnage de Delisle de la Drevetière, on peut dire que l'Arlequin de *La Double Inconstance* est une sorte de bon sauvage de l'intérieur ; certes il habite le pays sur lequel règne le prince, son rival, mais il vient d'un petit village[481], est proche de la nature : son esprit n'est pas gâté par une société qui ne donne de la valeur qu'au rang élevé et aux richesses matérielles[482]. Et puis ne paraît-il pas franchement exotique aux yeux de ces courtisans[483] peu habitués à côtoyer un villageois ignorant des usages de la cour ? La point de vue décapant du naïf éclaire d'un nouveau jour les us et coutumes d'une société contente d'elle-même qui met en œuvre des préjugés et les érige en règles morales. Arlequin représente d'une certaine façon la pure nature et condamne les puissants sur le mode comique au nom de celle-ci.

L'innocence d'Arlequin s'exprime donc par des mots d'esprit qui sont une arme critique. On le voit encore lorsque le seigneur qui lui a demandé une faveur revient le voir dans la scène 4 de l'acte III pour lui offrir, de la part du Prince, des lettres de noblesse. A cette occasion, c'est la condition de gentilhomme qui est visée ; devant ses réticences, l'envoyé du souverain lui

481 « Une bourgeoise contente dans un petit village vaut mieux qu'une princesse qui pleure dans un bel appartement », déclare Silvia dans la scène initiale.

482 Dans la scène 4 de l'acte I, Trivelin tente de corrompre Arlequin en lui faisant miroiter une vie luxueuse mais ce dernier se montre incorruptible : « Vous êtes un grand nigaud, mon ami, de faire entrer Silvia en comparaison avec des meubles, un carrosse et des chevaux qui le traînent ; dites-moi, fait-on autre chose dans sa maison que s'asseoir, prendre ses repas et se coucher ? Eh bien, avec un bon lit, une bonne table, une douzaine de chaises de paille, ne suis-je pas bien meublé ? N'ai-je pas toutes mes commodités ? Oh, mais je n'ai pas de carrosse ? Eh bien *(en montrant ses jambes)*, je ne verserai point. Ne voilà-t-il pas un équipage que ma mère m'a donné ? N'est-ce pas là de bonnes jambes ? » *T. C.*, t.I, p. 265.

483 Quand le seigneur vient lui remettre des lettres de noblesse en lui affirmant que c'est « ce qui fait l'ambition de tous les gens de coeur », il avoue ne pas savoir ce qu'est l'ambition, ce qui fait dire au seigneur en aparté : « En voilà bien d'un autre ! »

affirme qu'il sera plus respecté et plus craint de ses voisins s'il accepte cette promotion sociale. Mais Arlequin lui fait part de cette réflexion en même temps naïve et pleine d'esprit :

« J'ai opinion que cela les empêcherait de m'aimer de bon cœur ; car quand je respecte les gens, moi, et que je les crains, je ne les aime pas de si bon courage ; **je ne saurais faire tant de choses à la fois**.
Le Seigneur. - Vous m'étonnez.
Arlequin. - Voilà comme je suis bâti ; d'ailleurs voyez-vous, je suis le meilleur enfant du monde, je ne fais de mal à personne : mais quand je voudrais nuire, je n'en ai pas le pouvoir. Eh bien, si j'avais ce pouvoir, si j'étais noble, diable emporte si je voudrais gager d'être toujours brave homme : je ferais parfois comme le gentilhomme de chez nous, **qui n'épargne pas les coups de bâton à cause qu'on n'oserait lui rendre.** »[484]

Ici le mot d'esprit prend une teinte assez sombre et dresse le portrait d'une société inégalitaire potentiellement violente où les tensions sociales sont nombreuses, où les injustices sont monnaie courante. Noblesse et humanité sont jugés antinomiques, ce qu'Arlequin formule autrement un peu plus loin dans la scène après s'être enquis de ses nouvelles obligations en tant que noble :

« Arlequin. - Ma noblesse m'oblige-t-elle à rien ? car il faut faire son devoir dans une charge.
Le Seigneur. - Elle oblige à être honnête homme.
Arlequin, *très sérieusement*. - **Vous aviez donc des exemptions, vous, quand vous avez dit du mal de moi** ?
Le Seigneur. - N'y songez plus, un gentilhomme doit être généreux.
Arlequin. - Généreux et honnête homme ! Vertuchoux, ces devoirs-là sont bons ! **Je les trouve encore plus nobles que mes lettres de noblesse**. Et quand on ne s'en acquitte pas, est-on encore gentilhomme ?
Le Seigneur. - Nullement.
Arlequin. - Diantre ! **il y a donc bien des nobles qui payent la taille** ?
Le Seigneur. - Je n'en sais pas le nombre. »[485]

L'écart entre la théorie et la réalité est pointé du doigt ; la noblesse reste souvent lettre morte et seul reste le sentiment de sa propre supériorité sociale sans que la vertu personnelle soit engagée. Les nobles ont perdu leur essence même de nobles, ils sont déchus. C'est ce que

484 *Ibid.,* p. 304.

485 *Ibid.,* p. 305.

signifie la remarque spirituelle d'Arlequin au sujet des qualités de la générosité et de l'honnêteté qui s'avèrent plus nobles que les lettres de noblesse. Cette classe sociale n'a de noble que le nom et son pouvoir sur les autres membres de la société n'est qu'imposture. Et c'est un homme de rien qui fait ce constat ; dans la scène 1 de l'acte I, Silvia insiste d'ailleurs sur la condition humble qu'elle partage avec celui qu'elle aime : « (…) mon pauvre Arlequin, qui n'est pas plus gros monsieur que je suis grosse dame, pas plus riche que moi, pas plus glorieux que moi, pas mieux logé, qui m'aime sans façon, que j'aime de même, et que je mourrai de chagrin de ne pas voir. »

Le point d'honneur est aussi critiqué par Arlequin qui tient plus que tout à la vie et ne conçoit pas qu'on puisse soudain la perdre sous prétexte de se battre en duel pour se faire respecter :

« Le Seigneur. - (…) ayez de la vertu, aimez l'honneur plus que la vie, et vous serez dans l'ordre. (…) c'est qu'il faut se venger d'une injure, ou périr plutôt que de la souffrir.
Arlequin. - Tout ce que vous m'avez dit n'est donc qu'un coq à l'âne ; car si je suis obligé d'être généreux, il faut que je pardonne aux gens ; si je suis obligé d'être méchant, il faut que je les assomme. **Comment donc faire pour tuer le monde et le laisser vivre** ?
Le Seigneur. - Vous serez généreux et bon, quand on ne vous insultera pas.
Arlequin. - Je vous entends, il m'est défendu d'être meilleur que les autres ; et si je rends le bien pour le mal, je serai donc un homme sans honneur ? Par la mardi ! **la méchanceté n'est pas rare ; ce n'était pas la peine de la recommander tant**. » (*Ibid.*, p. 305)

Arlequin propose alors un compromis : il injuriera celui qui l'aura injurié plutôt que de se battre contre lui jusqu'à la mort. Mais son interlocuteur n'est pas convaincu :

« Le Seigneur. - Une injure répondue à une injure ne suffit point ; cela ne peut se laver, s'effacer que par le sang de votre ennemi ou le vôtre.
Arlequin. - Que la tâche y reste ; **vous parlez du sang comme si c'était de l'eau de la rivière**. Je vous rends votre paquet de noblesse, mon honneur n'est pas fait pour être noble, il est trop raisonnable pour cela. Bonjour. » (*Ibid.*, p. 306)

Arlequin finira par accepter les lettres de noblesse après une négociation rondement menée :

« Il faudra donc qu'il [le prince] me signe un contrat comme quoi **je serai exempt de me faire tuer**

par mon prochain, pour le faire repentir de son impertinence avec moi. » (*Ibid.*)

Il s'agit pour l'homme simple qu'est Arlequin de mettre en lumière les incohérences d'un statut social bien établi. Le sens de l'honneur est une anomalie puisqu'il contredit les fondements d'une caste qui se donne comme objectif la générosité, l'amour de l'autre. Le discours d'Arlequin est teinté de christianisme : il faut rendre le mal pour le bien, celui qui insulte est appelé « mon prochain », le pardon est essentiel, la vie est sacrée. Le favori du souverain envisage les deux cas de figures : tuer et se faire tuer ; aucune de ces situations ne lui convient, ce qu'il traduit par des saillies qui dénoncent le caractère insensé et paradoxal de la notion d'honneur : « tuer le monde et le laisser vivre » ; « exempt de me faire tuer par mon prochain, pour le faire repentir de son impertinence avec moi ». Etre bon signifie qu'on ne cherche pas à anéantir l'autre ; le duel est une chose vaine puisque si je meurs, il est évident que celui qui m'aura vaincu ne ressentira aucun repentir bien au contraire : j'aurai échoué sur toute la ligne car j'aurai été injurié et en plus j'aurai perdu la vie ! Cette absurdité est exprimée dans la dernière réplique citée plus haut et transcrite en caractères gras. Marivaux condamne ici un comportement traditionnel qui s'avère absolument inutile et même néfaste et immoral. L'honneur est la cause de tout ce sang versé pour rien « comme si c'était de l'eau de la rivière ».

- Dans *L'Ile des esclaves* (1725), les rôles sociaux sont inversés : les maîtres deviennent esclaves et vice-versa. Il s'agit de corriger Iphicrate et Euphrosine de leur manque d'humanité en leur faisant éprouver les mêmes peines que leurs esclaves, Arlequin et Cléanthis, ont éprouvées à Athènes avant le naufrage sur cette île providentielle. Ce qui est intéressant, c'est que là encore les gens du peuple font la leçon aux puissants et font la démonstration de leur compassion en renonçant à la vengeance et en pardonnant « à ceux qui les ont offensés » pour paraphraser la parole biblique. S'il n'est pas question de faire de Marivaux un révolutionnaire, il faut bien reconnaître que son point de vue moral concernant les mauvais traitements infligés aux esclaves (représentant les domestiques dans la société française du XVIIIe siècle) est le point de départ d'une remise en cause sociale qui peut être lourde de conséquences politiques. En effet, avant de pardonner les serviteurs s'expriment franchement sur les injustices qu'ils ont subies. Arlequin le fait notamment au moyen de traits d'esprit dans la première scène quand il découvre sur quelle île il vient d'échouer et que son maître s'affole en envisageant le destin qui

l'attend :

« Iphicrate. - Avançons, je t'en prie.
Arlequin. - Je t'en prie, je t'en prie ; comme vous êtes civil et poli ; **c'est l'air du pays qui fait cela**. (…) Mon cher patron, vos compliments me charment ; **vous avez coutume de m'en faire à coups de gourdin qui ne valent pas ceux-là** ; **et le gourdin est dans la chaloupe**.
Iphicrate. - Eh ! ne sais-tu pas que je t'aime ?
Arlequin. - Oui ; **mais les marques de votre amitié tombent toujours sur mes épaules, et cela est mal placé**.
(…)
Iphicrate. - Esclave insolent !
Arlequin, *riant*. - Ah ! ah ! **vous parlez la langue d'Athènes ; mauvais jargon que je n'entends plus.** » (*T. C.*, t. I, scène 1, p. 519)

Les coups et les insultes sont l'ordinaire d'Arlequin quand il est en Grèce avec son maître. Sa condition sociale est son malheur : comme il est un inférieur, il se doit de supporter les pires avanies. Et il n'y a aucun recours à cela. C'est ce qui explique son hilarité quand il comprend sur quelle terre il a fait naufrage ; les moqueries dont il accable Iphicrate disent son humeur joyeuse : il est enfin libre de pouvoir dire tout ce qu'il veut tandis qu'auparavant l'inégalité sociale ne pouvait que le réduire au silence. C'est une salve de mots d'esprit qu'il profère dans la scène d'exposition et qui sont tous directement dirigés contre son maître indigne ; ils sont la manifestation d'un verrou psychologique qui saute brusquement en raison du lieu utopique de l'île ; c'est une libération du corps et de l'âme : Iphicrate n'a plus de prise sur un Arlequin soudain ivre de sa liberté. La fête spirituelle qu'il nous offre dans la scène initiale s'explique donc par le bonheur d'avoir retrouvé son intégrité verbale et physique. D'ailleurs à son ancien tortionnaire qui lui court après pour le transpercer de son épée parce qu'il se révolte contre son autorité, il rétorque :

« Doucement, tes forces sont bien diminuées, car je ne t'obéis plus, prends-y garde. » (*Ibid.*)

Cette dernière saillie de l'esclave qui, de surcroît, clôt la scène est très significative : la puissance du dominant peut s'estimer en fonction de l'obéissance du dominé. Avec le recul historique qu'on peut avoir aujourd'hui quand on lit cette phrase, on décèle une analyse politique qui contient le germe philosophique de toute rébellion : c'est la soumission qui

donne du pouvoir aux puissants et il suffirait donc de refuser de se soumettre pour mettre en péril une société inégalitaire. Trivelin, porte-parole des insulaires, arrive au bon moment et fait désarmer le maître par ses gens au début de la scène 2. Néanmoins on peut supposer qu'Arlequin ne se serait pas laissé tuer mais se serait farouchement défendu ou alors se serait enfui pour aller chercher de l'aide étant donné qu'il n'a pas d'arme. En tout cas son ultime réplique est grosse de menaces ; on remarque aussi qu'il tutoie Iphicrate, après l'avoir longuement vouvoyé, à la fin de cet échange dans ce trait d'esprit et dans la tirade précédente où il fait la leçon à son méchant maître. Le tutoiement est l'expression du refus de l'ancienne hiérarchie sociale. On peut déduire de toutes ces remarques que le mot d'esprit signe la fin de la supériorité du maître et le début de l'émancipation de l'esclave.

- Dans *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724), on est aussi témoin de la violence physique et verbale d'un puissant : Lélio veut faire avouer à Trivelin que son maître, le chevalier, est en réalité une maîtresse, mais celui-ci se refuse à toute trahison et fait le benêt :

« Lélio. - Ne m'irrite point ; j'ai dans cette affaire-ci un intérêt de la dernière conséquence ; il y va de ma fortune ; et tu parleras ou je te tue.
Trivelin. - Vous me tuerez si je ne parle ? Hélas ! monsieur, **si les babillards ne mouraient point, je serais éternel**, ou personne ne le serait. » (*T. C.*, t. I, acte III, scène 2, p. 454)

Trivelin ne se laisse pas impressionner et continue à se moquer ouvertement de celui qui devrait lui faire peur dans cette société d'Ancien Régime où les nobles pouvaient maltraiter les domestiques sans risquer d'être inquiétés par la justice. Ici, le valet se révolte en refusant de se soumettre au fort et ses mots d'esprit sont autant de pieds de nez à l'autorité. Il faut aussi préciser que Trivelin n'aime pas Lélio parce que précédemment il lui a révélé la liaison[486] entre le chevalier et la comtesse et qu'au lieu de le rémunérer comme il le lui avait promis, il l'a payé en « exemption de coups de bâton ». En outre, il s'était de lui-même engagé à ne rien révéler de sa trahison au chevalier mais il n'a pas respecté sa parole comme on le voit dans la scène 6 de l'acte II où la dame déguisée en chevalier vient reprocher à son serviteur son indiscrétion. L'antipathie que ce dernier éprouve à son égard est encore la preuve d'une forme

486 Trivelin pense ainsi aider le chevalier tout en tirant un bénéfice de cette confidence : en effet la dame de condition déguisée en chevalier lui a menti en disant qu'elle n'était que la suivante de la promise de Lélio, une femme noble de Paris, et qu'elle avait pour mission de détacher celui-ci de la comtesse de façon à ce qu'il se marie avec sa maîtresse.

d'émancipation de celui qui exerce un métier réduisant habituellement l'homme à l'aliénation. Trivelin ne se résume pas à son emploi, il réclame le droit d'être un individu avec ses goûts et ses dégoûts. Et justement au début de la scène qui nous intéresse, quand il aperçoit ce seigneur avare et déplaisant, il tente de l'éviter en prononçant les paroles suivantes dans un aparté humoristique très significatif :

« **Voici ma mauvaise paye** ; la physionomie de cet homme-là m'est devenue fâcheuse ; promenons-nous d'un autre côté. » (*Ibid.*, p. 452)

Toute la scène est construite sur l'hostilité entre les deux hommes et la différence sociale est comme effacée : pour détester un puissant, ne faut-il pas d'abord se soustraire symboliquement à son emprise ? Et effectivement Trivelin ne cesse d'esquiver les questions que lui pose Lélio, faisant semblant de ne pas comprendre où il veut en venir. Et pourtant il lui promet à demi-mot une récompense s'il trahit le chevalier en révélant son vrai sexe ; Trivelin pourrait profiter de la situation mais il ne veut en aucun cas avoir affaire avec Lélio en qui il n'a pas confiance et que, pour tout dire, il méprise. Cette situation dans le théâtre est vraiment inédite à l'époque : l'homme de condition suscite la réprobation du public quand le valet suscite au contraire toute sa sympathie. La confrontation entre les deux personnages contient déjà l'échec programmé de Lélio ; son âme vile[487] a été identifiée comme telle par le domestique qui se plaît à se moquer ouvertement de lui dans des répliques clairement ironiques qui conservent juste une apparence de respect dû à celui qui a un rang supérieur :

« Eh bien, de quoi s'agit-il ? Vous reprocheriez-vous la récompense que vous m'avez donnée tantôt ? Je n'ai jamais vu de bienfait dans ce goût-là ; voulez-vous rayer ce petit trait-là de votre vie ? Tenez, **ce n'est qu'une vétille, mais les vétilles gâtent tout**. » (*Ibid.*, p. 452-453)

487 Lélio aurait pu donner quelque argent à Trivelin : la confidence qu'il lui a faite confortait en effet ses projets (rendre la comtesse amoureuse du chevalier pour empocher l'argent du dédit et éviter de se marier avec elle parce qu'elle est moins riche que la dame de condition habitant Paris et sur laquelle il a des vues). Or il l'a renvoyé brusquement en lui reprochant, dans une feinte indignation, sa trahison vis-à-vis de son maître alors que c'est lui le fieffé coquin de cette intrigue. C'est que Lélio est d'un cynisme absolu, incapable de la moindre libéralité : il profite largement de la confidence de Trivelin en le laissant abondamment parler puis il le renvoie à son néant social en le traitant de « coquin ». C'est le seigneur plein de morgue qui piétine de son arrogance et de son sentiment de supériorité celui qu'il voit comme un vulgaire ver de terre.

C'est alors que, dans cette scène 2 de l'acte III, Lélio, fatigué de son attitude moqueuse et de son refus d'obtempérer, tire son épée pour le faire parler :

« Trivelin, *faisant l'effrayé.* - Fi donc ! Savez-vous bien que vous me feriez peur, sans votre **physionomie d'honnête homme** ?
Lélio, *le regardant.* - Coquin que tu es !
Trivelin. - **C'est mon habit qui est un coquin** ; **pour moi, je suis un brave homme, mais avec cet équipage-là, on a de la probité en pure perte** ; cela ne fait ni honneur ni profit. »[488]

Le valet spirituel, toujours sans se laisser démonter, fait une critique en règle des classes sociales : celui qui porte une livrée est d'emblée méprisé quelles que soient ses qualités morales. La condition sociale détermine l'être alors qu'elle n'est due qu'au hasard de la naissance. L'évocation de l' « habit » dénonce une société du paraître où seul compte le rang social. Trivelin lui aussi s'en prend à l'apparence trompeuse de Lélio : sa « physionomie d'honnête homme » est un leurre car il a beau être « gentilhomme », il n'a pas de noblesse d'âme. En effet c'est un fourbe vénal qui veut se débarrasser de la comtesse parce qu'elle lui apporte en mariage moins d'argent qu'une autre femme de condition déguisée en chevalier, ce que bien sûr il ignore. Il va jusqu'à se lier d'amitié avec le faux chevalier à qui il enjoint de séduire cette comtesse : il gagnera ainsi le dédit de dix mille écus qu'ils ont signé ensemble (l'un devra payer cette somme à l'autre s'il revient sur ce projet de mariage) et il épousera un meilleur parti. Cette scène où un simple domestique tient tête à un homme de condition est assez nouvelle au théâtre et Marivaux inspirera en cela Beaumarchais ; en effet la scène d'exposition de *La Fausse Suivante,* où Trivelin s' exprime franchement sur son infortune sans aucun rapport avec son mérite, annonce Figaro, personnage frondeur s'il en est. C'est pourquoi Frédéric Deloffre dans la notice de l'édition Garnier peut écrire que, dans cette comédie, Trivelin est « le personnage le plus important pour l'histoire des mœurs et du théâtre (...) » et que « c'est par sa hardiesse de parole, ses revendications crues en faveur du mérite qu'il compte dans l'histoire ». Il précise que « le Mascarille, le Scapin, le Sbrigani de Molière ne s'élevaient pas jusqu'à réclamer les droits de leur classe. »[489]

Ainsi on peut vérifier ce qu'écrit Deloffre en regardant de près la scène 1 de l'acte I qui est un dialogue sincère entre deux hommes du peuple, Arlequin et Trivelin ; ceux-ci se font en effet finalement valets parce qu'ils n'ont pas d'autre solution pour subvenir à leurs besoins ; on

488 Acte III, scène 2 (p. 454 *T. C.*,,t. I).
489 *Op. cit.*, p. 400.

apprend ainsi que le premier avait un petit négoce à Paris mais qu'il est « culbuté » et qu'il est devenu domestique de la dame de condition déguisée en chevalier ; quant au deuxième, il se lance dans de longues tirades pour raconter ses déboires : il n'a pas réussi à améliorer sa situation sociale, et au bout de quinze ans d'efforts vains il ne lui reste qu'un misérable « paquet [qui] enferme toutes [s]es possessions ». Arlequin compatit devant son indigence et l'introduit auprès du soi-disant chevalier qui cherche un autre serviteur. Trivelin fait le récit de son existence de manière amusante bien qu'elle soit malheureuse et utilise alors des mots d'esprit qui, certes, dédramatisent la situation mais donnent aussi un plus grand éclat à sa critique de la société ; ainsi à Arlequin qui lui demande comment la fortune l'a traité depuis qu'ils se sont vus, il répond gaillardement :

« Comme tu sais qu'elle traite tous les gens de mérite.
Arlequin. - Cela veut dire très mal ?
Trivelin. - Je lui ai pourtant une obligation : c'est qu'elle m'a mis dans l'habitude de me passer d'elle. (…) Je ne suis pas heureux, mais je ne me soucie pas de l'être. » (*Ibid.*, acte I, scène 1, p. 411)

Un peu plus loin, il raconte ses mésaventures sans vraiment entrer dans les détails mais en adoptant un point de vue général qui montre qu'il a réfléchi sur lui-même et tiré les conclusions qui s'imposaient :

« 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. (…) Tantôt maître, tantôt valet[490] ; 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, réussissant peu (…) ; je dois partout ; mes créanciers sont de deux espèces : les uns ne savent pas que je leur dois ; les autres le savent et le sauront longtemps. J'ai logé partout, sur le pavé, chez l'aubergiste, au cabaret, chez le bourgeois, chez l'homme de qualité, chez moi, chez la justice, qui m'a souvent recueilli dans mes malheurs ; mais ses appartements sont trop tristes, et je n'y faisais que des retraites (…).»

490 Cela rappelle annonce bien entendu le monologue de Figaro dans la scène 3 de l'acte V du *Mariage de Figaro.*

L'honnêteté n'est pas un viatique suffisant quand on veut arriver, il faut parfois renoncer à ses principes ; Trivelin a longuement roulé sa bosse, mais cela ne lui a rien rapporté et le voilà plus pauvre qu'au départ. Cette société l'a rejeté comme un vulgaire rebut et il n'a pu y faire sa place. Mais il ne s'apitoie pas sur son sort ; au contraire il se moque de lui-même dans plusieurs tirades pleines d'esprit propres à égayer son interlocuteur.

Ce que Trivelin ne supporte pas, c'est d'être réduit à sa condition sociale basse ; ainsi quand il rencontre pour la première fois son nouveau patron, il fait une remarque étonnante sur le nom de sa nouvelle fonction :

« Le Chevalier. - Laissons là vos politesses. Un maître ne demande à son valet que l'attention dans ce à quoi il l'emploie.
Trivelin. - Son valet ! **le terme est dur ; il frappe mes oreilles d'un son disgracieux ; ne purgera-t-on jamais le discours de tous ces noms odieux ?**
Le Chevalier. - La délicatesse est singulière !
Trivelin. - De grâce, ajustons-nous ; **convenons d'une formule plus douce**. »[491]

Trivelin récuse un mot entaché d'infamie. L'état de valet est méprisé, ce qui rend méprisable aux yeux des gens aisés celui qui exerce ce métier. Il y a un vrai désir d'émancipation du domestique joyeux, certes, mais conscient de son infériorité sociale qui le condamne, selon l'opinion publique, à une infériorité morale. Cette scène est intéressante à plus d'un titre parce que, sachant que le chevalier est une femme déguisée suite à une étourderie d'Arlequin, il va lui faire sa cour jusqu'à ce qu'elle lui avoue qu'elle est une suivante, ce qui est faux. Ainsi, la distance sociale est effacée de façon troublante dans leur entrevue où c'est Trivelin qui domine et soutire de l'argent en échange de son silence.

De la même manière, dans la scène 3 de l'acte II, le serviteur souhaite se désolidariser de son habit qui le dessert quand il approche Lélio pour le mettre en confiance et lui révéler, par intérêt, les amours du chevalier et de la comtesse :

« L'équipage où je suis ne prévient pas en ma faveur ; cependant, tel que vous me voyez, il y a là dedans le cœur d'un honnête homme, avec une extrême inclination pour les honnêtes gens. »

491 *Ibid.*, acte I, scène 5, p. 417-418.

- Dans la scène 21 de la pièce en un acte *Le Legs* (1736), le valet Lépine dénonce à la comtesse, aimée de son maître trop timide, les mauvaises intentions de sa soubrette Lisette :

« Lépine. - (…) Je sais au demeurant que Monsieur le Marquis vous aime ; Lisette le sait ; nous l'avions même priée de vous en toucher deux mots pour exciter votre compassion, mais elle a craint la diminution de ses petits profits.
La Comtesse. - Je n'entends pas ce que cela veut dire.
Lépine. - Le voici au net. Elle prétend que votre état de veuve lui rapporte davantage que ne ferait votre état de femme en puissance d'époux, que vous lui êtes plus profitable, autrement dit, plus lucrative.
La Comtesse. - Plus lucrative ! c'était donc là le motif de ses refus ? Lisette est une jolie petite personne !
Lépine. - 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.** » (*T. C.,* t. II, p. 331-332)

Il est plaisant de constater que c'est le serviteur qui tire des conclusions morales sous forme de traits d'esprit. Il semble prendre un point de vue supérieur et juger Lisette comme si lui-même n'appartenait pas à cette catégorie sociale inférieure. Tout en blâmant la servante d'avoir refusé d'œuvrer pour les amours de leurs maîtres, il la justifie et la comprend. Il y a là, derrière la morgue du valet conscient de sa grande valeur morale, une défense des petits bien obligés de penser parfois petitement pour s'en sortir. Les sentiments nobles deviennent l'apanage de ceux qui en ont les moyens. On ne peut reprocher à une domestique de se conformer à son état car ce serait lui demander d'être autre qu'elle n'est. Ainsi Lépine est bien du côté de ses pairs mais, paradoxalement, en analysant la conduite de la servante, il sort de sa classe et se pose en contempteur des maîtres qui voudraient que les gens qui les servent soient des modèles de vertu[492]. Par conséquent il est un contre-exemple vivant : bien qu'appartenant à la gent ancillaire, il ne pense pas bassement. Le renversement des rôles est probant : la

492 On pense spontanément à la réplique de Figaro au comte dans *Le Barbier de Séville* : « Aux vertus qu'on exige d'un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ? » (acte I, scène 2)

comtesse n'a pas assez de grandeur d'âme pour comprendre que Lisette, de par son statut social précaire (sa vie dépend entièrement du bon vouloir de celle qu'elle sert), veuille préserver son petit bonheur personnel. Elle monte immédiatement sur ses grands chevaux et la traite ironiquement de « jolie petite personne » et un peu plus loin d' « impertinente » ; dans la scène 23, elle provoque une explication avec elle et s'enflamme avec colère : « Penserait-on que je serai peut-être obligée de me remarier, pour échapper à la fourberie et aux services intéressés de mes domestiques ? » Elle va finir par se calmer parce que la rusée Lisette sait argumenter pour se sortir d'embarras : elle prétend que Lépine l'a calomniée par dépit amoureux (ce qui n'est qu'en partie vrai). La comtesse n'a pas été sensible à la leçon de Lépine : l'allusion aux « fourberies » et aux « services intéressés » de la domesticité le montre. Or l'idée était claire : « Il faut excuser la servitude. Se fâche-t-on qu'une fourmi rampe ? » Tout être humain dans une position de domination est obligé de « rampe[r] », c'est-à-dire de se débrouiller pour survivre. C'est donc la servitude que Lépine condamne et non Lisette en personne qui n'est qu'une victime de cette société inégalitaire. Derrière le mot d'esprit point la critique sociale. Dans l'expression « votre belle âme de comtesse », on perçoit une tendre ironie : la personne privilégiée se prélasse dans une bonne conscience facile faite d'auto-satisfaction et de mépris du peuple. Être bon et noble est un luxe de riche. Et encore, on voit bien que la comtesse ne profite pas complètement de ce luxe étant donné que sa noblesse ne va pas jusqu'à faire preuve d'indulgence à l'égard d'une servante qui a pour excuse son origine sociale. Au contraire, Lépine est capable de dépasser sa propre condition pour porter des jugements d'une profonde valeur morale.

- Dans *Le Prince travesti* (1724), Frédéric, vil courtisan, tente de corrompre Arlequin pour espionner Lélio et le déconsidérer aux yeux de la princesse qui projette de l'épouser. C'est que celle-ci a prévu de faire ministre l'homme qu'elle aime mais dont personne ne connaît l'origine, en lieu et place de Frédéric qui s'estime floué alors qu'il sert sa majesté depuis vingt-cinq ans. Dans un premier temps, Arlequin est séduit par les belles promesses de son corrupteur qui s'engage à lui fournir « du bien, des emplois et une jolie fille » ; mais il affirme dans un deuxième temps que « la commission [le] chiffonne » et qu'on veut lui « donner un office de fripon ». La scène est très amusante parce que le valet se montre tiraillé entre l'envie qu'il a d'obtenir ce qu'on lui fait miroiter et le souci de son honnêteté :

« Arlequin, *d'un ton triste*. - Allez, vous ne devriez pas tenter un pauvre garçon, qui n'a pas plus

d'honneur qu'il lui en faut, et qui aime les filles. J'ai bien de la peine à m'empêcher d'être un coquin ; **faut-il que l'honneur me ruine, qu'il m'ôte mon bien, mes emplois et une jolie fille** ? Par la mardi, vous êtes bien méchant, d'avoir été trouver l'invention de cette fille. »[493]

Ce qui est drôle, c'est qu'Arlequin anticipe simultanément sa grandeur et sa décadence : il imagine déjà son bonheur matériel, professionnel et sentimental mais, dans la foulée, il se voit tout perdre en raison de sa probité. Ainsi, il vit les propositions alléchantes de Frédéric sur le mode de la perte alors qu'il n'a encore rien du tout ! Le mot d'esprit qu'il prononce presque sans se rendre compte de sa drôlerie révèle le caractère diabolique et cruel de la tentation : comment un homme du peuple pourrait-il résister ? La fortune promise est près de faire s'effondrer l'honnêteté du domestique qui cependant résiste encore et souffre de cette résistance qui est une victoire mais aussi un échec puisqu'elle l'empêche d'accéder à ce qui le rendrait heureux. L'anticipation temporelle montre donc excellemment le déchirement intérieur du « pauvre garçon » comme il se définit lui-même. On est sensible ici à ce qui est une constante dans la manière de penser de l'auteur concernant les petites gens : Marivaux est compréhensif face à la moralité pas toujours irréprochable de ceux qui appartiennent à une condition sociale basse ; il est tout à fait conscient de la difficulté qu'il y a à rester totalement honnête quand on est pauvre et qu'on n'a rien à attendre d'une société inégalitaire. C'est pourquoi le personnage d'Arlequin est si plaisant et intéressant dans une pièce qui, sans lui, aurait une tonalité bien plus grave[494] ; en effet il ne va cesser de ménager la chèvre et le chou tout au long de l'intrigue, essayant de tirer profit des avantages offerts par Frédéric tout en ménageant sa conscience ; il y a ainsi une scène savoureuse[495] où il va jusqu'à demander à son maître la permission de le trahir :

« Arlequin. - Je viens vous demander ma fortune.
Lélio. - Qu'est-ce que c'est que cette fortune ?
Arlequin. - C'est que le seigneur Frédéric m'a promis tout plein mes poches d'argent, si je lui contais un peu ce que vous êtes, et tout ce que je sais de vous ; il m'a bien recommandé le secret, et je suis

493 Acte I, scène 13 (*Théâtre complet*, t.I, éd. Deloffre, p. 355).

494 La Barre de Beaumarchais écrit même, dans ses *Lettres sérieuses et badines* (tome III, seconde partie, p. 265 : cité dans la notice de l'édition Classiques Garnier du *Théâtre* complet, t. I, p. 325), que « cette pièce *di cappa et spada* [une note précise qu' « on appelle ainsi certaines comédies napolitaines, parce qu'il y entre des princes et des gens de basse condition] serait triste sans Arlequin et Lisette. »

495 Acte II, scène 2.

obligé de le garder en conscience ; ce que j'en dis, ce n'est que par manière de parler. Voulez-vous que je rapporte toutes les babioles qu'il demande ? Vous savez que je suis pauvre ; l'argent qui m'en viendra, je le mettrai en rente ou je le prêterai à usure.
Lélio. - Que Frédéric est lâche ! Mon enfant, je pardonne à ta simplicité le compliment que tu me fais. Tu as de l'honneur à ta manière, et je ne vois nul inconvénient pour moi à te laisser profiter de la bassesse de Frédéric. (...) » (*T. C.*, t. I, acte II, scène 2, p. 362)

Cette confidence d'Arlequin est d'autant plus comique qu'elle survient de façon soudaine alors qu'il était en train d'espionner son maître monologuant au sujet de son amour pour Hortense et sur la jalousie de la princesse. L'impulsion du valet nous dit encore sa difficulté à tromper sans éprouver de scrupules. Les paroles bienveillantes de Lélio pourraient être celles du dramaturge, à qui tous les témoignages du temps reconnaissent une grande humanité. La culpabilité est davantage le fait du corrupteur que du corrompu. Arlequin nous fait pitié tandis que nous n'éprouvons qu'antipathie pour le méchant Frédéric.

- Dans *Les Fausses Confidences*, Marton a accepté d'aider le comte à persuader la comtesse de l'épouser moyennant une forte somme ; Dorante s'en indigne et tente de lui faire comprendre que cela manque d'honnêteté :

« Dorante. - Tenez, Mademoiselle Marton, vous êtes la plus aimable fille du monde ; mais ce n'est que faute de réflexion que ces mille écus vous tentent.
Marton. - **Au contraire, c'est par réflexion qu'ils me tentent** : plus j'y rêve, et plus je les trouve bons. »[496]

La repartie de la servante est amusante et révèle son pragmatisme, loin de tout principe rigide extérieur à la réalité. Elle n'est pas aussi scrupuleuse que Dorante voudrait qu'elle soit et correspond en cela au portrait des domestiques que Lépine fait dans *Le Legs* : « La médiocrité de l'état fait que les pensées sont médiocres. »[497] Marton n'est pas foncièrement malhonnête, elle s'accommode simplement de la situation pour faire son propre bonheur. Il n'y a pour elle aucune malice à profiter de la générosité du comte étant donné que, selon elle, sa maîtresse a tout à gagner à épouser un homme qui va la faire entrer dans une sphère autrement

496 *T. C.,* t. II, acte I, scène 11, p. 370.
497 *Le Legs*, Scène 21, *T. C.*, t. II, p. 332.

prestigieuse que la sienne, celle des aristocrates ; elle évalue les intérêts d'Araminte à l'aune des siens propres : qui refuserait un mariage qui lui apporterait des privilèges incontestables ? Lorsque Dorante lui déclare que le malheur de sa maîtresse peut être la conséquence de cette union, elle ne se remet pas en question, ne se trouve pas immorale :

« Ma foi, vous avez beau dire : d'ailleurs, le comte est un honnête homme, et je n'y entends point de finesse. (…) méditez sur cette somme, vous la goûterez aussi bien que moi. » (*T. C.,* t. II, acte 1, scène 11, p. 370)

Marton n'est pas méchante. On sent bien que Marivaux est plein de bienveillance et de compréhension pour elle contrairement à Dorante qui trouve là une justification à son dessein puisqu'une fois qu'elle est sortie de scène, il a cette réflexion à son sujet : « Je ne suis plus si fâché de la tromper. » L'auteur renvoie donc dos à dos deux égoïsmes. Le jeune homme est-il plus excusable de manipuler Marton que celle-ci de manipuler Araminte ? Lui aussi travaille à son propre bonheur en exerçant la tromperie. La saillie de Lisette concernant la réflexion sérieuse qu'elle a eue avant d'accepter les mille écus met justement en lumière les motivations profondes de chacun. Il est vrai que Dorante va trahir Marton par amour pour Araminte alors que la soubrette veille sur ses intérêts matériels. Dorante est donc désintéressé.

b) Le seigneur fier de ses dettes

Marivaux fait la satire des mœurs des gens de condition en se moquant de leur fierté mal placée, celle de faire des dettes et de ne pas s'en acquitter comme si cela était un titre de gloire ; cela revient à plusieurs reprises dans son théâtre. Son illustre devancier Molière dénonce déjà ce comportement aristocratique dans son *Dom Juan* avec la scène comique mettant face à face le personnage éponyme et son créancier Monsieur Dimanche (acte IV, scène 3). De plus, en 1696, Jean-François Regnard fait représenter avec succès sa pièce *Le Joueur* par les Comédiens-Français au théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain. C'est cette comédie de caractère qui lui donne une vraie célébrité théâtrale ; le héros Valère, amant d'Angélique, finit par perdre celle qu'il aime à force de s'adonner passionnément au jeu. Son valet Hector a un commentaire intéressant à son sujet au sujet des nombreuses dettes qu'il traîne à sa suite alors que Madame La Ressource, une usurière notoire, vient de le mettre en

possession de mille écus :

« Valère. - Rien ne porte malheur comme payer ses dettes.
Hector. - Ah ! je ne dois donc plus m'étonner désormais
Si tant d'honnête gens ne les payent jamais. » (acte III, scène 8, vers 1059-1061)[498]

Il est question de la mode paradoxale consistant à montrer sa distinction sociale en laissant des dettes s'accumuler. Marivaux continue cette peinture humoristique des mœurs de son époque.

- Dans *L'Héritier de village* (1725), le fiscal[499] vient demander à Blaise les cinquante francs qu'il lui a prêtés parce qu'il a appris qu'il a reçu un riche héritage. Mais le fermier veut se conformer aux mœurs des seigneurs qu'il souhaite imiter et refuse le remboursement.

« Blaise. - Ça est vrai, je reconnais la dette ; mais je ne saurais la payer, ça me serait reproché. (…) ça n'est pas daigne d'une parsonne de ma compétence ; ça me tournerait à confusion.
Le Fiscal. - Qu'appelez-vous confusion ? Ne vous ai-je pas donné mon argent ?
Blaise. - Eh bian oui, je ne vais pas à l'encontre ; vous me l'avez baillé, je l'ons reçu, je vous le dois ; je vous ai baillé mon écrit, vous n'avez qu'à le garder ; venez de jour à jour me demander votre dû, je ne l'empêche point ; je vous remettrons, et pis vous revianrez, et pis je vous remettrons, et par ainsi de remise en remise le temps se passera honnêtement ; velà comme ça se fait.
Le Fiscal. - Mais est-ce que vous vous moquez de moi ?
Blaise. - Mais, morgué ! boutez-vous à ma place. **Voulez-vous que je me parde de réputation pour cinquante chétifs francs?** ça vaut-il la peine de passer pour un je ne sais qui en payant ? Pargué ancore faut-il acouter la raison. Si ça se pouvait sans tourner au préjudice de mon état, je ferions de bon cœur ; j'ons de l'argent, tenez, en velà. **Il m'est bian parmis d'en bailler en emprunt, ça se pratique ; mais en paiement, ça ne se peut pas.** » (scène 8, *Ibid.,* p. 568)

Le manège auquel Blaise invite son créancier est amusant : qu'il vienne réclamer de temps en temps ce qu'il lui doit, c'est ainsi que les choses doivent se passer, du moins le croit-il sincèrement. Il veut singer les aristocrates mauvais payeurs. On pense au Don Juan de

498 Site internet: http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/REGNARD_JOUEUR.xml

499 « Procureur fiscal (…) officier qui, dans la justice seigneuriale, remplissait les fonctions de ministère public... On dit substantivement *le fiscal* » (Littré).

Molière et au pauvre Monsieur Dimanche, son débiteur. Le trait d'esprit où il fait allusion à sa réputation en dit long sur le stade de corruption des mœurs à l'époque : devoir de l'argent est un titre de noblesse et non une infamie. Les valeurs morales sont inversées puisque s'acquitter d'une dette est considéré comme une déchéance sociale et morale. On en arrive alors à l'absurdité risible selon laquelle, si on a de l'argent, on peut en prêter mais non rembourser ce que l'on doit. Le fiscal va bien sûr profiter de cette précision à la fois naïve et bête que lui apporte le paysan à la fin de son explication. Il fait semblant d'oublier la dette et exprime le désir d'emprunter cinquante francs au riche héritier ; celui-ci s'empresse tout content de lui remettre la somme. Et voilà notre paysan parvenu berné :

« Je suis honnête homme ; voici votre billet que je déchire, me voilà payé. » (*Ibid.,* p. 569)

En arguant de son honnêteté, le fiscal met en lumière la malhonnêteté du procédé de Blaise. Mais tout finit dans la joie, et le créancier part en éclatant de rire du bon tour qu'il a joué au nouveau riche.

- Dans *L'Île de la Raison* (1727), Blaise somme Fontignac de raconter la vie du courtisan pour qu'il connaisse ses défauts et soit plus à même de le guérir, c'est-à-dire de lui faire retrouver sa taille. Le secrétaire commence par évoquer les emprunts de son maître :

« Blaise. - (…) Vous rapportez des emprunts : qu'est-ce que ça fait, pourvu qu'on rende ?
Fontignac. - Sans doute ; mais **il était trop généreux pour payer ses dettes**.
Blaise. - Tenez, cet étourdi qui reproche aux gens d'être généreux ! *(Au Courtisan)* Stapendant je n'entends pas bian cet acabit de générosité-là ; **alle a la phisolomie un peu friponne**.
Le Courtisan. - Je ne sais ce qu'il veut dire.
Fontignac. - Jé m'expliqué : c'est qué Monsieur avait le cœur grand.
Blaise. **Le cœur grand ! Est-ce que tout y tenait ? Le bian de son prochain et le sian ?**
Fontignac. - Tout juste. **Les grandes âmes donnent tout, et né restituent rien, et la noblesse dé la sienne étouffait sa justice.**
Blaise, *au Courtisan.* - Eh ! j'aimerais mieux que ce fût la justice qui eût étouffé la noblesse.
Fontignac. - D'autant plus qué cetté noblesse est cause qué l'on rafle la tavlé de ses créanciers pour entréténir la magnificence dé la sienne.
Blaise, *au Courtisan.* - Qu'est-ce que c'est que cette avaleuse de magnificence ? **Ça ressemble à un brochet dans un étang**. Vous n'avez pas été si méchamment goulu que ça, peut-être ?

Le Courtisan, *triste.* - J'ai fait tout ce que j'ai pu pour éviter cet inconvénient-là.
Blaise. - Hum ! **vous varrez qu'ou aurez grugé queuque poisson**. » (scène 3, acte III, *Théâtre complet*, t. I, p. 638-639)

Dans *L'Héritier de village*, on avait la copie de l'aristocrate refusant de payer sa dette pour se conformer aux mœurs à la mode ; ici on a l'original : le courtisan est le modèle du noble qui ne rembourse pas ce qu'il doit. Le premier trait d'esprit du secrétaire est une satire des gens de condition exprimée au moyen d'une formule contradictoire : le noble ne paye pas ses dettes par générosité. Blaise fait la bonne déduction en répliquant de manière spirituelle au sujet de cette générosité « friponne » ; l'alliance de mots dénonce la posture hypocrite de celui qui prétexte une vertu pour justifier un vice. Il est intéressant de voir que le paysan joue peut-être le rôle du naïf quand il feint de ne pas comprendre d'emblée ce que veut dire Fontignac ; c'est qu'ils s'y prennent à deux pour guérir le courtisan de ses folies et lui rendre sa taille normale. Blaise fait semblant depuis le début de cette séance d'aveu d'être du côté du « malade » pour le mettre en confiance et s'attaquer à ses défauts de façon stratégique en ayant l'air de blâmer les mauvaises manières de Fontignac. Ainsi sa réplique concernant le grand cœur du courtisan contient aussi un mot d'esprit où il donne l'impression d'être stupéfait par ce qu'il entend : « Est-ce que tout y tenait ? Le bian de son prochain et le sian ? » La formulation est drôle et pertinente à la fois. Blaise fait comme s'il tombait des nues, joue l'homme scandalisé pour mieux convaincre la personne de condition de son comportement immoral et insensé. En faisant mine dès le départ d'être l'allié du coupable contre Fontignac et en réagissant avec virulence à ses folies passées, il a plus de chance de s'en faire écouter et de lui faire regretter ses actions. On voit bien que la saillie de Blaise signifie la même chose que celle du secrétaire : cette générosité-là est prédatrice et porte mal son nom. Chacun de ces médecins improvisés de l'âme condamne sur le mode spirituel la vile habitude des nobles de ne pas s'acquitter de leurs dettes. La preuve que la leçon du laboureur ne laisse pas l'aristocrate indifférent, c'est qu'il ne répond rien aux reproches sévères qu'il lui fait tandis que dans la scène précédente, il n'a jamais laissé Fontignac formuler la moindre critique sans s'insurger et le rabrouer. Il est allé jusqu'à le chasser de scène en l'accablant d'injures. Les deux compères s'entretiennent tranquillement sur les défauts du courtisan sans qu'il se révolte ; il les laisse parler et développer leur idée à propos de cette fausse noblesse qui est un mensonge pour ne pas rendre justice à autrui. Ainsi six répliques se succèdent sans que l'aristocrate intervienne et ce sont autant de condamnations de son comportement. Si Fontignac ne s'adresse jamais

directement à lui mais le blâme comme s'il était absent en utilisant la troisième personne, au contraire Blaise le morigène en se tournant vers lui comme l'indique la didascalie « *au Courtisan* » que l'on relève deux fois dans l'extrait ci-dessus. C'est conforme à l'espèce de contrat qu'ils ont passé ensemble après la violente altercation de la scène 2 où le secrétaire n'a pu parler de ses folies au noble sans le faire sortir de ses gonds :

« Le Courtisan. - Je ne saurais souffrir qu'il parle davantage.
Blaise. - Je ne prétends pas qu'il vous parle à vous, car il n'en est pas daigne ; ce sera à moi qu'il parlera à l'écart. » (scène 3, acte III, *T. C.*, p. 638)

Par cet artifice, le paysan compte soigner le courtisan et lui faire regretter ses fautes passées en douceur. Il endosse alors le rôle d'un confesseur bienveillant mais sévère qui n'hésite pas à critiquer ses actions. Cette posture initiale permet au coupable d'accepter les remarques déplaisantes qu'on lui fait sans regimber. Il n'est plus furibond et scandalisé comme auparavant face à son secrétaire mais triste ; sa réplique sonne comme une défaite, c'est-à-dire un aveu : dire qu'il a fait tout ce qu'il a pu pour éviter « cet inconvénient-là » (s'accaparer sans scrupules les richesses des autres) signifie qu'il n'a pu l'éviter malgré sa prétendue bonne volonté.

La référence à la « tavlé » des créanciers fournit l'occasion d'une métaphore filée spirituelle, celle de l'appétit insatiable : « avaleuse, brochet, goulu, grugé » ; cette frénésie de l'endettement est liée au mode de vie intempérant d'une classe sociale corrompue. Les mots d'esprit que le laboureur enchaîne sur ce thème sont amusants et édifiants : le luxe effréné, la recherche incessante des plaisirs jettent ces êtres dans une course en avant dont leurs créanciers sont les premières victimes. L'image divertissante du début devient de plus en plus inquiétante et le brochet-courtisan finit par « grug[er] queuque poisson ». Autrement dit, le noble nuit à ses semblables jusqu'à les détruire. Son rôle dans la société est terrifiant. Il est une sorte de prédateur sans foi ni loi prêt à tous les excès pour satisfaire ses désirs sans borne. L'animalisation de cette catégorie sociale en dit long sur son absence d'humanité. Les hommes de cour ne savent que jouir. Cette question des dettes n'est donc pas un petit problème ; elle révèle la totale corruption d'une caste égoïste et immorale qui ne se préoccupe jamais des autres. Voilà pourquoi il est difficile de convertir le courtisan naufragé et qu'il faut s'y mettre à deux fois pour lui dessiller les yeux. Habitué à ne rendre de compte à personne, à ne prendre en considération que sa petite personne, il est aveugle par rapport à ce qui l'entoure et

incapable de se remettre en cause si on n'use pas avec lui d'une méthode pleine de ruse. « Gruger » un poisson n'est pas anodin ; cela signifie manger son semblable, le détruire sous prétexte qu'il est moins puissant que nous. En effet, le brochet, roi de l'étang, s'en prend à tous les poissons plus petits que lui. Il y a par conséquent une impunité qui est condamnée ici. Le noble sait qu'on ne peut le châtier et il en profite. A cause de lui, l'injustice gangrène la société et exacerbe les tensions entre les individus. Il apporte la discorde et le désordre. L'idée sous-jacente est que les puissants n'ont qu'à se corriger et la société s'améliorera tout naturellement. Ils sont la cause principale de la corruption généralisée. D'ailleurs Fontignac a une formule exacte pour l'exprimer : « Les grandes âmes donnent tout, et né restituent rien, et la noblesse dé la sienne étouffait sa justice. » Ce sont les grands qui sont responsables du règne de l'injustice.

Ainsi les mots d'esprit prononcés par Fontignac et Blaise au sujet de cette manie des dettes chez les courtisans ne sont pas juste des « mots pour rire », des blagues faciles et amusantes qu'on oublie vite une fois qu'on les a entendues. Ils manifestent dans leur expression même un sens profond qui condamne sans appel ces gens frivoles et indifférents à leurs prochains. Ce sont finalement des méchants, comme le suggère l'adverbe « méchamment » employé par le paysan. Ils représentent le mal et doivent donc absolument prendre conscience de leur caractère néfaste et s'amender. On pourrait dire que Marivaux montre ici une forme d'optimisme[500] ; mais n'est-on pas sur une île utopique où tout est possible, même la conversion à la sagesse des fous les plus endurcis[501] ? Et ce genre de retour à la raison d'un homme de cour pétri de remords serait-il envisageable dans le monde réel ?

- Dans *Le Triomphe de Plutus* (1728), Plutus, piqué par les sarcasmes d'Apollon, décide de devenir son rival auprès d'Aminte pour lui prouver que son pouvoir est plus grand que le sien. Apollon est charmant, a du mérite, sait rimer, a l'esprit délicat et séduit sans peine ; cependant il ne roule pas sur l'or, est quelque peu pingre et a donc tendance à ne pas payer ce qu'il doit. Il incarne le gentilhomme[502] endetté qui fait des promesses à tous mais n'en tient aucune. Pleuvent alors sur lui quantité de traits d'esprit au sujet de sa difficulté à sortir sa bourse. Par

500 À la fin de la scène, Blaise fait cette remarque à Fontignac sans que le noble l'entende : « Que ces courtisans ont de peine à s'amender ! »

501 N'oublions tout de même pas que ni le poète ni le philosophe, les plus fous de ces huit Européens, ne réussiront à s'assagir et seront enfermés !

502 Armidas, le père d'Aminte, déclare à propos d'Ergaste dans la scène 6 : « Il se dit gentilhomme assez accommodé et il parle de s'établir ici. Il est d'ailleurs homme de mérite. » (*T. C.*, t. I, p. 748)

exemple il tâche de disposer Lisette, la servante d'Aminte, à œuvrer en sa faveur en échange d'une récompense sonnante et trébuchante mais celle-ci ne vient jamais :

« Apollon. - Je n'en serai point ingrat, et je t'en témoignerai ma reconnaissance.
Lisette. - **J'ai cru que vous disiez que vous alliez me la témoigner**.
Plutus. - **Eh ! donnez-lui quelque madrigal**.
Apollon. - Tu ne perdras rien pour attendre, Spinette ; je suis né généreux.
Lisette. - **Vous me l'avez toujours dit** (…). » (scène 3, *T. C.*, t. I, p. 741)

La servante est ironique et sous-entend qu'Apollon, alias Ergaste, n'est généreux qu'en paroles. Elle prononce deux fois le verbe « dire » pour dénoncer cette prodigalité essentiellement verbale. Plutus, le dieu des richesses, en profite pour aller dans le sens de la soubrette en suggérant l'écriture poétique comme seul salaire possible de la part de ce ladre. Arlequin, le valet d'Ergaste, n'est pas content non plus de son traitement car son maître ne le paie tout simplement pas :

« Plutus. - Et tes gages sont-ils bons ?
Arlequin. - **Bons ou mauvais, je ne les ai pas encore vus**. Cependant tous les jours je demande à en avoir un petit échantillon ; mais, à vous parler franchement, je crois que **mon maître n'a ni l'échantillon ni la pièce.** » (scène 5, *T. C.*, p. 744)

Le jeu de mots sur la pièce de tissu et la pièce de monnaie exprime le dépit d'un domestique qui va sans aucun scrupule et en un rien de temps quitter le service d'Ergaste pour se mettre à la disposition de Plutus, alias Richard, qui lui paie ses gages rubis sur l'ongle avec une joyeuse bonhomie. On se souvient que le valet Hector de la pièce *Le Joueur* de Regnard se plaint constamment de n'avoir pas reçu de gages de son maître depuis cinq ans[503] !

Il y a aussi le mécontentement des musiciens engagés par Ergaste pour jouer le petit divertissement qu'il vient d'écrire en laissant le champ libre à Richard qui a pu tranquillement s'octroyer les bonnes grâces de toute la maisonnée au moyen de son or ; on s'en rend compte quand le dieu des arts interroge sa fiancée sur ses impressions à l'écoute de son œuvre :

503 Hector fait le compte de toutes les dettes de Valère sans oublier ce qu'il lui doit à lui-même pour que Géronte, son père s'en acquitte comme il l'a promis :

« Item, doit à Richard [le vrai nom du valet] cinq cents livres dix sous,
Pour gages de cinq ans, frais, mises, loyaux-coûts. » (acte III, scène 4, vers 864-865)

« Aminte. - Il y a quelque chose de galant, mais l'exécution m'en a paru un peu froide.
Plutus. - C'est que les musiciens ont la voix enrouée ; **il faut un peu graisser ces gosiers-là**.
Apollon. - Doucement ! il n'est pas besoin que vous payiez mes musiciens.
Un Musicien. - Comment, Monsieur ! c'est un présent que Monsieur nous fait ; que vous importe ? Vous ne nous en paierez pas moins, et il ne tient qu'à vous de le faire tout à l'heure.
Plutus. - C'est bien dit ; contente-les si tu peux. (...) » (scène 12, *T. C.*, p. 754)

Apollon n'a pas encore payé les musiciens qui n'attendent apparemment que cela. La réplique de l' artiste montre que lui et ses compagnons ne sont pas satisfaits de celui qui les a engagés car il ne leur a toujours rien donné. On peut supposer qu'ils ont joué sans grand enthousiasme à cause de ce retard de paiement. Il est vrai qu'on peut aussi penser qu'Aminte n'est plus aussi bon public qu'auparavant parce qu'elle a décidé dans la scène 10 d'épouser Richard malgré son projet de mariage avec Ergaste. La drôlerie de la situation dramatique vient de ce que toutes les personnes réunies abandonnent à tour de rôle le peu fortuné Ergaste. Même les musiciens à qui il a fait jouer son divertissement quittent le navire et proposent spontanément de donner un morceau en l' « honneur et gloire » du riche prétendant de la fille d'Armidas. Croyant rester seul avec son valet, il a une dernière déconvenue :

« Arlequin. - A qui en avez donc ? Mon maître m'attend, dépêchez.
Apollon. - Ton maître ? Eh ! qui l'est donc, si ce n'est moi ?
Arlequin. - Je vous ai servi, moi !
Apollon. - Comment, misérable ! avec qui es-tu venu ici ?
Arlequin. - Cela est vrai ; nous nous tenions compagnie dans le chemin.
Apollon. - Quoi ! il n'y a pas jusqu'à mon valet qui me méconnaisse !
Arlequin. - Attendez, attendez ; j'ai quelque souvenir éloigné d'avoir autrefois servi un certain Monsieur... aidez-moi, aidez-moi : Monsieur Orga, Orga, Er, Er, Ergaste, oui, Ergaste.
Apollon. - Coquin !
Arlequin. - **Non, ce n'était pas un coquin ; c'était un fort honnête homme qui ne payait pas ses gens.(...) »** (scène 16, *T. C.*, p. 757)

Le trait d'esprit du valet consiste dans la définition finale qu'il donne du coquin tout en ayant l'air de ne pas médire de son ancien maître. Cette définition équivaut à une alliance de mots où l'honnêteté d'Ergaste est réduite à néant. Le personnage joué par Apollon peut évoquer ces nobles endettés qui ne se pressaient pas de s'acquitter de leurs dettes mais il peut également

nous faire penser aux gentilshommes ruinés incapables de rivaliser avec les bourgeois fortunés. Du reste, le serviteur abandonne son ancien maître en lui lançant à la fin de la scène : « Le pauvre homme ! » ; le jeu de mots signifie qu'il est à la fois pitoyable et désargenté.

3. L'amour à la mode

- Dans *Le Petit-Maître corrigé*, pièce en trois actes représentée pour la première fois par les Comédiens-Français le 6 novembre 1734, Marivaux s'en prend à une mode bien parisienne : aimer sa fiancée ou son épouse est une preuve de mauvais goût ; par contre il est de bon ton de conter fleurette à n'importe quelle femme rencontrée. La figure du petit-maître est coupable de ce mépris affiché pour les vertus du cœur. L'amour est honni, jugé ridicule et inconvenant.

Hortense et Rosimond sont destinés l'un à l'autre par leurs parents, mais la jeune fille ne supporte pas les manières[504] de petit-maître de son futur époux et elle est prête à tout annuler s'il ne s'amende pas.

Dans la scène 3 de l'acte I, Frontin, singe de son maître, a un entretien avec Marton, la soubrette d'Hortense ; il souhaite l'épouser mais la prévient qu'elle devra s'accommoder des moeurs qui ont cours à Paris où, même si l'on est marié, on peut continuer, en toute innocence, à débiter des galanteries à toutes les femmes qui passent sans que cela porte à conséquence. Marivaux lui écrit des répliques qui sont autant de mots d'esprit critiques à l'égard de cette mode ridicule :

« Frontin. - (…) en province, par exemple, un mari promet fidélité à sa femme, n'est-ce pas ?
Marton. - Sans doute.
Frontin. - A Paris c'est de même ; mais **la fidélité de Paris n'est point sauvage, c'est une fidélité galante, badine, qui entend raillerie, et qui se permet toutes les petites commodités du savoir-vivre**. » (*T. C.,* t. II, p. 164)

504 « Je lui trouve de si sottes façons avec moi, on dirait qu'il dédaigne de me plaire, et qu'il croit qu'il ne serait pas du bon air de se soucier de moi parce qu'il m'épouse » ; Marton surenchérit en affirmant néanmoins qu'elle est sûre des sentiments de Rosimond pour sa maîtresse : « cet homme-là vous aime, vous dis-je, et il n'a garde de s'en vanter, parce que vous n'allez être que sa femme ; mais je soutiens qu'il étouffe ce qu'il sent, et que son air de petit-maître n'est qu'une gasconnade avec vous. »

On apprécie l'oxymore « fidélité galante ». Le dramaturge démasque l'hypocrisie de ceux qui croient pouvoir justifier leur conduite. La mauvaise foi de Frontin est celle des petits-maîtres. On s'amuse des accommodements dont ceux-ci usent pour sauvegarder leur liberté. Aimer toutes les femmes et être incapable d'aimer revient au même. C'est cette sécheresse du cœur qui est visée. Un peu plus loin, là encore sans se rendre compte que ce qu'il dit est risible, le valet affirme :

« à Paris, ma chère enfant[505], les cœurs on ne se les donne pas, on se les prête, on ne fait que des essais. (…) les amourettes en passant sont amusantes ; mon maître passera, votre maîtresse de même, je passerai, vous passerez, nous passerons tous.
Marton. - Ah ! ah ! j'entre si bien dans ce que vous dites, que mon cœur a déjà passé avec vous.
Frontin. - Comment donc ? » (*Ibid.,* p. 165)

Il y a dans le propos de Frontin une expression à la fois juste, fine et amusante de l'inconstance amoureuse. La déclinaison du verbe « passer » à presque toutes les personnes évoque de façon spirituelle le vertige de l'instabilité sentimentale. Marivaux atteint ici la réflexion métaphysique au sujet de la vanité des choses. La ritournelle des différentes formes du verbe « passer » est à la fois mélancolique et ridicule. Le moraliste se permet de philosopher sans vraiment trop se prendre au sérieux. Voilà pourquoi c'est un Frontin qui prononce la formule de l'inconstance : il semble s'enivrer de sa propre éloquence, d'où cette répétition interminable du verbe « passer ». Il est content de s'ériger en guide moral auprès d'une Marton qu'il croit soumise à son autorité mais qui s'en affranchit bien vite par une répartie qui lui cloue le bec. En effet, son « Comment donc ? » montre sa stupéfaction ; au lieu d'anesthésier le servante par ses beaux discours, il se l'est mise à dos en lui offrant lui-même des armes contre lui : elle a compris la leçon du faux prédicateur et peut lui rire au nez en lui lançant que son « cœur a déjà passé avec » lui !

Le comportement amoureux risiblement présenté par Frontin ressortit à une vision naturaliste de l'homme propre au XVIIIe siècle. Dans *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Robert Mauzi résume bien ce nouvel état d'esprit[506] qui

505 La condescendance à l'égard de Marton est d'autant plus malvenue que celle-ci se moque ouvertement de lui, sans qu'il s'en doute un seul instant.

506 *L'Heureux Stratagème* (1733) illustre cette mode de l'inconstance avec les personnages de la comtesse et du chevalier qui ont abandonné l'une Dorante et l'autre la marquise parce qu'ils s'ennuyaient dans une relation

est ridiculisé dans la comédie de Marivaux :

« L'homme n'est pas un être unique, toujours identique à lui-même. Son existence est "successive" : à chaque instant de sa vie, il sent, pense et agit comme s'il était un autre. (…) Il existe tout un courant au XVIIIe siècle, pour justifier l'inconstance, précieuse attitude de l'âme. Seule l'inconstance permet à l'âme de se mouvoir, de se renouveler, de progresser, au lieu de rester figée dans une désespérante uniformité. (…) Bien loin d'être tenue pour crime, l'inconstance apparaît comme une facilité offerte à l'homme par la nature, pour satisfaire cette exigence du mouvement dont dépend au moins la moitié de son bonheur.[507] »

Quand le domestique chante pour ainsi dire l'inconstance en déclinant le verbe « passer » au futur, on est dans le traitement parodique de la nouvelle conception de l'amour. Il n'est absolument pas question de mettre en pratique, en ce qui le concerne, une idée personnelle sur le sens profond de la vie : il imite bêtement, et avec opportunisme, le comportement à la mode que son maître a adopté. Il joue au penseur sérieux mais sa philosophie de pacotille n'éblouit pas la malicieuse Marton.

Le nom[508] du valet prend ici tout son sens : il a un front à l'épreuve de tout ; n'est-ce pas faire montre d'une audace éhontée que de déclarer à celle qu'on courtise et désire épouser qu'elle devra accepter ses mœurs dissolues ? C'est comme s'il lui disait : je t'aime, mais bientôt je ne t'aimerai plus, j'en aimerai d'autres de façon aussi passagère et tout cela est dans l'ordre des choses. Le caractère effronté du personnage apparaît dans des répliques qui sont comme autant d'aphorismes cyniques : « A Paris, (…) les cœurs on ne se les donne pas, on se les

qui leur était tout acquise ; la comtesse, vrai Dom Juan en jupon, fait un éloge de l'infidélité : « Eh bien, ce cœur qui manque à sa parole, quand il en donne mille, il fait sa charge ; quand il en trahit mille, il la fait encore : il va comme ses mouvements le mènent, et ne saurait aller autrement. » (scène 4, acte I). Le chevalier gascon n'est pas en reste : « Jé meurs dans une mémoire, jé réssuscite dans une autre : n'ai-je pas la mémoire de la comtesse où jé révis ? » (scène 17, acte I).

507 Édition Armand Colin, 1967, p. 433-434.

508 Descendant de Scapin, Frontin est apparu en France à la fin du XVIIe siècle. On le trouve la première fois dans une comédie de Dancourt en 1692 : *Les Bourgeoises à la mode* ; cependant ce sont Brueys, Regnard, Dufresny et surtout Lesage qui lui donnent sa caractéristique essentielle. Il est le valet du XVIIIe siècle qui est presque devenu un personnage type ; son trait distinctif est l'impudence. Il est présent dans plusieurs pièces de Marivaux : *Les Serments indiscrets* (juin 1732), *L'École des mères* (juillet 1732), *L'Heureux Stratagème* (1733), *La Méprise* (août 1734), *Le Petit-Maître corrigé* (novembre 1734), *Les Sincères* (1739), *L'Épreuve* (1740).

prête, on ne fait que des essais » ; le trait d'esprit qu'on pourrait dire inconscient (c'est en fait le fruit de la bêtise, de l'imitation simiesque du maître) fonctionne comme une condamnation morale plaisante. Mais si l'on sort cette phrase de son contexte comique, elle gagne en gravité : elle devient une maxime pessimiste qui nous rappelle certaines sentences de La Rochefoucauld[509]. Mais la grande différence, c'est que les maximes du moraliste du Grand Siècle sont semblables à des monolithes : leur forme est définitivement figée et elles continuent, à travers les âges, de juger l'être humain, de le toiser du haut de leur haute stature. Elles sont comme des monuments indéboulonnables, pour parler familièrement. C'est-à-dire que le blâme moral qu'elles expriment à l'emporte-pièce désigne le genre humain comme fondamentalement incorrigible. Au contraire, la comédie permet une espèce de rédemption et le culotté Frontin, ridiculisé par Marton, saisit très vite sa sottise et la jette aux orties dès la scène suivante : en effet, la soubrette répète à la mère de Rosimond les inepties que son singe de valet lui a déclarées précédemment sur « les commodités de la fidélité conjugale » ; sur ce, la marquise réprimande vertement le valet de son fils et assure Marton que les lubies de ce dernier n'ont rien à voir avec son cher enfant :

« (…) mon fils n'a nulle part à de pareilles extravagances ; il a de l'esprit, il a des mœurs, il aimera Hortense, et connaîtra ce qu'elle vaut ; pour toi [Frontin], je te recommanderai à ton maître, et lui dirai qu'il te corrige. »[510]

Mais Frontin n'a pas besoin des remontrances de son maître pour revenir à la raison et quand il se retrouve seul avec la servante qu'à tort il croyait naïve, il a vite fait de faire son *mea culpa* après s'être bruyamment esclaffé avec elle de ses propres ridicules :

« Marton, ma foi tu as raison, j'ai fait l'impertinent tout à l'heure.
Marton. - Le vrai faquin !
Frontin. - Le sot, le fat.
Marton. - Oh, mais tu tombes à présent **dans un excès de raison**, tu vas me réduire à te louer.
Frontin. - J'en veux à ton cœur, et non pas à tes éloges.
Marton. - **Tu es encore convalescent, j'ai peur des rechutes**.

509 Inversement, il y a des maximes de La Rochefoucauld qui mériteraient de figurer dans une comédie tant elles sont drôles et ressemblent à des saillies ; ainsi sur l'inconstance amoureuse qui nous occupe ici, on peut citer la maxime 396 : « On garde longtemps son premier amant, quand on n'en prend point de second. » *Maximes et Réflexions diverses*, GF Flammarion, édition de 1678, dir. J. Truchet, Paris, 1977.
510 *T. C.,* t. II, scène 4 de l'acte I, p. 166-167.

Frontin. - Il faut pourtant que tu m'aimes.
Marton. - Doucement, vous redevenez fat.
Frontin. - Paix, voici mon original qui arrive. »[511]

Si Marton l'a guéri si rapidement, pour reprendre la métaphore médicale plaisante qu'elle utilise, c'est qu'il connaît l'enjeu de la situation ; s'entêter, c'est perdre l'amour de la jeune fille. On verra que Rosimond aura besoin de plus de temps pour se corriger, mais aussi est-il « l'original » que Frontin ne fait que copier. Le mot d'esprit de la soubrette au sujet de « l'excès de raison » dont fait preuve son soupirant manifeste avec ironie la volte-face bouffonne du valet qui bat sa coulpe plus qu'il n'en faut en se trouvant d'autres qualificatifs dévalorisants : « le sot, le fat ». Frontin n'a pas d'amour-propre et il est pragmatique. Il est toujours l'homme de la situation et quand l'heure n'est plus à la comédie ridicule du petit-maître, il laisse là son habit d'emprunt pour mieux faire sa cour à Marton qui n'est pas dupe d'un retournement aussi soudain qu'opportuniste. Il est, dans la pièce, sur le mode parodique, le premier petit-maître à être corrigé.

La satire des passades que pense pouvoir se permettre le petit-maître, bien qu'il soit engagé, continue dans la suite de la pièce. Ainsi il y a, dans la scène 6 de l'acte I, une saillie de Frontin au sujet de la lettre que Rosimond vient de recevoir de la part de la comtesse Dorimène avec qui il a une relation galante ; mais seule Marton peut la comprendre, elle qui a entendu l'extravagante litanie du valet au sujet des « amourettes en passant » (« passer » était alors conjugué à presque toutes les personnes) :

« Marton, *à part à Frontin*. - C'est apparemment là une lettre de commerce.
Frontin. - Oui, quelque **missive de passage**. » (*Ibid.,* p. 169)

Marton a provoqué ce jeu de mots spirituel de Frontin en jouant sur l' ambiguïté du mot « commerce » qui peut désigner un commerce amoureux, une « liaison illicite entre deux personnes de sexe différent » (Littré) mais aussi une « correspondance spirituelle et honnête avec quelque personne » (Richelet). Il y a un aparté de Marton mais apparemment le valet de Rosimond s'exprime à voix haute et son maître peut l'entendre ; cependant il ne peut le comprendre.

511 Acte I, scène 5, p. 167.

Une autre expression spirituelle contribue à la critique des petits-maîtres ; dans la scène 3 de l'acte I, alors que Marton fait remarquer à Frontin qu'elle a cru déceler de l'amour pour sa maîtresse chez Rosimond, il approuve en déclarant :

« Vous avez raison, je lui trouve effectivement comme **une vapeur d'amour** pour elle. » (*Ibid.,* p. 165)

La formule est heureuse et la soubrette ne l'oubliera pas et la répétera avec délice, dans la scène suivante, à la mère de Rosimond :

« Oui, vous m'avez parlé d'**une vapeur de tendresse**, qu'il lui a pris pour elle ; mais **une vapeur se dissipe**. » (*Ibid.,* acte I, scène 4, p. 166)

On imagine bien la délectation avec laquelle Marton reprend l'image sotte et ridiculement précieuse utilisée par ce cuistre de Frontin qui se croit poète à ses heures ; elle file la métaphore avec un plaisir non dissimulé pour mieux railler son impertinence : « mais une vapeur se dissipe ».

- Dans *La Réunion des Amours* (1731) , Apollon craint que l'amour romanesque ne redevienne à la mode, évinçant de fait le dieu sensuel nommé Cupidon, car cela occasionnerait moins de beauté et d'énergie dans les poèmes d'amour où on ne chanterait plus que des sentiments : « Cela [serait] bien plat ». Mercure ne comprend pas cette inquiétude et lui demande donc ce qu'il veut :

« Apollon. - Ce que je veux ? Est-ce qu'il faut un commentaire à Mercure ? Une caresse, une vivacité, un transport, quelque petite action.
Mercure. - Ah ! vous avez raison. Je n'y songeais pas ; cela fait un sujet bien plus piquant, plus animé.
Apollon. - Sans comparaison, et un sujet bien plus à la portée d'être senti. Tout le monde est au fait d'une action.
Mercure. - **Oui, tout le monde gesticule.**
Apollon. - Et tout le monde ne sent pas. Il y a des cœurs matériels qui n'entendent un sentiment que lorsqu'il est mis sur un canevas bien intelligible.
Mercure. - On ne leur explique l'âme qu'à la faveur du corps.
Apollon. - Vous y êtes ; et il faut avouer que la poésie galante à bien plus de prise en pareil cas. (...) »

(*Ibid.*, scène 5, p. 864-865)

Marivaux désigne cette nouvelle façon d'aimer comme une gesticulation burlesque. Au cours de notre étude, nous avons déjà eu l'occasion d'analyser cette assertion spirituelle de Mercure qui condamne l'amour quand il se réduit à une gestuelle suggestive sans sincérité des cœurs. La dernière réplique de Mercure à propos de l'engagement corporel dans l'amour moderne est assez osée et explique peut-être qu'elle soit biffée dans le manuscrit ainsi que la première phrase de la réplique suivante d'Apollon, comme le précise Frédéric Deloffre dans son édition du théâtre de Marivaux. On peut du reste se demander si cette repartie du dieu messager n'est pas légèrement ironique : comment croire qu'il faille en passer par le corps pour faire ressentir des choses de l'âme ? Depuis quand les sentiments doivent-ils s'accompagner des sens pour être bien perçus ? Il dénoncerait alors la mauvaise foi de ceux qui n'avouent pas de but en blanc que justement seuls les corps les intéressent. Apollon fait l'éloge du libertinage en décrivant des scènes de séduction où il s'agit de réussir à toucher physiquement celle que l'on désire pour l'amener à accepter d'offrir ses faveurs :

« Aujourd'hui, quand j'inspire un couplet de chanson ou quelques autres vers, j'ai mes coudées franches, je suis à mon aise. C'est Philis qu'on attaque, qui combat, qui se défend mal ; c'est un beau bras qu'on saisit ; c'est une main qu'on adore et qu'on baise ; c'est Philis qui se fâche ; on se jette à ses genoux, elle s'attendrit, elle s'apaise ; un soupir lui échappe : Ah ! Sylvandre... Ah ! Philis... Levez-vous, je le veux... Quoi ! cruelle, mes transports... Finissez. Je ne puis. Laissez-moi. Des regards, des ardeurs, des douceurs ; cela est charmant. Sentez-vous la gaieté, la commodité de ces objets-là ? J'inspire là-dessus en me jouant. **Aussi n'a-t-on jamais vu tant de poètes**. » (*Ibid.*, p. 865)

La dernière phrase est très amusante : l'auteur fait dire à Apollon que la poésie à la mode est plutôt libertine et que c'est la raison pour laquelle elle est féconde. On croit déceler une critique par Marivaux de ces œuvres galantes où la sensualité est mise à l'honneur. Le constat selon lequel les poètes sont dorénavant légion rend leurs ouvrages très suspects. Ils se complaisent dans une poésie égrillarde facile et ont oublié les exigences d'un art difficile. Bien sûr le personnage d'Apollon n'est pas conscient de toute la portée de ses paroles et c'est le public qui comprend ce que le dramaturge veut subtilement lui faire entendre. Le dieu musagète a l'air de s'amuser comme un fou ; il est peu préoccupé d'amour véritable, de sincérité entre les âmes. Ce qu'il aime, ce sont les manifestations quasi théâtrales du sentiment amoureux ; d'où son plaisir extrême à narrer les amours de Philis et Silvandre qui, *a contrario*,

nous paraissent, à nous spectateurs, plutôt ridicules. Dans le roman de ce couple emblématique, s'aimer semble se résumer à une pantomime grotesque où le corps s'exprime avec un brin d'indécence. C'est encore et toujours de la gesticulation.

Encore une fois, Mercure porte un regard lucide et critique sur ce qu'Apollon lui dit. Ses répliques sont fines et spirituelles ; il montre qu'il n'est pas dupe de la présentation séduisante de l'amour à la mode par le dieu des arts. Ainsi, juste après que celui-ci a déclaré qu'on n'a jamais vu tant de poètes, le dieu messager lui rétorque :

« **Et dont la poésie ne vous coûte rien. Ce sont les Philis qui en font tous les frais.**
Apollon. - Sans doute. Au lieu que si la tendresse allait être à la mode, adieu les bras, adieu les mains ; les Philis n'auraient plus de tout cela.
Mercure. - **Elles n'en seraient que plus aimables, et sans doute plus aimées.** » (*Ibid.*)

Mercure est caustique : il a bien compris que cette poésie galante existe grâce aux jeunes femmes séduites qui paient en quelque sorte de leur personne. Elle ne « coûte rien » à Apollon parce qu'il est moins question d'art que de séduction ; il ne s'agit point d'ouvrages poétiques désintéressés où seule la beauté est recherchée. Au contraire, les poètes utilisent la poésie à leurs propres fins : la conquête amoureuse ; ils ne craignent plus de parler du corps féminin, enjeu fondamental de l'amour à la mode. L'expression familière « adieu les bras, adieu les mains » dégrade avec humour la nouvelle manière d'aimer ; on dirait les Philis démembrées et déshumanisées dans ces poèmes qui les exaltent physiquement. D'ailleurs le pluriel « les » et le nom générique « Philis » ("aimer" en grec) que le dieu des Beaux-Arts leur donne, achèvent de leur enlever toute humanité. Elles sont interchangeables, preuve qu'il n'y a plus de sentiments mais uniquement la force du désir qu'elles peuvent susciter. Mercure ne se joint pas aux plaintes anticipées de son interlocuteur si le dieu de la tendresse venait à supplanter Cupidon ; avec une douce amertume, il envisage ce retour du sentiment vrai comme une chance pour « les Philis » : « Elles n'en seraient que plus aimables, et sans doute plus aimées. » Celles dont le nom signifie l'amour même, en vivant sous le règne de Cupidon, ont paradoxalement perdu le sens originel de l'amour. Elles sont certes ardemment désirées mais l'amour sensuel empêche qu'on éprouve des sentiments sincères envers elles ; elles sont moins dignes d'être aimées. La fièvre des sens est un obstacle insurmontable à la rencontre des cœurs.

- Dans *La Provinciale*, pièce publiée en 1761 et destinée à un théâtre de campagne, Marivaux ridiculise les mœurs de son époque au moyen du personnage de Madame Riquet, veuve de province venue très récemment à Paris. Madame Lépine est une intrigante qui a su entrer dans ses bonnes grâces et qui cherche à l'escroquer avec l'aide de son complice, le chevalier. Ainsi elle fait croire à celle qui se fait dorénavant appeler Madame La Thibaudière que dans la capitale l'amour et le mariage n'ont rien à voir et que « les pratiques galantes » différencient bien le mari et l'amant :

« je lui ai déjà dit que, pour le bon air, il était indécent d'aimer son mari, et qu'il ne fallait garder l'amour que pour la galanterie, et non pas pour le mariage » (*T. C.*, t. II, scène 4, p. 806)

La provinciale a bien profité de la leçon et lorsque son parent Monsieur Lormeau vient lui présenter Monsieur Derval, « un homme de considération » habitant Paris et qu'il lui a choisi comme futur mari, elle tient des propos impertinents sur le sujet ; elle se vante en effet d'avoir reçu un billet doux :

« Monsieur Lormeau. - Vous ne songez pas, Madame, que ce billet doux peut inquiéter Monsieur Derval.
Madame La Thibaudière, *riant.* - Hé, hé, hé ! de quelle inquiétude provinciale nous parlez-vous là ? Tâchez donc de n'être plus si neuf. Monsieur en veut à ma main, et le Chevalier ne poursuit que mon cœur ; ce sont deux choses différentes, et qui n'ont point de rapport.
Monsieur Derval. - Je me trouverais cependant fort à plaindre, si le cœur ne suivait pas la main.
Madame La Thibaudière. - Vraiment, il faudra bien qu'il la suive ; il n'y manquera pas : mais je pense entre nous que ce n'est pas là le plus grand de vos soucis, Monsieur, et que nous ne nous chicanerons pas là-dessus ; **nous savons bien que le cœur est une espèce de hors-d'œuvre dans le mariage**. » (*T. C.*, t. II, scène 9, p. 816-817)

Le comique de situation est en place : la provinciale déclare à son futur mari qu'ils ne seront pas obligés de s'aimer. Comme il est parisien, elle croit à tort qu'il est au fait des « pratiques galantes » en vogue dans la capitale. Elle veut se montrer déniaisée et digne de vivre en bonne Parisienne à la mode. En effet, il est prévu que Monsieur Derval, après leurs noces, fixe sa nouvelle épouse à Paris. Ainsi tout en fanfaronnant et s'enorgueillissant d'une liaison galante qui, pense-t-elle, lui donne du prix aux yeux de son prétendant, elle se dévalue elle-même et se forge une mauvaise réputation. Tout en croyant plaire à Monsieur Derval, elle est en réalité

en train de perdre son crédit et peut-être de faire échouer un projet de mariage qui est tout à son avantage parce qu'il peut terminer une grande affaire qu'ils ont ensemble devant la justice. Voilà pourquoi son parent est outré et lui affirme en aparté à la fin de la scène que quelqu'un lui « a renversé l'esprit ». En toute bonne foi, la veuve risque de saper ses chances d'un remariage avec « un homme de considération ».

Marivaux reprend ici un sujet rebattu et qui a fait le succès de la pièce de Nivelle de La Chaussée *Le Préjugé à la mode* représentée en 1735. Il est vrai que la provinciale se fait manipuler mais elle est tellement sotte qu'elle mérite ce qui lui arrive : alors que Monsieur Derval s'oppose poliment aux énormités qu'elle prononce, elle s'entête dans son idée et va jusqu'à la plaisanterie culinaire qui fait de l'amour un hors-d'œuvre au sein d'un couple marié. Elle fait rire d'elle-même sans le savoir, ce qui augmente encore son ridicule. Elle travaille à son propre malheur. Ainsi, dans la scène suivante, quand elle fait part à Madame Lépine de la bonne impression que lui a faite Monsieur Derval et que celle-ci lui rappelle qu'il est interdit pour une femme du monde d'aimer son mari, elle répond bêtement :

« Ah ! doucement ! je ne mériterai jamais votre raillerie. **Mais je l'aimerais encore mieux que le chevalier, si c'était l'usage**. » (*Ibid.*, scène 10, p. 817)

Cette dernière repartie est à la fois humoristique et pitoyable car la victime des deux aigrefins est tellement influençable qu'elle est prête à faire fi de ses sentiments sincères pour paraître à la mode. Elle remarque en effet qu'elle commence à aimer son prétendant tandis que le chevalier ne lui fait ni chaud ni froid : elle affecte d'être éprise de lui pour être dans le bon ton et jouer le rôle que lui fait jouer Madame Lépine, la friponne qui feint de lui enseigner les bonnes manières ;

« Madame Lépine. - Il n'est pas même question d'aimer avec le Chevalier, il ne faut en avoir que l'air. (…) quand il y en [de l'amour] a, on le prend ; quand il n'y en a point, on en contrefait, et quelquefois il en vient. (…) On s'étourdit de sentiments imaginaires.
Madame La Thibaudière. - C'est justement à quoi j'en suis avec le Chevalier ; quoiqu'il ne m'ait pas fort touchée, je me figure que je l'aime : je me le fais accroire, pour m'aider à soutenir la chose avec les airs convenables. Oh ! je sais m'étourdir aussi. » (*Ibid.*, scène 10, p. 818)

La provinciale représente donc le comble du ridicule : elle feint d'aimer qui elle n'aime pas et elle est disposée à feindre de ne pas aimer qui elle aime. On est bien dans un monde

renversé où la victime des fripons court à sa perte avec allégresse. Rappelons à ce propos que cette leçon de libertinage empreinte de fourberie se termine par ces derniers mots de Madame La Thibaudière enfin consciente d'avoir été grossièrement abusée :

« Adieu, je vais me cacher dans le fond de ma province ! » (*Ibid.*, scène 23, p. 836)

La veuve rit énormément dans la pièce et a des reparties amusantes qui font qu'on se moque d'elle ; elle montre une certaine euphorie, une joie presque enfantine que partage sa suivante Cathos. Mais toute cette bonne humeur, ce bonheur d'être à Paris et d'apprendre les bonnes manières se finit par une retraite honteuse où la femme de province va expier ses erreurs dans l'anonymat et la solitude. Il n'y a apparemment plus de mariage qui tienne pour elle. C'est donc bien une dénonciation des nouvelles mœurs libertines que fait le dramaturge et quand il fait dire à la naïve provinciale des propos comiques, ceux-ci sont autant de mots d'esprit décochés contre les comportements amoureux qu'on pouvait trouver dans les années 1750. « A Paris, manquez-vous de mœurs ? on en rit, et on vous le pardonne. Manquez-vous d'usage ? vous n'en revenez point, vous êtes noyée. » Ces paroles vénéneuses prononcées par la femme d'intrigue qui tient la veuve sous sa coupe sont une indication du relâchement moral des contemporains. La soubrette, courtisée par La Ramée, est le double de sa maîtresse et a également des reparties ridicules qui sont une parodie du libertinage mondain :

« Je crois aussi que celle [la lettre d'amour] de mon galant aura bien des charmes, car il va si vite dans le propos ; **il me considère si peu, que c'est un plaisir, le petit folichon qu'il est**. » (scène 8, p. 814-815)

N'être pas respectée devient une preuve de bon goût et Cathos de s'amuser du peu de considération que lui montre le valet du chevalier en lui envoyant un billet impertinent. Ce qui ajoute en effet au comique de la situation, c'est que les deux femmes, la maîtresse et sa servante, ont l'air de passer du bon temps, sont pleines de joie et ne cessent de le montrer comme deux enfants excitées par un nouveau jouet ou un bonbon. Elles sont réellement à la fête alors que leur comportement les compromet irrémédiablement. Leur caractère enfantin convient au genre de l'œuvre qui est une sorte de pièce d'éducation où deux roués initient deux idiotes aux prétendues pratiques galantes de la capitale. Ne faut-il pas en effet être bien puérile pour croire que tout ce qui nous constitue jusqu'à maintenant comme être moral n'est

qu'une énorme erreur ?

« Que voulez-vous ? j'arrive, à peine suis-je débarquée, et **je sors du pays de l'ignorance crasse**. » (scène 8, p. 813)

Elle se dévalorise elle-même et pour être à la hauteur de sa réputation parisienne elle devient alors extrêmement zélée et se dispose à recevoir avec bienveillance toutes les lettres impertinentes de tous les galants qui s'intéresseraient à elle :

« M'écrive à présent qui voudra, **je prends tout, je reçois tout, je lis tout**. » (scène 8, p. 854)

Chacune de ses paroles est l'occasion de se ridiculiser un peu plus et d'appliquer à la lettre, comme une bonne élève, les préceptes immoraux enseignés par la malhonnête Madame Lépine. En nouvelle convertie, elle se montre extrêmement zélée et veut devenir une sorte de modèle dans la galanterie ; son appétit de reconnaissance est tel qu'elle perd toute mesure et se dit prête à satisfaire tous les séducteurs susceptibles de se présenter à sa porte. Elle en fait littéralement trop et est la victime idéale pour celle qui la dupe et s'esclaffe en cachette en voyant que son initiation est si fructueuse.

4. Trait d'esprit et folie

En 1720, Marivaux écrit *Annibal*, une tragédie en cinq actes et en vers, pour les Comédiens-Français. C'est un échec. Il ne reviendra à cette troupe qu'en 1724 pour présenter une comédie en un acte et en prose, *Le Dénouement imprévu*. Cette pièce s'inspire davantage de ses devanciers comme s'il cherchait à bien s'ancrer dans une tradition théâtrale pour mieux se faire accepter par cette compagnie prestigieuse. Ainsi il emprunte à Regnard dans ses *Folies amoureuses*[512] le thème de la jeune fille simulant la folie pour dégoûter un amant indésirable[513]. En effet, dans *Le Dénouement imprévu*, Mademoiselle Argante doit se plier aux

512 Cette comédie en trois actes et en vers a été représentée pour la première fois en 1704. Regnard s'est sans doute inspiré d'un ancien canevas italien intitulé *La Finta pazza* (*la Folle supposée*).

513 Marivaux s'était déjà inspiré de cette intrigue dans *Le Père prudent et équitable* ; mais dans cette pièce qui est la toute première qu'il ait écrite en 1712, c'est la servante Toinette qui jouait le rôle de folle pour aider sa maîtresse.

volontés de son père et épouser Ergaste, un gentilhomme campagnard qu'elle ne connaît pas. Comme elle préfère la vie parisienne, elle est prête à faire semblant d'être folle pour complaire à Dorante qui l'aime et veut l'épouser mais pour qui elle n'a pas de sentiments bien vifs. C'est plus par habitude et par goût de la ville et de ses plaisirs qu'elle est disposée à se marier avec lui.

Dans la scène 7 qui va nous occuper, Monsieur Argante dialogue avec sa fille qui joue le rôle de folle ainsi qu'on le lui a demandé. Après avoir entendu quelques impertinences sorties de la bouche de sa fille, le père croit enfin qu'elle se soumet et revient à la raison ; mais c'est alors qu'elle lui assène le coup de grâce avec une saillie pas si déraisonnable que cela et qui révèle sa rébellion :

« Mademoiselle Argante. - (…) contez-moi un peu ce que c'est que votre gendre : n'est-ce pas cet **homme des champs** ?
Monsieur Argan. - Encore ! Est-il question d'un autre ?
Mlle Argan. - **Je m'imagine qu'il accourt à nous comme un satyre**.
M. Argan. - Oh ! je n'y saurais tenir. Vous êtes une impertinente ; il vous épousera, je le veux, et vous obéirez.
Mlle Argan. - Doucement, mon père ; discutons froidement les choses. Vous aimez la raison, j'en ai de la plus rare. »[514]

La jeune femme réussit à résumer dans une expression spirituelle tout le mal qu'elle pense du mari qu'on lui destine. Elle qui déteste tant la vie à la campagne réduit le promis à une créature faunesque, mi-homme mi-bête, poursuivant ridiculement une belle humaine civilisée qu'il ne mérite pas. C'est une vraie saynète prise sur le vif, digne des épisodes mythologiques. L'union conjugale est assimilée à une course-poursuite qui ressemble à s'y méprendre à une tentative de viol, le père étant alors le complice d'un acte plus que répréhensible. La jeune femme condamne d'emblée le prétendant à une sauvagerie effrayante et amusante à la fois. Comment elle, si raffinée, ayant reçu la meilleure éducation possible, pourrait-elle se satisfaire d'un tel époux ? Elle imagine alors une plaisante inversion des rôles entre elle et son géniteur ; celui-ci finit par sortir de ses gonds en la menaçant de l'enfermer dans un couvent :

« Mlle Argante. - (…) Ecoutez-moi, je me sers d'une supposition. Je suis Monsieur Argante, et vous êtes ma fille. Vous êtes jeune, étourdie, vive, charmante, comme moi. Et moi, je suis grave, sérieux,

514 *T. C.*, t. I, p. 496.

triste et sombre comme vous.

M. Argante. - Où suis-je ? et qu'est-ce que c'est que cela ?

Mlle Argante. - Je vous ai donné des maîtres de clavecin, vous avez un gosier de rossignol, vous dansez comme à l'Opéra, vous avez du goût, de la délicatesse ; moi, du souci et de l'avarice ; vous lisez des romans, des historiettes et des contes de fées ; moi, des édits, des registres et des mémoires. Qu'arrive-t-il ? **Un vilain faune, un ours mal léché sort de sa tanière**, se présente à moi, et vous demande en mariage. Vous croyez que je vais lui crier : va-t'en. Point du tout. Je caresse **la créature maussade**. Je lui fais des compliments, et je lui accorde ma fille. L'accord fait, je viens vous trouver et nous avons là-dessus une conversation ensemble assez curieuse. La voici. (…) Je vous marie, ma fille. A qui donc, mon père ? **A un honnête magot, un habitant des forêts**. Un magot, mon père ! Je n'en veux point. Me prenez-vous pour **une guenuche** ? Je chante, j'ai des appas, et je n'aurais qu'**un magot, qu'un sauvage** ! Eh ! fi donc ! Mais il est gentilhomme. Eh bien ! qu'on lui coupe le cou. (…) Oh ! oh ! friponne ! ne suis-je pas le maître ? … A cette épithète de friponne, vous prenez votre sérieux, vous vous armez de fermeté, et vous me dites : Vous êtes le maître, *distinguo* : pour les choses raisonnables, oui ; pour celles qui ne le sont pas, non. On ne force point les cœurs. Loi établie. Vous voulez forcer le mien : vous transgressez la loi. J'ai de la vertu, je la veux garder. Si j'épousais **votre magot**, que deviendrait-elle ? Je n'en sais rien. »[515]

La tirade de la jeune fille développe en diverses variations le thème humoristique de l'homme ensauvagé qu'il serait de mauvais ton d'épouser au vu de son éducation soignée. Les différentes désignations péjoratives sont divertissantes et mettent en accusation l'incohérence paternelle concernant le choix d'un époux : « vilain faune, ours mal léché, honnête magot[516], habitant des forêts, une guenuche, un sauvage ». La folie affectée permet de libérer la parole et de dire son fait à un père inconséquent dont la conduite est plus proche de la démence que celle de sa fille. On retrouve ici le thème traditionnel de la folie pleine de sagesse et de la raison qui déraisonne. Cette inversion est redoublée par l'échange des rôles entre la fille et le père : Mademoiselle Argante, aussi insensée semble-t-elle, est plus raisonnable que Monsieur Argante malgré sa mine sérieuse et sombre. Mais le propos de la jeune femme est encore plus fin et complexe que cela : à propos d'amour et d'union, elle affirme que la raison ne doit pas l'emporter sur les sentiments ; « pour les choses raisonnables », le vieux bougon a tout à fait son mot à dire mais « pour celles qui ne le sont pas, non ». La loi du cœur ne saurait obéir à

515 *Ibid*., p. 496, 497.

516 On appréciera l'oxymore. On relève par ailleurs trois occurrences du mot « magot » : « Espèce de gros singe. On dit figur. d'un homme fort laid de visage qu'il est laid comme un magot » (*Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694).

celle de la raison ; là encore on a affaire à un vieil adage que tout un chacun peut approuver en faisant référence à sa propre expérience.

En contrefaisant la folle, la jeune fille nous fait rire par un discours truffé de propos spirituels qui sont autant de vérités lancées à la face d'un père aveuglé par la noblesse de celui qu'il veut pour gendre. Si son enfant n'endossait pas le rôle de démente que son amant Dorante lui a instamment demandé de jouer pour éviter ce mariage, elle ne pourrait être aussi franche et brutale. La déraison simulée a donc à voir avec le mot d'esprit. Le fou fait rire et réfléchir à la fois. Il a une importance morale indéniable, comme la saillie spirituelle qui, tout en déclenchant l'hilarité, remet en cause des principes qu'on pouvait croire inébranlables. Le mot d'esprit joue les trouble-fête moraux tout en amusant. Il comporte une forme de dérèglement qui peut inquiéter les gardiens de l'ordre établi. Ici Monsieur Argante en est tout retourné : « Où suis-je ? Et qu'est-ce que c'est que cela ? » Sa fille se livre à un jeu carnavalesque subversif qui lui permet, sous prétexte de folie, de faire de lui un portrait satirique : « Et moi je suis grave, sérieux, triste et sombre comme vous. (…) moi [j'ai] du souci et de l'avarice ; (…) moi [je lis] des édits, des registres et des mémoires. » Le plus drôle est le renversement des pronoms personnels (moi/vous) qui est l'occasion d'un jeu théâtral irrésistible où la jeune effrontée se prend pour son père pour mieux le moquer et le condamner.

Le mot d'esprit a donc une dimension ludique et l'on perçoit bien le plaisir que prend Mademoiselle Argante à se jouer ainsi de son père en feignant une folie subite. Quel régal de mettre dans la bouche de l'auteur de ses jours les paroles mêmes qu'elle souhaiterait prononcer si le respect et l'éducation ne la réduisaient pas habituellement au silence ! En effet le plaidoyer final est censé être dit par le père jouant le rôle de sa fille : « A cette épithète de friponne, vous prenez votre sérieux, vous vous armez de fermeté (…). »

Ainsi la saillie spirituelle sème le désordre, est liée à une sorte de folie où les bornes de la bienséance ne sont pas respectées, et dit une vérité qu'il n'est pas aisé d'exprimer dans un contexte moral et social corseté. Mais tout cela se fait dans la joie libératrice d'une parole qui ne craint plus de se faire entendre. Et ce verrou qui saute s'accompagne d'un rire salvateur. Précisons toutefois que Monsieur Argante n'est pas dupe de cette mascarade : « Je pénètre vos desseins à présent, fille ingrate ; et vous vous imaginez que je serai la dupe de vos artifices ? Mais si tantôt j'ai lieu de me plaindre de votre conduite, vous vous en repentirez toute votre vie. » Dans la scène 4, alors qu'elle s'entretenait seule à seule avec Lisette au sujet du moyen

étrange proposé par Dorante pour éviter le mariage avec un gentilhomme campagnard, Mademoiselle Argante était rétive à l'idée de « jouer un rôle de folle » ; elle trouvait cela « bien laid » et déclarait que cela lui « répugn[ait] ». Elle ne s'est résolue à ce remède que sur les instances d'un amoureux désespéré : « Eh bien ! remettez-vous, j'extravaguerai ; la comédie va commencer. »[517]C'est par conséquent de guerre lasse qu'elle a accepté ce rôle peu reluisant et pourtant on a vu qu'elle finit par se prendre au jeu et devient intarissable une fois confrontée à son père comme si elle trouvait un réel plaisir à jouer les folles.

Il faut marquer ici la grande différence entre l'Agathe de Regnard dans *Les Folies amoureuses* et l'héroïne du *Dénouement imprévu* de Marivaux. Dans la première comédie, un vieux tuteur, amoureux et jaloux et qui tient sa pupille prisonnière, est trompé par la folie simulée de celle-ci qui finit par sortir d'esclavage à l'aide de son amant Eraste. Elle use de différents stratagèmes ; ainsi pour obtenir de l'argent nécessaire à sa fuite[518], elle soutire cent pistoles à son barbon en endossant le rôle d'une vieille femme laissée dans le besoin par ses quatorze enfants ! Albert, la dupe de ses fourberies, lui donne cette somme de peur que sa folie ne s'aggrave si on la contrarie ; il a toutefois l'assurance, croit-il à tort, que la soubrette Lisette la lui rendra au plus vite à l'insu de la démente. Chez Jean-François Regnard, la folie feinte est donc une ruse efficace permettant à la jeune opprimée de s'évader de la maison de son geôlier alors que chez Marivaux, le vieux père n'est pas dupe de la comédie que lui joue sa fille. Mademoiselle Argante trouve simplement là le moyen de décharger son cœur sur le mode humoristique. On pourrait dire que dans la pièce de 1704, la folie est un ressort dramatique essentiel, une ficelle de l'intrigue[519] alors que dans celle de 1724 elle est un ressort psychologique ; autrement dit, la protagoniste marivaudienne ne cherche pas forcément à persuader son père qu'elle est folle mais à s'opposer frontalement à sa décision tout en empruntant un masque qui la dissimule à peine. Le barbon Albert chez Regnard est une vieille ganache bête et naïve (Agathe lui fait croire l'incroyable en composant un rôle de frénétique totalement caricatural[520]) alors que Monsieur Argante, chez Marivaux, après un temps de

517 Scène 6, p. 492.

518 Son amant est en effet sans un sou vaillant.

519 Regnard rejoint là les bouffonneries de la commedia dell'arte ; rappelons en effet qu'il s'inspire du canevas d'un vieil opéra italien intitulé *La Folle supposée.*

520 Crispin, le valet d'Eraste, maître en tromperie, se joint à la comédie en faisant croire au vieillard que ses nombreux voyages l'ont initié à l'art de guérir les esprits ; c'est son intervention opportune qui va enfin faire sortir Albert de scène et permettre ainsi aux amants de s'échapper sans demander leur reste. En effet il réussit

grande perplexité en entendant les extravagances de son enfant, comprend qu'il s'agit là d'un recours pour éviter le mariage qu'il a prévu avec Eraste, le gentilhomme campagnard qui doit lui rendre visite ce même jour. Tout ce que peut dire sa fille est bien intégré à la situation : comment son père peut-il arranger un mariage avec un inconnu vivant à la campagne alors qu'il l'a élevée de façon à en faire une parfaite Parisienne dotée de multiples talents à faire valoir ? Au contraire, le délire simulé d'Agathe a quelque chose de gratuit ; son entrée sur scène est d'abord préparée par Lisette qui vient prévenir la compagnie que sa maîtresse, en voyant travailler le serrurier venu « griller »[521] tout le logis, s'est mise à courir partout, à danser, à tenir des « discours remplis d'extravagances »[522], à prendre une guitare et à chanter « en différent jargon » : Lisette a alors voulu l'enfermer dans sa chambre mais elle s'est mise à se frapper la tête contre les murs de sorte qu'il a fallu la laisser agir à son gré ; après cette présentation impressionnante, Agathe entre « en habit de Scaramouche, avec une guitare, faisant le musicien » et chantant : elle raconte alors ses exploits d'artiste[523] et en profite pour glisser subrepticement une lettre à Eraste où elle lui enjoint de l'enlever le jour même. Plus tard dans la scène 4 de l'acte III, elle est « en vieille » nous prévient la didascalie et compose tout un numéro de vieillarde abandonnée par ses quatorze fils qui en veulent à son « douaire ». Le personnage de la folle jouée par l'Agathe de Regnard requiert donc des talents de comédienne bouffonne qui n'hésite pas à jouer avec outrance de son corps et de sa voix.

On peut également comparer deux œuvres différentes de Marivaux traitant du même thème à douze ans de distance pour mieux cerner sa manière. Son entrée dans la carrière littéraire s'effectue avec l'écriture d'une pièce de théâtre en un acte et en vers dès 1712 : *Le Père prudent et équitable*. Selon la tradition, c'est à la suite d'un défi qu'il aurait rédigé cette

---

à lui faire croire qu'il a fait passer la démence de la jeune fille dans le corps d'Eraste qui a bien voulu jouer les réceptacles complaisants ! On exhorte alors le barbon à aller chercher lui-même dans son bureau un remontant au jeune homme sous peine de le voir devenir complètement fou. Tout cela montre bien la crédulité extraordinaire du vieil amoureux.

521 Pour éviter qu'on ne lui enlève sa pupille, Albert a tout bonnement décidé de transformer sa maison en forteresse en mettant des barreaux à toutes les fenêtres.

522 Acte II, scène 6, v. 1005.

523 C'est aussi l'occasion de malmener physiquement et verbalement Albert, qui, dupé, se laisse faire et manifeste la plus grande pitié pour celle dont il est amoureux.

œuvre.[524] Frédéric Deloffre insiste dans sa notice[525] sur l'influence de Jean-françois Regnard dans l'élaboration de cette première comédie. Ainsi, l'idée de la folie simulée par la soubrette Toinette a dû être suggérée à Marivaux par celle de la jeune Agathe dans *Les Folies amoureuses* de Regnard, pièce en trois actes et en vers, représentée pour la première fois et avec succès en 1704. Dans la scène 6 de la pièce de Marivaux, Crispin qui est le valet de Cléandre, l'amant de Philine, se fait passer pour Démocrite, le père de celle-ci ; il veut en effet détourner l'un des trois prétendants que ce dernier a choisis pour sa fille : Cléandre ne lui agrée pas parce que ses « biens [sont] embrouillés dans de très grands procès »[526]. Ariste par contre, celui pour lequel Démocrite penche même s'il tient à laisser Philine faire son propre choix, est très riche mais très vieux. Pour mieux dégoûter Ariste de ce projet, le rusé domestique fait appel à Toinette, la soubrette de Philine : il lui demande de jouer le rôle de sa maîtresse ; sans autre explication[527], Toinette comprend qu'elle doit se comporter de façon à ce qu'Ariste renonce à ce mariage. Et là voici donc qui se met à tenir des propos inopportuns, extravagants qui glacent les ardeurs du vieil Ariste qui était pourtant si bien disposé avant qu'elle n'ouvre la bouche. Mais là aussi on est loin de la furie du personnage d'Agathe ; la folie de Toinette est, pourrait-on dire, plus raisonnable. Elle joue le rôle d'une franche coquette, bavarde invétérée qui ne laisse jamais à Ariste le temps d'en placer une ; il peut juste manifester sa stupeur et son horreur par quelques répliques très courtes qui montrent l'efficacité du stratagème de la servante. Après avoir fait son propre éloge sans aucune retenue, elle fait mine de croire que le silence ahuri d'Ariste est de l'indifférence à son égard et se lance dans un discours insultant qui finit de lui aliéner ce prétendu fiancé :

524 Voici l'avis de « L'imprimeur au lecteur » (Marivaux n'est certainement pas étranger à sa rédaction) : « Le hasard seul a fait tomber cette pièce entre mes mains ; l'auteur, s'étant trouvé dans une compagnie, dit assez imprudemment qu'une pièce comique n'était pas un ouvrage absolument si difficile ; quelqu'un lui répondit qu'il parlait en jeune homme. L'auteur, piqué de ce reproche, s'engagea à faire une intrigue de comédie. Il y travailla quelques jours après et en montra ce qu'il avait fait à un ami qui l'exhorta de continuer : il finit la pièce et la confia au même ami, qui me la fit voir aussi, à l'insu de l'auteur. Il me parut qu'elle pourrait faire plaisir et j'ai cru ne devoir pas en priver le public. » Précisons que cette pièce, dont on ne sait pas si elle a été représentée dans la compagnie évoquée dans l'avis, tenait au cœur de l'auteur puisqu'il l'a intégrée, le texte ayant été revu et corrigé, dans l'édition Duchesnes des *Oeuvres de théâtre de M. de Marivaux* en 1758.

525 *T. C.*, t. 1, p. 3-8.

526 *Ibid.,* p. 13, scène 1.

527 En aparté, Crispin exige simplement qu'elle « [fasse son] rôle » sans apporter d'autre précision ; Toinette improvise donc selon son inspiration sans qu'il y ait eu de préparation, de préméditation de son rôle d'extravagante. Puis les encouragements de Crispin la font continuer de plus belle sur sa lancée.

« Je vois que le pauvre homme a perdu la parole :
S'il devenait muet, papa, je deviens folle.
Parlez donc, cher amant, petit mari futur ;
Sied-il bien aux amants d'avoir le cœur si dur ?
Allez, petit ingrat, vous méritez ma haine.
Je ferai désormais la fière et l'inhumaine. »[528]

Dès l'écriture de cette première pièce, Marivaux met en place l'opposition humoristique entre le magot et la jeune fille accomplie :

« Moi devenir sa femme ! ha, ha, quelle figure !
Marier un objet, chef-d'œuvre de nature,
Fi donc ! avec un **singe** aussi vilain que lui !

Ariste, *bas.*

La **guenon** !

Toinette

Cher papa, non, j'en mourrais d'ennui.
Je suis, vous le savez, sujette à la migraine ;
L'aspect de ce **magot** la rendrait quotidienne.
Que je le hais déjà ! je ne le puis souffrir.
S'il devient mon époux, ma vertu va finir ;
Je ne réponds de rien. »[529]

Quelque douze ans plus tard, on retrouve cette idée, déjà présente dans la comédie traditionnelle[530], qu'une fille mal mariée peut, dans le mariage, adopter un comportement immoral par la faute de ses parents qui ont décidé de sa vie de manière inconsidérée. Ariste ne doute pas que la soi-disant Philine soit folle, ce que prouve ses différentes interventions qui scandent la scène de façon comique : « Dans quel égarement... » ; « Quelle étrange folie ! » ; « Sans son extravagance elle [aurait] des appas » ; « Nous venons de bien loin pour ne voir

528 Ibid. p. 26.
529 Ibid. p. 27.
530 On pense ainsi au *Tartuffe* de Molière où Dorine prévient Orgon que s'il marie sa fille au dévot dont il s'est entiché, il doit s'attendre à ce que celle-ci perde sa vertu, c'est-à-dire qu'elle commette l'adultère pour se dédommager d'un mari honni.

que des fous[531]. » Mais c'est une sorte de folie douce qui ne fait pas tout à fait perdre le lien avec la réalité même si les réactions de Toinette sont absolument irrationnelles. Au contraire, chez Regnard, comme on l'a déjà montré, Agathe se lance dans une composition théâtrale pleine de virtuosité où elle semble véritablement avoir l'esprit égaré. D'ailleurs Eraste et son valet sont d'emblée abusés eux aussi et il faut que la jeune fille donne en cachette une lettre à son amant pour qu'il comprenne que tout cela est une mascarade pour tromper le barbon Albert.

5. Le tricheur professionnel

Dans *La Joie imprévue* (1738), le chevalier représente un type social : le joueur de cartes qui triche et dépouille les jeunes provinciaux fraîchement arrivés dans la capitale. Damon a en effet été envoyé à Paris par son père pour y acheter une charge de judicature et il a déjà perdu au jeu la moitié de la somme allouée par son banquier parisien sans se rendre compte qu'il est la dupe du chevalier ; alors que son valet Pasquin lui fait des remontrances, il témoigne d'une naïveté ridicule :

« Tu conviendras qu'il y a plus de malheur dans tout ceci que de ma faute. En arrivant à Paris, je me mets dans cet hôtel garni : j'y vois un jardin qui est commun à une autre maison, je m'y promène, j'y rencontre le Chevalier, avec qui, par hasard, je lie conversation ; il loge au même hôtel, nous mangeons à la même table, je vois que tout le monde joue après dîner, il me propose d'en faire autant, je joue, je gagne d'abord, je continue par compagnie, et insensiblement je perds beaucoup, sans aucune inclination pour le jeu ; voilà d'où cela vient ; mais ne t'inquiète point, je ne veux plus jouer qu'une fois pour regagner mon argent ; j'ai un pressentiment que je serai heureux.
Pasquin. - Ah ! Monsieur, quel pressentiment ! Soyez sûr que c'est le diable qui vous parle à l'oreille. »[532]

A son insu, Damon raconte les manœuvres du tricheur professionnel habitué à plumer les jeunes provinciaux crédules. Il met tout sur le compte de la malchance alors que son récit révèle la ruse du tricheur pour le prendre dans ses filets. Il est ainsi prêt à jouer l'autre moitié de l'argent, restée chez le banquier, en une seule fois pour récupérer toute sa mise. Pasquin,

531 Il utilise le pluriel car Crispin se joint à Toinette dans son numéro de folie.

532 *T. C.,* t. II, scène 1, p. 428.

domestique fidèle chargé par le père de surveiller et guider le fils, a bien compris de quoi il retourne et ne va cesser de mettre en garde son jeune maître contre cet aigrefin. Voici comment lui-même rappelle la mission qu'on lui a donnée et qu'il prend très à cœur :

« Pasquin, me dit Monsieur votre père la veille de notre départ, je connais ton zèle, ton jugement et ta prudence ; ne quitte jamais mon fils, sers-lui de guide, gouverne ses actions et sa tête, regarde-le comme un dépôt que je te confie. » (*Ibid.,* p. 427)

On a donc affaire à une petite comédie de mœurs en un acte qui annonce le succès du drame bourgeois. La pièce, critiquée en son temps pour la faiblesse de son intrigue, contient cependant pour nous un intérêt quasi documentaire en ce qu'elle nous dépeint le caractère de l'escroc, du chevalier d'industrie qui sait appâter sa victime naïve pour ensuite la dépouiller. Par ailleurs, si le père de Damon n'intervenait pas comme un providentiel *deus ex machina*, on assisterait à la chute morale du fils tombant dans le vice du jeu alors qu'au départ rien ne l'y pousse. En effet le prudent Orgon est venu incognito à Paris pour surveiller son fils et va le corriger en se masquant pour lui donner une leçon mémorable : on assiste alors à une scène d'attendrissement général et tout est bien qui finit bien. Le bon père précautionneux pardonne et le fils penaud se repent sincèrement.

Si l'action dramatique est effectivement assez mince, la comédie comporte des saillies qui la rendent intéressante et lui procurent une grande vivacité ; or celles-ci sont essentiellement le fait de Pasquin et visent directement le chevalier malhonnête. Il ne perd pas une occasion de décocher ses flèches spirituelles à un chevalier au début amusé et finalement décontenancé et agacé par la loyauté hargneuse de ce valet qui ne lâche jamais prise malgré l'aveuglement persistant de son jeune maître. La scène 2 est très amusante parce qu'elle illustre le comportement de Pasquin face au tricheur ; ne pouvant convaincre Damon des mauvaises intentions de son partenaire de jeu, il s'en prend verbalement à ce dernier et le harcèle de petites phrases agressives et moqueuses qui lui font comprendre qu'il voit clair dans son jeu. Tout d'abord, il lui ment éhontément en lui déclarant que son maître est sorti alors que celui-ci se promène ostensiblement dans le jardin de l'hôtel garni où il réside. Puis il s'immisce constamment dans la conversation entre les deux hommes sans que personne ne lui demande rien. Ainsi comme le chevalier croit que Damon n'a plus d'argent, il prétexte un séjour à la campagne pour ne pas jouer à crédit avec lui ; et Pasquin d'affirmer ironiquement :

« Eh oui ! Monsieur, il fait si beau : partez, Monsieur le Chevalier, et ne revenez pas, nos affaires ont grand besoin de votre absence ; il y a tant de châteaux dans les champs, amusez-vous à en ruiner quelqu'un.
Damon, *à Pasquin*. - Encore ?
Le Chevalier. - Il commence à m'ennuyer. » (*Ibid.,* scène 2, p. 429)

Tandis qu'au tout début de la scène, l'escroc est diverti par le dévoué domestique[533], au fur et à mesure de l'entretien et des intrusions de ce dernier dans le dialogue, son énervement augmente et, à la fin de la scène, il lance : « Voilà un insolent valet. » Les reparties à la fois acides et amusantes sont la seule arme du valet contre lui. Ainsi quand le tricheur apprend que sa dupe a encore une forte somme en sa possession et qu'il doit simplement aller la chercher chez son banquier, il lui promet de rester pour jouer avec lui. Pasquin se plaint alors d'une manière très drôle :

« Pasquin, *d'un ton dolent*. - **Hélas ! nous n'étions que blessés, nous voilà morts**. *(A son maître.)* Monsieur, cet argent qui est à deux pas d'ici, n'est pas à vous, il est à Monsieur votre père, et vous savez bien que **son intention n'est pas que Monsieur le Chevalier y ait part** ; **il ne lui en destine pas une obole.**
Damon. - Oh ! je me fâcherai à la fin : retire-toi.
Pasquin, *en colère*. - Monsieur, je suis sûr que vous perdrez.
Le Chevalier, *en riant*. - Puisse-t-il dire vrai, au reste.
Pasquin, *au Chevalier.* - Ah ! vous savez bien que je ne me trompe pas.
Le Chevalier, *comme ému*. - Hem ?
Pasquin. - Je dis qu'il perdra, **vous êtes un si habile homme que vous jouez à coup sûr**.
Damon. - Je crois que l'esprit lui tourne.
Pasquin. - Il n'y a pas de mal à dire que vous perdrez, quand c'est la vérité.
Le Chevalier. - Voilà un insolent valet.
Pasquin, *sans regarder.* - **Cela n'empêchera pas qu'il ne perde**.
Le Chevalier. - Adieu, jusqu'au revoir.
Damon. - Ne me manquez donc pas.
Pasquin. - **Oh que non ! il vise trop juste pour cela**. » (*Ibid.,* p. 430)

Sans Pasquin et ses piques incessantes contre le chevalier, la pièce serait moins amusante :

533 Il dit à Damon qui réprimande son valet pour avoir déclaré qu'il était sorti : « Laissez-le dire ; je lui sais bon gré de sa méchante humeur, puisqu'elle vient de son zèle. »

on aurait le portrait inquiétant du tricheur tissant sa toile autour de sa victime sans être entravé par les perpétuels sous-entendus ironiques du domestique indigné. Ce dernier réussit à désarçonner le voleur en lui disant quasiment son fait en face, d'où la réplique courte contenant l'interjection « Hem ? ». Le chevalier se sait démasqué et en éprouve une sorte de stupéfaction soudaine qui le laisse coi. Tout l'art de Pasquin est de sous-entendre la malhonnêteté du joueur de cartes sans finalement jamais la dénoncer ouvertement. C'est pourquoi la scène est si plaisante. Le domestique ne peut s'y prendre autrement : comment dire ce qu'on a à dire sans le dire vraiment ? Il est en effet inconcevable qu'un simple valet accuse explicitement de tricherie un homme d'un rang bien supérieur au sien ; par conséquent le trait d'esprit reste son seul recours pour exprimer à demi-mot ce qu'il ne peut proclamer clairement. La saillie spirituelle est bien l'instrument d'une dénonciation morale à l'encontre du tricheur professionnel qui est à son tour piégé puisqu'il commence par rire des interventions inopportunes du valet fidèle et finit par ressentir un véritable embarras en étant ainsi âprement accusé par celui qui ne lâche jamais prise. La réplique spirituelle prend ici la forme d'une espèce de harcèlement moral où il s'agit à chaque instant de rappeler au tricheur qu'on sait qu'il triche. Seul le crédule Damon ne sait rien, ne devine rien et cet aveuglement même est réjouissant pour le spectateur qui le compare à la lucidité du domestique à qui on ne la fait pas. D'ailleurs le chevalier semble s'empresser de sortir de scène juste après les accusations à peine voilées de Pasquin ; il a trouvé un opposant à sa mesure et ne trouve de remède que dans la fuite. Ainsi la façon détournée de s'exprimer propre à la saillie permet d'attaquer celui qui est immoral et même de le faire battre en retraite.

Dans la scène 17, le père de Damon a pris le même déguisement de carnaval que le Chevalier – un domino jaune - et se fait passer pour lui en contrefaisant sa voix ; Pasquin se laisse prendre et recommence à être agressif et à décocher des flèches pleines d'esprit contre celui qui doit encore dépouiller son maître de la moitié de l'argent qui lui reste et qu'il vient d'aller chercher chez son banquier.

« Monsieur Orgon. - Tu es bien brusque.

Pasquin. - **Vous êtes bien alerte, vous**.

Monsieur Orgon. - Ne sais-tu pas que je dois jouer avec ton maître ?

Pasquin. - Ah ! jouer. Cela vous plaît à dire ; ce sera lui qui jouera ; tout le hasard sera de son côté, toute la fortune du vôtre ; **vous ne jouez pas, vous, vous gagnez**.

Monsieur Orgon. - C'est que je suis plus heureux que lui.

Pasquin. - Bon ! du bonheur ; ce n'est pas là votre fort, **vous êtes trop sage pour en avoir affaire**.
Monsieur Orgon. - Je crois que tu m'insultes.
Pasquin. - Point du tout, **je vous devine**. » (*Ibid.,* p. 450)

La méthode dissuasive de Pasquin est bien claire : elle consiste en une intimidation constante au moyen de traits d'esprit acérés qui ne laissent pas de répit au tricheur. Le père déguisé a la preuve de la fidélité indéfectible du domestique qu'il a missionné auprès de son fils. Cette scène est en quelque sorte une épreuve où Monsieur Orgon s'assure de la loyauté de Pasquin. On remarque que celui-ci ne laisse jamais le dernier mot à celui qu'il prend pour le chevalier ; il a du répondant et chacune de ses répliques est une dénonciation de la tricherie dont son maître est la victime.

Quel soulagement pour le valet de savoir que Monsieur Orgon prend les choses en main et va remplacer le tricheur le temps d'une partie de cartes qui doit racheter la faute du fils ! Ainsi alors qu'il laisse Damon suivre le domino jaune dans le cabinet, resté seul sur scène il exprime tout son contentement dans une réplique tendrement ironique : « Oui, Monsieur, jouez hardiment, je me dédis ; vous ne sauriez perdre, vous avez affaire **au plus beau joueur du monde**. » C'est le temps d'une détente salutaire pour le valet qui jusqu'à maintenant s'est trouvé impuissant face à un Damon sourd à ses avertissements. Un père aimant, plein de compréhension vis-à-vis d'un fils imprudent n'est-il pas effectivement le « plus beau joueur du monde », celui qui fait perdre son enfant pour lui faire gagner une leçon morale précieuse pour toute son existence ? Cette partie de cartes est celle de la rédemption. Le trait spirituel reposant sur la métaphore filée du jeu révèle tout l'amour d'un père soucieux de l'avenir de son fils. L'ultime partie de cartes, celle qui doit à jamais dégoûter le fils de ce vice à la mode, est une épreuve éducative où le père veut vérifier le bon naturel de Damon et s'assurer qu'il est capable de se corriger ainsi qu'il le précise à Pasquin dans la scène 6 :

« (…) il est jeune, il a fait une faute, il n'y a rien là d'étonnant, et je la lui pardonne, pourvu qu'il la sente ; c'est ce qui décidera de son caractère : ce sera un peu d'argent qu'il m'en coûtera, mais je ne le regretterai point si son imprudence le corrige. » (*Ibid.,* p. 436)

Cet argent[534] malhonnêtement gagné par le Chevalier est clairement considéré comme un investissement moral par le père qui y voit davantage un gain qu'une perte ! On voit donc à

534 Marivaux n'en précise pas le montant dans sa pièce mais on sait que c'est une forte somme ; rappelons que Damon a déjà perdu la moitié de l'argent normalement dévolu à l'achat d'une charge de judicature.

quel point le mot d'esprit du Pasquin resté seul sur scène dans la scène 18 est pénétrant et met en lumière l'enjeu moral de la comédie : le père envoie son fils à Paris mais le suit pour le surveiller de près et parachève son éducation à son insu. Le Chevalier[535] n'est alors qu'un pion pour Monsieur Orgon qui l'instrumentalise et pourrait même le remercier d'avoir pris part au jeu qu'il a préparé pour son héritier. Rien de tout cela n'est vrai, et Damon n'est pas le jeune homme libre qu'il croit être : son père est un mentor discret qui continue son œuvre dans la capitale pour faire de son fils un être responsable, un honnête homme. Ce séjour à Paris est un jeu grandeur nature dont Damon n'a pas conscience jusqu'à ce que son père jette le masque. Alors oui, on peut dire que Monsieur Orgon est, à un niveau supérieur, le « plus beau joueur du monde » étant donné que ses intentions sont bonnes. Cette saillie du domestique que seul le public entend est donc dotée de diverses strates significatives.

La scène 19 est cette fois un dialogue entre le vrai chevalier et Pasquin qui est chargé de le retenir pendant que Monsieur Orgon se fait passer pour lui, masqué par un domino jaune. Là encore il en profite pour se moquer ouvertement du tricheur d'autant qu'au moment même où ils dialoguent celui-ci est berné à son tour par le père qui a pris sa place dans la partie de cartes prévue avec le fils. La métaphore de l'horoscope est filée durant toute la scène par les deux personnages en présence qui font assaut d'esprit dans une atmosphère de grande hostilité mutuelle :

« Pasquin. - (...) Je viens de tirer **votre horoscope**, et je m'étais trompé tantôt : **mon maître perdra peut-être, mais vous ne gagnerez point.**
Le Chevalier. - Qu'est-ce que tu veux dire ?
Pasquin. - Je ne saurais vous l'expliquer, les astres ne m'en ont pas dit davantage ; **ce qu'on lit dans le ciel est écrit en si petit caractère** !
Le Chevalier. - Et **tu n'es pas, je pense, un grand astrologue**.
Pasquin. - Vous verrez, vous verrez : tenez, je déchiffre encore qu'aujourd'hui vous devez rencontrer sur votre chemin **un fripon qui vous amusera, qui se moquera de vous, et dont vous serez la dupe**.
Le Chevalier. - Quoi ? qui gagnera mon argent ?

535 Monsieur Orgon l'ignore totalement, ne lui fait aucun reproche, même pas quand il propose éhontément de donner sa revanche au père plutôt qu'au fils ! « On n'en a que faire, Monsieur », répond simplement le père à cette proposition dans l'avant-dernière scène. Le Chevalier n'a finalement été qu'une carte maîtresse dans la main de Monsieur Orgon qui se contente de s'en débarrasser lorsqu'il n'en a plus besoin. Dans la scène de dénouement (scène 22), le tricheur "a débarrassé le plancher" !

Pasquin. - Non, mais qui vous empêchera d'avoir celui de mon maître.
Le Chevalier. - Tais-toi, mauvais bouffon.
Pasquin. - J'aperçois aussi, dans votre étoile, un domino qui vous portera malheur ; il sera cause d'une méprise qui vous sera fatale.
Le Chevalier. - Ne vois-tu pas aussi dans mon étoile que je pourrais me fâcher contre toi ?
Pasquin. - Oui, cela y est encore ; mais je vois qu'il ne m'en arrivera rien.
Le Chevalier. - Prends-y garde. C'est peut-être **le petit caractère qui t'empêche d'y lire des coups de bâton.** Laisse là tes contes ; ton maître ne vient point, et cela m'impatiente.
Pasquin, *froidement*. - **Il est même écrit que vous vous impatienterez**. » (*Ibid.,* p. 452)

La métaphore filée de l'horoscope permet au valet censeur d'annoncer de manière voilée la suite des événements au tricheur professionnel désorienté qui, pour une fois, n'est pas le maître du jeu, d'où son énervement. L'esprit de Pasquin est bien l'instrument de la condamnation morale.

6. Le pédant

Dans *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), la marquise loue les services d'Hortensius afin de la guider dans ses lectures et la soulager un peu de son chagrin : elle a perdu son époux il y a six mois. Il représente le type du pédant qui pense surpasser tout le monde grâce à son érudition. C'est un personnage ridicule, caricatural qui peut parfois faire penser au Thomas Diafoirus de Molière. Par exemple, dans la scène 5 de l'acte III, ses tentatives vaines pour séduire Lisette au moyen de son savoir sont l'occasion de traits d'esprit qui ne l'épargnent pas[536] :

« Hortensius. - Arrêtez, voyez mon petit syllogisme, je vous assure qu'il est concluant.
Lisette. - Un syllogisme ! Eh ! que voulez-vous que je fasse de cela ?
Hortensius. - Écoutez. On doit son cœur à ceux qui vous donnent le leur, je vous donne le mien : *ergo*, vous me devez le vôtre.
Lisette. - Est-ce là tout ? Oh ! je sais la rhétorique aussi, moi. Tenez : **on ne doit son cœur qu'à ceux qui le prennent ; assurément vous ne prenez pas le mien : *ergo*, vous ne l'aurez pas.** Bonjour.
Hortensius, *l'arrêtant*. - La raison répond...

536 Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser cet extrait dans la première sous-partie de la deuxième partie à propos de l'alliance de mots dans le trait d'esprit.

Lisette. - Oh ! pour la raison, je ne m'en mêle point, les filles de mon âge n'ont point de commerce avec elle. Adieu, Monsieur Hortensius ; que le ciel vous bénisse, vous, votre thèse et votre syllogisme. » (*Théâtre complet*, t. I, p. 681)

Le philosophe de pacotille est malicieusement parodié par la maligne soubrette qui retourne sa fausse science contre lui. Il utilise de façon ridicule ce qu'il sait à des fins personnelles, ce qui invalide sa culture. Le mot d'esprit de Lisette en forme de syllogisme bouffon remet le mauvais séducteur à sa place. Dans la scène précédente, elle a déjà stigmatisé celui qui est « aussi chargé de livres qu'une bibliothèque » et qui l' «ennuie » avec sa « doctrine ignorante ». Il se caractérise donc à la fois par sa lourdeur et sa vacuité ainsi qu'on le constate ensuite quand il est confronté à la jolie servante. Il est lourd d'un savoir inutile et maladroit dans sa conversation galante. Au contraire la jeune femme est pleine de légèreté et d'allégresse, ce qui offre au spectateur un contraste très savoureux. Elle ne se laisse pas impressionner et continue à se moquer ouvertement de lui sans qu'il en soit jamais conscient en raison de sa bêtise :

« Hortensius. - J'avais pourtant fait de petits vers latins sur vos beautés.
Lisette. - Eh mais, Monsieur Hortensius, **mes beautés n'entendent que le français**. » (*Ibid.,* p. 682)

Par sa verve spirituelle, elle tente de le rebuter mais c'est en vain car il revient sans cesse à la charge. Il ne comprend toujours pas le dégoût qu'elle éprouve pour sa personne et son opiniâtreté amoureuse ajoute au comique de la scène. Ce personnage est d'autant plus grotesque qu'il prêche à la marquise le contraire de ce qu'il fait personnellement ; effectivement, en adoptant la posture du philosophe raisonnable, il prône la lutte contre les passions tout en mettant tout en œuvre pour rendre Lisette sensible à son amour. De surcroît, ses discours sur les dangers des sentiments ne partent pas d'un cœur sincère : il est de son intérêt que la veuve ne se remarie pas car il peut de la sorte rester à son service et continuer à lui faire des lectures édifiantes dont le but est de la consoler de la perte de son mari. Qui dit remariage dit retour à la joie de vivre. C'est alors le congé assuré du pédant. Le thème des passions donne lieu à une remarque ambivalente de la marquise qu'on peut analyser comme un trait d'esprit portant sur la laideur supposée d'Hortensius alors que celui-ci la met au courant du projet de mariage que Lisette et le comte sont en train d'organiser sans qu'elle en sache rien :

« La Marquise. - J'aime assez l'*Éloge de l'amitié*, nous en lirons quelque chose.
Hortensius. - Je vous supplierai de m'en dispenser, Madame ; ce n'est pas la peine, pour le peu de temps que nous avons à rester ensemble, puisque vous vous mariez avec Monsieur le Comte.
La Marquise. - Moi !
Hortensius. - Oui, Madame, au moyen duquel mariage je deviens à présent un serviteur superflu, semblable à ces troupes qu'on entretient pendant la guerre, et que l'on casse à la paix : je combattais vos passions, vous vous accommodez avec elles ; et je me retire avant qu'on me réforme.
La Marquise. - Vous tenez là de jolis discours, avec vos passions ; **il est vrai que vous êtes assez propre à leur faire peur**, mais je n'ai que faire de vous pour les combattre.(...) » (scène 4, acte II, *T. C.*, p. 698)

L'extrait de la réplique que nous avons mis en gras a un sens expressément ambigu : il signifie soit que le philosophe accomplit pleinement sa tâche en sachant raisonner sur le caractère dangereux des passions, soit que son pouvoir de séduction est si limité qu'il n'a rien à craindre du côté de l'amour. En tout cas il semble bien que la jeune veuve fasse un commentaire plutôt perfide à l'encontre de celui qui vient de lui annoncer une nouvelle stupéfiante : son mariage à venir. Elle est outrée et Hortensius fait les frais de sa mauvaise humeur soudaine.

Lubin, valet du chevalier, évoque à son tour la pédanterie d'Hortensius, dans la scène 1 de l'acte II, alors qu'il est chargé de rapporter les livres de la bibliothèque de son maître chez la marquise ; ceux-ci ont décidé de les mettre en commun pour des lectures à venir destinées à soulager leurs chagrins respectifs :

« Lubin, *chargé d'une manne de livres, et s'asseyant dessus.* - **Ah ! je n'aurais jamais cru que la science fût si pesante.**
Hortensius. - Belle bagatelle ! J'ai bien plus de livres que tout cela dans ma tête.
Lubin. - Vous ?
Hortensius. - Moi-même.
Lubin. - **Vous êtes donc le libraire et la boutique tout à la fois ?** Et qu'est-ce que vous faites de tout cela dans votre tête?
Hortensius. - J'en nourris mon esprit.
Lubin. - **Il me semble que cette nourriture-là ne lui profite point ; je l'ai trouvé maigre**. » (*Ibid.*, p

695)

Là encore les traits d'esprit à l'encontre du pédant évoquent simultanément la lourdeur et le vide comme caractéristiques du faux intellectuel. La première saillie est facile à propos des livres à porter ; mais ensuite, Hortensius donne les verges pour se faire battre quand il se vante d'avoir « plus de livres que tout cela dans [s]a tête » ; Lubin est d'abord dubitatif, d'où son interrogation très courte et déjà moqueuse : « vous ? ». Puis il raille son interlocuteur en le réifiant de manière grotesque puisque le voilà transformé en boutique. Sa question perfide au sujet de ce qu'il fait « de tout cela dans [sa] tête » suggère un fatras de connaissances inutiles, un trop-plein pesant et embarrassant. Et enfin le domestique lui donne le coup de grâce en reprenant la métaphore de la nourriture que lui sert le pseudo-savant. Tout ce savoir est réduit à néant étant donné qu'Hortensius n'a pas manifesté d'intelligence. La maigreur de son esprit est un euphémisme pour dire sa sottise. Remarquons que ce sont les valets qui ne sont point dupes du pédant ; la marquise ne s'est apparemment pas aperçue de ses faibles qualités intellectuelles. Quand elle décide de le renvoyer dans la scène 9 de l'acte II, c'est pour une autre raison : le chevalier, voyant qu'il a fâché Hortensius concernant les auteurs antiques, demande son congé. Ainsi Lisette et Lubin ont plus de sens critique que la marquise qui est convaincue des compétences de celui qu'elle emploie.

Le nom Hortensius rappelle tous les pédants en -us ; c'est le même que celui du savant ridicule dans *La Vraie Histoire comique de Francion*, roman satirique de Charles Sorel paru la première fois en 1623. Ce nom est celui de l'orateur et avocat romain, ami et rival de Cicéron dans des procès célèbres. Marivaux s'inscrit donc dans une tradition quand il aborde ce style de personnage pour la seule et unique fois dans son théâtre. On pense bien sûr à son illustre prédécesseur Cyrano de Bergerac qui a écrit *Le Pédant joué* en 1654 : le faux érudit Granger y exprime son amour au moyen d'un jargon d'école, ce qui a peut-être inspiré Marivaux dans l'écriture de la scène 5 de l'acte III que nous avons étudiée plus haut. L'originalité de notre dramaturge tient à ce qu'il profite de ce type théâtral pour réactiver la querelle des Anciens et des Modernes. Bien sûr son Hortensius est un tenant obstiné des Anciens. Cela donne lieu à une présentation divertissante des deux partis par le savant :

« Hortensius. - (…) Voici comme parle un auteur dont j'ai retenu les paroles. Représentez-vous une femme coquette : *primo*, son habit est en pretintailles, au lieu de grâces, je lui vois des mouches ; au lieu de visage, elle a des mines ; elle n'agit point, elle gesticule ; elle ne regarde point, elle lorgne ; elle

ne marche pas, elle voltige ; elle ne plaît point, elle séduit ; elle n'occupe point, elle amuse ; on la croit belle, et moi je la tiens ridicule, et c'est à cette impertinente femme que ressemble l'esprit[537] d'à présent, dit l'auteur.

La Marquise. - J'entends bien.

Hortensius. - L'esprit des anciens, au contraire, continue-t-il, ah ! c'est une beauté si mâle, que pour démêler qu'elle est belle, il faut se douter qu'elle l'est : simple dans ses façons, on ne dirait pas qu'elle ait vu le monde, mais ayez seulement le courage de vouloir l'aimer, et vous parviendrez à la trouver charmante.

La Marquise. - En voilà assez, je vous comprends : **nous sommes plus affectés, et les anciens plus grossiers.**

Hortensius. - Que le ciel m'en garde, Madame ; jamais Hortensius...

La Marquise. - Changeons de discours. (...) » (scène 4, acte II, *T. C.*, p. 698)

La conclusion spirituelle de la marquise indigne le pédant qui pense avoir fait une peinture avantageuse des Anciens opposée à celle des Modernes. Les deux camps sont renvoyés dos à dos dans une formule définitive qui n'épargne pas plus l'un que l'autre. Marivaux s'amuse à résumer de façon caricaturale les critiques essuyées par chacun des groupes. Mais c'est surtout à lui qu'on pense quand on entend la présentation des Modernes faite par Hortensius. Il n'a pas craint de se décrire comme ses détracteurs le voyaient en développant une figure allégorique très amusante : une coquette, c'est-à-dire une femme superficielle et maniérée. Ainsi le mot d'esprit de la marquise le vise également : il nous montre qu'il est capable de se moquer de lui-même alors qu'il n'a cessé de repousser avec force le reproche d'affectation qu'on répétait à son encontre.

Dans le monologue de la scène 1 de l'acte III, Hortensius lui-même s'exprime de façon spirituelle à son désavantage sans qu'il ait l'air de bien s'en rendre compte :

537 Marivaux retranscrit ici les reproches que ses contemporains lui ont faits ; par exemple D'Argens déclare à son sujet : « Un jeune homme écrit des comédies et des histoires galantes d'une manière touchante ; mais son style est guindé. Il a conservé dans ses écrits un certain air précieux qui tient peu du naturel. On dirait volontiers quelquefois en lisant ses ouvrages, que l'auteur invente, et que le petit maître écrit. » (*Lettres juives*, 1738, lettre XIII, éd. 1764, tome I, p. 132 : cité dans *T. C.*, t. II, Appendice, ch. II, « Jugements sur le théâtre », p. 959) Voici une autre analyse du style du dramaturge par le même auteur : « C'est un des chefs des novateurs. Il ne manque pas d'esprit et paraît même penser ; mais ses bonnes qualités sont absolument éteintes par la manière dont il s'exprime. Il ne saurait se résoudre à dire simplement les choses les plus simples. En effet, si dans un de ses ouvrages, une personne *souhaite le bonjour* à une autre, elle emploiera quelque phrase recherchée, et affectera de mettre de l'esprit et du plus fin dans ce compliment ordinaire. » (*Ibid.*, lettre CLXXIV, tome VI, p. 283 : cité dans *T. C.*, t. II, p. 959-960)

« N'est-ce pas une chose étrange, qu'un homme comme moi n'ait point de fortune ! **Posséder le grec et le latin, et ne pas posséder dix pistoles ?** Ô Divin Homère ! Ô Virgile ! et vous gentil Anacréon ! Vos doctes interprètes ont de la peine à vivre ; bientôt je n'aurai plus d'asile : j'ai vu la marquise irritée contre le chevalier ; mais incontinent je l'ai vue dans le jardin discourir avec lui de la manière la plus bénévole. **Quels solécismes**[538] **de conduite !** Est-ce que l'amour m'expulserait d'ici ? » (*T. C.*, t. I, p. 713)

L'homme de Lettres désargenté est peint ici de façon plaisante. La répétition du verbe « posséder » fait d'Hortensius un mercenaire ridicule qui croit que le savoir se monnaye ; il vit sa pauvreté comme une injustice. En même temps, le personnage est pathétique : il sent son congé proche, et d'ailleurs il n'a pas tort puisque la comtesse vient de le renvoyer à la fin de l'acte II mais il n'est pas encore au courant. Lubin et Lisette vont se faire un plaisir dans la scène suivante, la scène 2 de l'acte III, de l'informer de cette mauvaise nouvelle. Le serviteur a même ce mot méchant et gratuit qui confirme les craintes du pédant : « (…) Docteur : n'avez-vous jamais couché dans la rue ? » Ainsi l'érudit qui loue ses services aux gens de condition n'est qu'un pauvre hère totalement dépendant de ceux qui l'emploient. Il n'a pas d'autre moyen de subsistance. Le spectateur se rit de lui quand il évoque sa misère par une formule humoristique qui met en balance la connaissance des langues mortes et une somme d'argent ; cependant en disant cela, Hortensius ne cherche pas à faire de l'esprit, il dit réellement ce qu'il pense : il est seul sur scène et se parle à lui-même. C'est donc malgré lui que nous nous divertissons de ce qu'il dit. Il n'est pas conscient d'être ridicule au moment où il prononce ce monologue. Remarquons qu'il y a des vers blancs dans cet extrait comme si le savant, en se penchant sur le caractère malheureux de sa destinée, prenait des accents poétiques rappelant le genre élégiaque : « Posséder le grec et le latin » 9 syllabes ; « et ne pas posséder dix pistoles » 9 syllabes (le rythme binaire est accentué par la reprise de l'infinitif) ; « vos doctes interprètes ont de la peine à vivre » : on compte 12 syllabes si l'on dit naturellement cette proposition sans prononcer le dernier [e] muet du mot « interprètes » ; « Ô divin Homère ! » 5 syllabes ;

538 Dans *Les Femmes savantes* de Molière (acte II, scène 7, v. 559-560), Chrysale fait le reproche suivant à sa sœur Bélise même si en réalité il s'adresse à son épouse Philaminte qui est présente mais qu'il craint d'affronter :

> « Le moindre solécisme en parlant vous irrite ;
> Mais vous en faites, vous, d'étranges en conduite. »

« Ô Virgile ! » 3 syllabes ; « et vous gentil Anacréon ! » : c'est un octosyllabe. Évidemment on est dans le registre parodique et Hortensius fait un bien piètre poète. Il a beau évoquer son infortune, on ne peut s'empêcher de rire de lui parce que sa façon de se plaindre est d'une grande pédanterie. Le fait par exemple de s'adresser directement aux grands auteurs antiques le rend grotesque ; ou alors quand il parle de « solécismes de conduite », il est d'une telle cuistrerie qu'on ne peut que se moquer de lui. Lisette et Lubin adoptent impitoyablement cette attitude railleuse à son égard et, en ce sens, relaient le regard du spectateur ; lorsque Lisette lui signifie son renvoi de la part de sa maîtresse, il lui demande si elle en connaît la raison :

« Lisette. - Non : mais **en gros** je soupçonne que cela pourrait venir de ce que **vous l'ennuyez**.
Lubin. - Et **en détail**, de ce que nous sommes bien aises de nous aimer en paix, **en dépit de la philosophie que vous avez dans la tête**. » (acte III, scène 2, *T. C.*, t. I, p. 714)

Les réponses en écho des deux serviteurs (« en gros » et « en détail ») montrent qu'ils n'ont aucune sympathie pour ce parasite, pour cet hypocrite radotant sempiternellement et hypocritement contre les passions.

7. *La provinciale*

Dans *La Provinciale* (1761), Cathos est la servante de Madame Riquet qui se fait appeler la Marquise La Thibaudière depuis huit jours qu'elle est à Paris. Elle a, sans s'en rendre compte, des répliques assassines contre sa maîtresse qui est sous l'influence négative de Madame Lépine ; celle-ci lui ment au sujet des usages parisiens afin de la jeter dans les bras du chevalier : ils ont tous deux l'intention de lui soutirer dix mille écus qu'elle a en sa possession. Ainsi l'intrigante, Madame Lépine, a fait croire à la naïve provinciale qu'une femme se devait de recevoir des billets doux et même d'y répondre sous peine d'être perdue de réputation en ne respectant pas les usages de la capitale. La veuve se réjouit donc que, dans sa lettre, le chevalier ait pourvu à tout et lui facilite la tâche :

« Madame La Thibaudière. - Et cet endroit où il dit que je l'attends ; le joli mot ! je l'attends ! de sorte que je n'aurai pas la peine de lui dire : Venez. Que cette tournure-là met une femme à son aise !
Cathos. - **Elle trouve tout fait : il n'y a plus qu'à aller.**

Madame Lépine. - Point de sot respect.
Madame La Thibaudière. - **Sinon qu'à la fin, de peur qu'il ne gêne le corps de la lettre**...(...). » (*T.C.*, t. II, scène 8, p. 815)

Cathos est le singe de Madame La Thibaudière et répond en écho à tout ce qu'elle dit ; ici elle se réjouit comme elle d'une missive qui aplanit les difficultés d'une relation amoureuse à ses débuts, mais ce faisant elle éclaire d'un jour éclatant l'indécence de la situation dans laquelle se trouve sa maîtresse. L'euphémisme « il n'y a plus qu'à aller » suggère une conduite on ne peut plus immorale où la femme perd toute dignité. Ce qui est drôle, c'est que la femme de province va allègrement droit au précipice, en croyant que cela est dans le bon ton. Marivaux suggère ici que les préjugés peuvent rendre littéralement déraisonnables : en se voulant à la mode parisienne, Madame Riquet se dépouille de toute sa vertu comme si finalement celle-ci n'était qu'un vernis qu'on pouvait ôter à n'importe quelle occasion et non un fondement moral solide. En quelques leçons de la malhonnête Madame Lépine, la victime crédule se perd irrévocablement à cause de son amour-propre ; en effet, la provinciale veut briller en société et égaler les grandes dames de Paris en adoptant « les pratiques galantes, et la coutume des marquises, comtesses et duchesses ». A ce propos, après l'avoir vue, le chevalier affirme dans la scène 3 : « je prévois que nous la subjuguerons, en la flattant d'avoir de bons airs. » Par ailleurs, on sait avant même d'entendre la lecture de cette lettre qu'elle est « un chef-d'œuvre d'impertinence » comme le dit le valet du chevalier, La Ramée, qui y a pris part. Lorsque Madame La Thibaudière abonde dans le sens de Madame Riquet en confirmant que le billet manque absolument de respect si ce n'est dans la formule de politesse finale, là encore on a affaire à un mot d'esprit émis à l'insu du personnage. Son aveuglement est tel qu'elle semble s'adresser à elle-même des sarcasmes pleins d'esprit. Elle convient donc sans problème que ce courrier est des plus irrespectueux ; elle va jusqu'à s'en féliciter. Quelque temps auparavant, elle a d'ailleurs admis ceci : « bien m'en prend d'être avertie : quinze jours plus tôt, j'aurais pris cette lettre-là pour une insulte, Madame Lépine, pour une insulte ! » (*Ibid.*, p. 814) Ce trait d'esprit malgré soi et contre soi contribue grandement au comique de caractère dans la pièce. Madame Lépine lui a si bien renversé la cervelle qu'elle est prête à adopter le comportement le plus malséant à condition qu'il soit à la mode ; elle se renie en quelque sorte elle-même quand elle déclare hautement :

« Le respect qu'on a ici avec les femmes, et qui est à la mode, je ne le connais pas ; **et je crains**

toujours ma vertu de province. » (*Ibid.*, scène 12, p. 820)

L'expression utilisée par la provinciale est magnifique de justesse et de drôlerie ; la vertu n'est plus « LA » vertu mais change selon l'endroit où l'on se trouve. Le complément du nom « de province » réduit à néant une vie de brave femme menée hors de Paris et Madame Riquet donne les verges à Madame Lépine pour se faire battre. Avec beaucoup d'esprit, Marivaux réussit, par ce genre de formule amusante et profonde, à éclairer tout un pan de la société : les provinciaux nouvellement arrivés à Paris s'aliènent eux-mêmes en se croyant inférieurs aux Parisiens et à leurs coutumes. Dans la troisième feuille de *L'Indigent Philosophe*, il est question d'une femme qui ressemble fort à Madame La Thibaudière et que le comédien, ami du philosophe, a rencontrée :

« Dans la ville où nous étions, il y avait une dame toute fraîche arrivée de Paris ; ce qui la rendait très respectable à toutes les femmes du pays. Elle était ridicule on ne saurait dire combien : aussi on l'admirait, il fallait voir. Car il faut qu'une provinciale se soit fait moquer d'elle à Paris pendant trois ou quatre mois, pour avoir l'honneur d'être admirée dans sa province, c'est la règle[539]. »

Vouloir éviter le ridicule mène au ridicule. En voulant se conformer à un usage qu'on considère comme « le bel air », on devient fatalement un sujet de raillerie et l'on foule au pied le bon sens. Ainsi lorsque le chevalier reproche à la provinciale de tarder dans sa réponse à la lettre d'amour qu'il a envoyée, Cathos imite sa maîtresse et perd en quelque sorte la raison comme elle :

« Le Chevalier. - Il n'est pas croyable que mon billet ait été pour vous un sujet de scandale ; votre sagesse sait vivre apparemment, et n'est ni bourgeoise ni farouche.
Madame La Thibaudière. - Ah ciel ! Eh mais, Chevalier ! vous allez jusqu'à l'injure. Attendez donc qu'on s'explique. Parlez-lui, Madame Lépine, parlez.
Madame Lépine. - Non, Chevalier, Madame n'a point tort.
Cathos. - Oh ! pour cela non : **il n'y a pas de sagesse à cela ; pas un brin**. » (*Ibid.*, scène 13, p. 821)

A nouveau la domestique, double de sa maîtresse grotesque, se fait l'écho des paroles risibles de celle-ci. Elle confirme qu'elle se comporte follement et, comme elle, en fait un titre de gloire. La réplique est comique parce que paradoxale : la servante proclame hautement la

539 *JOD*, p. 292.

folie et l'immoralité de la provinciale. On est dans un monde inversé où l'on pense, sous l'influence du chevalier d'industrie et de la dangereuse intrigante, que la bonne conduite à tenir est le contraire des règles morales habituelles.

8. Bilan de la portée morale de l'esprit

Marivaux est-il fidèle au principe traditionnel du théâtre comique : *castigat ridendo mores* ? La repartie spirituelle sert-elle un projet d'édification morale ? Nous ne le pensons pas. Marivaux s'amuse trop pour avoir un objectif aussi sérieux et ambitieux. La gaieté de son théâtre trouve dans les ridicules une manne inépuisable. Certains traits d'esprit montrent en effet l'acuité de son observation morale mais ne font pas pour autant de lui un censeur intransigeant ; c'est que les personnages qui sont la cible de ces reparties pleines de sel sont une aubaine pour l'auteur de théâtre. Il s'agit alors moins de les condamner que de les montrer au grand jour pour en rire. Là encore, l'esprit et ses effets frappants participent au grand spectacle de la comédie.

Nous souscrivons au commentaire concernant le comique marivaudien dans l'introduction de l'édition de la Pléiade rédigée par Henri Coulet et Michel Gilot :

« (…) le spectateur participe au jeu, non pas comme destinataire d'une leçon ni comme modèle de la représentation - *de te fabula narratur* -, encore que Marivaux entende bien instruire en même temps qu'il fait rire, mais comme compagnon de ceux qui rient. Il est témoin bienveillant aux côtés de monsieur Orgon, malicieux meneur de jeu avec Merlin et Flaminia (…). Si les comédies de Marivaux sont des « drames sensibles », (…) c'est parce que son théâtre crée une joyeuse complicité entre l'auteur, le spectateur et les personnages.[540] »

L'ambiance festive et allègre de ces pièces est ce qui importe le plus à l'auteur. La comédie humaine avec ses ridicules et ses défauts inspire des traits d'esprit qui sont des observations morales certes mais sans le regard sourcilleux et peu amène du moraliste sévère et pessimiste. Marivaux ne se lasse pas d'observer ses semblables, ses « frères », avec la bienveillance de celui qui se sait humain et donc faillible, comme tout un chacun.

540 P. LXXIX-LXXX de l'introduction.

C/ L'esprit et son rôle dans l'action

Ainsi que nous le disions dans l'introduction en nous appuyant sur l'ouvrage de Gabriel Conesa intitulé *Le dialogue moliéresque*, la réplique au théâtre « quelles que soient sa structure, sa longueur et la qualité de son écriture ne signifie rien en soi, et possède peu de vertu intrinsèque : son efficacité dramatique lui vient du contexte dans lequel elle est prononcée, et donc de la façon dont elle est préparée.[541] » La brillance du trait d'esprit peut nous aveugler au point de nous faire oublier cette vérité première : la réplique théâtrale doit être mise en relation avec le reste de l'œuvre. Nous allons essayer de montrer dans cette dernière sous-partie que l'esprit peut avoir un rôle important dans différents aspects de l'écriture dramatique : il apporte du dynamisme à une scène d'exposition ; il est capable de déclencher l'action ; il peut, à lui seul, par sa forme condensée et efficace, exprimer le nœud de l'intrigue ; il peut également avoir un effet de prolepse dramaturgique ; enfin, en concluant la comédie, il déploie un large éventail de sens qui enrichit la comédie tout en la terminant par une note humoristique.

1. Une scène d'exposition dynamique

Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), Lisette donne la réplique à Silvia quand la comédie commence *in medias res*. La maîtresse et sa servante se querellent au sujet du mariage que Monsieur Orgon envisage pour sa fille : Lisette a pris la liberté de dire au père que sa fille est tout à fait disposée à se marier avec le parti qu'il a choisi pour elle ; mais Silvia est exaspérée qu'on se mêle de ses affaires et expose ses craintes sur une union avec un inconnu qui pourrait s'avérer moins séduisant que ce qu'on dit. Les reparties spirituelles de la servante dynamisent le début de la pièce et lui donnent une couleur comique qui permet aussi d'atténuer la gravité des propos pessimistes sur les relations conjugales ordinaires. Pour illustrer son appréhension, la jeune fille de condition présente en effet une galerie de portraits de maris offrant deux visages, l'un agréable dans la société et l'autre antipathique dans la

541 *Op. cit.,* p. 145.

famille.

« Silvia. - Taisez-vous, allez répondre vos impertinences ailleurs, et sachez que ce n'est pas à vous à juger de mon cœur par le vôtre.
Lisette. - Mon cœur est fait comme celui de tout le monde ; **de quoi le vôtre s'avise-t-il de n'être fait comme celui de personne ?**
Silvia. - Je vous dis que, si elle osait, elle m'appellerait une originale. » (scène 1, acte I, *Théâtre complet*, t. I, p. 799)

En opposant sa maîtresse à toutes les filles du monde, Lisette la met bien entendu en colère et va provoquer des explications détaillées. Elle joue le rôle traditionnel de la servante confidente ; mais ici elle suscite la réaction de celle qu'elle sert, elle a un rôle actif en la piquant par des remarques moqueuses qui la font sortir de ses gonds. Elle n'est pas juste l'oreille bienveillante de Silvia, elle la pousse dans ses retranchements en lui faisant sentir le caractère anormal de son attitude face au mariage qui doit être normalement l'horizon d'attente de toute jeune fille qui se respecte, et ce quel que soit son rang social. Voilà pourquoi elle se présente comme le modèle féminin ordinaire tandis que Silvia aurait, selon elle, un comportement hors norme, et pour tout dire, incompréhensible.

Aux considérations inquiètes de sa maîtresse, la soubrette apporte un contrepoint comique grâce à des répliques amusantes qui donnent du mouvement au commencement de la pièce ;

« Silvia. - (…) il est bel homme, dit-on, et c'est presque tant pis.
Lisette. - Tant pis, tant pis, mais voilà une pensée bien hétéroclite !
Silvia. - C'est une pensée de très bon sens ; volontiers un bel homme est fat, je l'ai remarqué.
Lisette. - **Oh, il a tort d'être fat ; mais il a raison d'être beau.**
Silvia. - On ajoute qu'il est bien fait, passe.
Lisette. - **Oui-da, cela est pardonnable.**
Silvia. - De beauté et de bonne mine, je l'en dispense, ce sont là des agréments superflus.
Lisette. - Vertuchoux ! si je me marie jamais, **ce superflu-là sera mon nécessaire**. » (*Ibid.*, p. 800)

Les remarques de la domestique sont comme un écho plaisant des paroles de la maîtresse. Elles permettent de donner du relief aux propos étonnants de celle qui a peur de se marier avec un homme qui la ferait souffrir. Lisette représente l'opinion ordinaire d'une jeune fille rêvant d'épouser un homme au physique avantageux. En faisant entendre les commentaires

humoristiques de Lisette, Marivaux réussit à intéresser le spectateur à ce qu'affirme Silvia ; chacune de ses prises de paroles est ponctuée par un trait d'esprit de la suivante qui n'est jamais persuadée de ce qu'elle s'efforce de lui faire comprendre. Ainsi les saillies de Lisette manifestent son incapacité à entrer dans les vues de celle qu'elle juge extraordinaire parce qu'elle refuse un parti aussi favorable : on dit en effet que Dorante est « aimable, bien fait », « sociable et spirituel », bref qu'il est doté de toutes les qualités souhaitables. En faisant semblant de croire que le prétendant a choisi « d'être beau » et pourrait se sentir coupable d'être « bien fait », elle renvoie Silvia à l'absurdité de ses propos : comment en effet reprocher à un homme son physique agréable ? En quoi cela est-il un défaut ? Alors que sa jeune maîtresse se targue d'être raisonnable et réfléchie, elle réduit à néant tout son argumentaire en ironisant sur les griefs, farfelus d'après elle, qu'elle égrène au sujet de l'apparence de Dorante. Lisette ne peut pas épouser les idées de la prudente Silvia parce qu'elle est éblouie par cette beauté du futur dont tout le monde[542] parle sans qu'elle-même l'ait jamais vu non plus. Elle est spontanée, pleine de vie et refuse d'avoir du recul par rapport à une situation qui lui paraît très enviable ; au contraire, Silvia a beaucoup pensé à son avenir et craint de s'engager à la légère. L'opposition entre les caractères des deux femmes donne du nerf à cette scène d'exposition. En risquant l'anachronisme, on pourrait voir Lisette comme une sorte de midinette aimant les histoires à l'eau de rose ; quant à la fille de Monsieur Orgon, elle fait montre de maturité et de sagesse. L'une serait prête à donner son cœur sans réfléchir tandis que l'autre ne peut se livrer à l'amour que sous condition. Marivaux sert la cause des femmes en mettant sur scène une jeune fille intelligente et lucide. A l'époque, le mariage était la grande préoccupation de la jeunesse et finalement la seule aventure envisageable une fois qu'on avait atteint l'âge requis. Dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, on se souvient de la naïve Cécile de Volange prenant le cordonnier pour un prétendant, au sortir du couvent : le quiproquo était possible parce que ses futures noces étaient son unique horizon et qu'elle en était tout excitée. Les mots d'esprit de Lisette expriment donc ce conformisme social mis à mal par une Silvia rebelle car soucieuse de son bonheur à venir. Lisette trouve que l'institution du mariage est naturelle et évidente et qu'on doit s'y plier sans tergiverser alors que sa maîtresse veut jouer un rôle actif et responsable dans la quête de son futur époux.

La dernière réplique de la servante dans la scène 1 de l'acte I est une saillie qui renforce la partition dévolue à chacune après que Silvia a tenté de persuader Lisette en lui peignant des époux hypocrites rendant leurs femmes malheureuses :

542 Les termes « on dit » sont répétés plusieurs fois dans la scène.

« Silvia. - (…) Elle [l'épouse de Tersandre, mari dissimulateur aux "deux visages"] me fit pitié, Lisette ; si j'allais te faire pitié aussi : cela est terrible, qu'en dis-tu ? Songe à ce que c'est qu'un mari ?
Lisette. - **Un mari ? c'est un mari ; vous ne deviez pas finir par ce mot-là, il me raccommode avec tout le reste**. » (*Ibid.*, p. 801-802)

La soubrette commençait à s'attendrir en entendant le destin de ces femmes mal mariées souffrant du mauvais caractère de leur conjoint ; et puis voilà qu'un simple mot la ramène à son opinion initiale comme si elle obéissait instinctivement à un tropisme impossible à remettre en question. Tout femme rêve de se marier, elle n'en démord plus. Silvia pensait pouvoir emporter l'adhésion de sa détractrice mais sa question rhétorique finale est prise comme une vraie question par Lisette qui, soudain, semble revenir à la réalité : le mot « mari » est une espèce de mot magique qui réveille celle qui s'était pour ainsi dire endormie en entendant des récits de vie de femmes mal mariées pitoyables ! Sa réplique tautologique est très amusante et trahit en même temps ce conformisme psychologique et social dont nous venons de parler ; « mari » est comme un mur contre lequel se heurte toute intention de remettre en cause les comportements ordinaires, dits normaux. Marivaux montre avec une extrême finesse le pouvoir du langage quand il lie les êtres jusqu'à les aliéner. On aura beau exposer aux yeux de Lisette toutes les femmes victimes d'un mariage malheureux, elle continuera à croire en ce qu'on peut appeler un mythe social. La raison révoltée est du côté de Silvia qui, elle, ose sortir des préjugés du groupe auquel elle appartient[543]. Ici le mot d'esprit est bien du côté d'une pensée aliénée et non pas transgressive, comme c'est pourtant souvent le cas dans les multiples exemples que nous avons abordés. Les mots empêchent littéralement Lisette de penser et de changer son jugement. Le terme de « mari » est comme un roc qu'aucune idée subversive ne peut éroder. Sans le savoir, Silvia a commis une maladresse en s'en prenant non pas à un simple mot mais à tout ce qu'il représente dans une société où le mariage est la base même du fonctionnement social. Le combat est décidément inégal et c'est ce que signifie la réplique ultime de Lisette devenue le porte-parole de la puissante opinion

543 « (…) on aurait bien tort de prendre pour des caprices ou des morceaux décoratifs ses "réflexions" et ses portraits masculins : il s'y exprime l'horreur d'un abandon sans retour. Faire "comme tout le monde", respecter les "*on-dit*", être mariée par un père à un inconnu auquel elle devra se soumettre définitivement (comme le voulaient les règles de la société), se laisser épouser par un homme qui, peut-être bien, quittera le masque de l'amabilité mondaine sitôt la porte fermée, c'est tout un. » (*T. C.*, t. I, notice de *Le Jeu de l'amour et du hasard*, p. 1116).

commune. Le discours singulier de la jeune fille à marier ne peut pas faire le poids. Les rieurs se retrouvent dans le camp de la *doxa* mais peuvent éprouver une gêne après les craintes exprimées par Silvia. Ce début de pièce contient donc une tension dramatique entre deux façons de penser qui s'incarnent dans deux personnages opposés. Les répliques spirituelles de la domestique concourent à l'illustration dynamique de cette opposition qui présente simplement le nœud de l'intrigue : une jeune fille a peur de se marier avec un homme qu'on lui destine et qui pourrait la rendre malheureuse.

2. L'esprit et le déclenchement de l'action dans *Les Fausses Confidences*

Dans la scène 2 de l'acte I de la pièce *Les fausses Confidences*, les reparties spirituelles aident au déclenchement de l'action. Dès la scène d'exposition, Dubois rassure son maître sur le mode plaisant à propos de la réussite de leur entreprise dont il est à vrai dire l'instigateur :

« Dorante. - Cette femme-ci a un rang dans le monde ; elle est liée avec tout ce qu'il y a de mieux, veuve d'un mari qui avait une grande charge dans les finances, et tu crois qu'elle fera quelque attention à moi, que je l'épouserai, moi qui ne suis rien, moi qui n'ai point de bien ?
Dubois. - Point de bien ! **Votre bonne mine est un Pérou** ! Tournez-vous un peu, que je vous considère encore ; allons, Monsieur, vous vous moquez, il n'y a point de plus grand seigneur que vous à Paris : **voilà une taille qui vaut toutes les dignités possibles**, et notre affaire est infaillible, absolument infaillible ; il me semble que je vous vois déjà en déshabillé dans l'appartement de Madame.
Dorante. - Quelle chimère !
Dubois. - Oui, je le soutiens. Vous êtes actuellement dans votre salle et vos équipages sont sous la remise. » (*T. C.,* t. I, p. 360-361)

Il s'agit pour le valet d'insuffler de la confiance en soi à un maître trop convaincu de son infériorité sociale par rapport à celle qu'il aime. C'est la condition pour qu'il sache tenir son rôle sans faiblir. Dubois est dans la position du chef galvanisant un subordonné timide. La solution qu'il a trouvée consiste à exalter le physique de celui-ci pour contrebalancer l'inégalité des conditions. L'éloge de sa bonne mine, de sa taille, de sa physionomie permet de le hisser aux positions les plus élevées dans la société : d'où le superlatif amusant le désignant

comme le « plus grand seigneur à Paris ». C'est ce contraste entre la petite extraction de l'amoureux et les hyperboles du serviteur qui crée le propos spirituel ; il appartient à la petite-bourgeoisie de pratique : il est en effet le fils d'un avocat, le neveu d'un procureur (Monsieur Rémy occupe cette fonction auprès de la veuve aimée par Dorante) et a fait des études de droit tandis qu'Araminte est la veuve d'un riche financier, a cinquante mille livres de rente et est près d'épouser un comte, membre de la haute noblesse d'épée. Les commentateurs ont insisté sur la spécificité de cette comédie dans toute l'œuvre théâtrale de Marivaux car elle ménage une large place aux considérations sociales ; les personnages sont tous marqués par leur position dans la hiérarchie sociale, ce qui donne un aspect réaliste à l'œuvre[544]. Le verrou que doit faire sauter l'audacieux Dubois est la conscience nette de Dorante de faire partie d'un autre monde que celui d'Araminte. Le mot d'esprit dynamite avec jubilation l'idée d'une société figée constituée de classes étanches. On pense bien sûr au *Paysan parvenu* dont l'auteur publie successivement les cinq parties de 1734 à 1735. Jacob est un fils de paysan sans fortune mais joli garçon qui va entrer dans la bourgeoisie. Le thème de la beauté masculine comme laissez-passer pour l'ascension sociale est donc déjà dans le roman qui est antérieur de deux ans à la comédie. L'imagination du serviteur fidèle, chimérique aux dires du maître peu sûr de lui, part de cette apparence physique agréable, de cette contenance pleine de noblesse, pour placer sans aucun complexe le futur mari heureux dans un décor selon son cœur : « en déshabillé dans l'appartement de Madame » ou dans sa « salle », ses « équipages » bien installés « sous [s]a remise ». On croit voir le portrait du bon bourgeois satisfait confortablement installé dans son intérieur et profitant d'un bonheur tout à la fois sentimental et matériel. La mention des équipages crée un effet comique parce qu'elle semble déplacée dans une situation où l'amoureux est fébrile, rempli de doute : « Je l'aime avec passion, et c'est ce qui fait que je tremble. » Mais de sa propre bouche, on apprend que l'obstacle majeur est bien l'inégalité sociale. Par conséquent cette scène liminaire où le serviteur montre sa verve spirituelle ancre la pièce dans une réalité où l'argent est la clef de voûte des relations humaines.

L'argumentaire de Dubois est solide si l'on en croit tous les commentaires flatteurs qui vont accueillir le nouvel intendant ; voici les remarques d'Araminte dans la scène 6 de l'acte I : « quel est donc cet homme qui vient de me saluer si gracieusement », « il a vraiment très

544 Dans la notice de la pièce rédigée par Frédéric Deloffre dans l'edition du *Théâtre complet*, tome II, on peut lire : « Le retour de Marivaux au roman dans les années 1730-1736 se trahit encore par la précision avec laquelle il note l'état social de ses personnages. » (p. 342)

bonne façon », « il a si bonne mine pour un intendant, que je me fais quelque scrupule de le prendre ; n'en dira-t-on rien ? » ; Lisette répond alors ceci à sa scrupuleuse maîtresse : « Et que voulez-vous qu'on dise ? Est-on obligé de n'avoir que des intendants mal faits ? » ; quant à Madame Argante, la mère de la jolie veuve, elle tient des propos acerbes[545] qui soulignent aussi, même si c'est de manière négative et implicite, la beauté de Dorante : « Je n'ai pas grande opinion de cet homme-là. Est-ce là la figure d'un intendant ? Il n'en a non plus l'air... ». Le comte, prétendant d'Araminte, réagit pareillement mais sans acrimonie : « Il a bonne mine, en effet, et n'a pas trop l'air de ce qu'il est. »[546]

Il s'agit donc pour Dubois de remettre pour ainsi dire les choses à leur place : la fortune s'est trompée concernant Dorante en ne le mettant pas à la hauteur sociale de la riche veuve et sa tâche consiste à remettre de l'ordre dans un monde injuste. Les mots d'esprit qu'il égrène dans la scène 2 de l'acte I ne sont pas de simples plaisanteries destinées à rassurer artificiellement un Dorante à juste titre effrayé par l'effronterie du projet de son audacieux valet ; ce dernier est intimement convaincu de la bonne cause qu'il défend et c'est pourquoi il ne doute jamais de leur réussite : « notre affaire est infaillible, absolument infaillible ». Il faut ici, pour insister sur cette idée, citer la réflexion d'Araminte s'entretenant pour la première fois avec son futur intendant qui vient de lui dire qu'il a finalement choisi un état inférieur à sa condition étant fils d'avocat sans le sou[547] :

« C'est-à-dire que vous êtes un homme de très bonne famille, et même au-dessus du parti que vous prenez. (...) Il est vrai que je suis toujours fâchée de voir d'honnêtes gens sans fortune, tandis qu'une infinité de gens de rien et sans mérite en ont une éclatante. C'est une chose qui me blesse, surtout dans les personnes de son âge ; car vous n'avez que trente ans tout au plus ? »

En définitive, Dubois et Araminte sont d'accord : ils jugent que Dorante n'a pas la fortune qu'il mérite, qu'il est victime d'une injustice. Le valet a donc vu juste : Araminte en voyant Dorante pour la première fois est immédiatement conquise. Sans la hardiesse et les certitudes

545 Acte I, scène 10.

546 Acte II, scène 4.

547 Dès la scène 3, son oncle, Monsieur Rémy est très clair à ce sujet et parle de façon abrupte : « Vous n'avez rien, mon neveu, rien qu'un peu d'espérance. » C'est pourquoi il va le pousser littéralement dans les bras de Marton qui « a une vieille parente asthmatique (…) qui est à son aise » et dont elle est sûre d'hériter. *A contrario* il l'avertit de ne pas trop compter sur son propre héritage car il est en bonne santé et susceptible se marier et de fonder une famille.

de son domestique, le maître n'aurait peut-être pas tenté cette aventure. Ainsi les répliques initiales de Dubois opèrent à deux niveaux : elles rassurent l'amoureux peu sûr de lui et annoncent de manière presque prémonitoire la suite des événements. En ce sens le mot d'esprit aide au démarrage de l'action et concourt à l'unité dramatique. A la fin de cette deuxième scène qui noue l'intrigue, le serviteur plein de ressources proclame avec une insolence tonitruante :

« (…) on vous aimera, toute raisonnable qu'on est ; on vous épousera, toute fière qu'on est, et on vous enrichira, tout ruiné que vous êtes, entendez-vous ? Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. Quand l'amour parle, il est le maître, et il parlera (...) »

C'est le programme de la comédie résumé de façon amusante par le valet démiurge, double de l'auteur.

- Monsieur Rémy, lui aussi, noue l'action par ses paroles amusantes dans la scène 4 du premier acte ; il souhaite marier Marton, la servante d'Araminte, à son neveu Dorante et va vite en besogne pour les promettre l'un à l'autre :

« Monsieur Rémy. - Voyez comme il vous regarde ; vous ne feriez pas là une si mauvaise emplette.
Marton. - J'en suis persuadée ; Monsieur prévient en sa faveur, et **il faudra voir**.
Monsieur Rémy. - Bon, bon ! il faudra ! Je ne m'en irai pas que **cela ne soit vu**.
Marton, *riant*. - Je craindrais d'aller trop vite.
Dorante. - Vous importunez Mademoiselle, Monsieur.
Marton, *riant* – Je n'ai pourtant pas l'air si indocile.
Monsieur Rémy, *joyeux*. - Ah ! je suis content, vous voilà d'accord. Oh ! ça, mes enfants (*il leur prend les mains à tous deux*), je vous fiance, en attendant mieux. Je ne saurais rester, je reviendrai bientôt. Je vous laisse le soin de présenter votre futur à Madame. **Adieu, ma nièce**. (Il sort.)
Marton, *riant*. - **Adieu donc, mon oncle**. »

Le jeune homme semble exclu de l'échange divertissant entre la soubrette et le procureur qui s'amusent follement en se donnant allègrement la réplique : ils s'entendent comme larrons en foire tandis que Dorante a l'air d'être ridiculement ballotté entre deux volontés qui s'accordent entre elles sans jamais réellement lui laisser l'opportunité de s'exprimer ; tout se joue en dehors de lui qui d'ailleurs n'a que deux courtes reparties dont l'une est précédée de la

didascalie « embarrassé ». Dans ce dialogue plaisant, il n'existe pour ainsi dire pas si ce n'est comme objet[548] dudit dialogue. Lui qui est là pour manipuler Araminte de manière à la séduire, est, en un bref instant, manipulé par son oncle et Marton en vue d'un mariage qu'il n'a jamais personnellement envisagé dans la stratégie qui l'a amené dans cette maison. Il est vrai qu'à la fin de la scène 2, Dubois lui a conseillé de faire en sorte que Marton « prenne un peu de goût » pour lui mais ce projet d'union va au-delà des espérances du valet.

Marton entre volontiers dans le jeu spirituel de l'oncle parce que Dorante lui plaît ; celui-ci n'ose rien dire pour ne pas la froisser : il ne l'a jamais vue auparavant et n'est pas secrètement épris d'elle comme a osé le prétendre Monsieur Rémy qui se laisse lui aussi aller à de fausses confidences pour « caser » son neveu. La délicatesse du jeune homme va alors jouer en sa faveur puisque Marton va devenir une alliée précieuse : croyant être la future épouse de Dorante, elle va tout faire pour qu'il soit bien considéré et rentre comme intendant dans la maison de sa maîtresse. Puis confrontée à la mère de cette dernière, dans la scène 10 de l'acte I, elle va prendre fait et cause pour Dorante qui ne trouve pas grâce aux yeux de la méfiante Mme Argante :

« (*à Marton, à part*) – Je n'ai pas grande opinion de cet homme-là. Est-ce là la figure d'un intendant ? Il n'en a non plus l'air...
Marton (*à part aussi*) – L'air n'y fait rien. Je vous réponds de lui ; c'est l'homme qu'il nous faut. » (*Ibid.,* p. 368)

Il faut entendre dans « l'homme qu'il nous faut » l' « homme qu'il **me** faut »... Par conséquent l'intervention humoristique de l'oncle dans la scène 4 a un rôle déterminant dans le mouvement dramatique de toute la pièce. Ainsi la fameuse scène du portrait à l'acte II, où l'amour de Dorante pour Araminte est exposé au regard de tous, tire son origine de cette savoureuse scène initiale. Marton est tellement convaincue d'être aimée qu'elle pense que c'est son propre portrait que le jeune homme a peint. Elle ne craint donc point que la boîte qui le contient soit ouverte en public. Or c'est le visage de sa maîtresse qui est représenté. Sa déconvenue est à la mesure de ses fausses espérances. Il est vrai qu'entre-temps elle a vu Dorante refuser un riche parti, ce qui a achevé de lui faire croire qu'elle était sincèrement

548 D'ailleurs dans la scène 3, son oncle le prie de s'éloigner de deux pas pour lui donner le temps de demander à Marton qui arrive ce qu'elle pense de lui : la moitié de la scène 4 se passe donc essentiellement entre le procureur et la servante car Dorante est à l'écart, observé par ceux-ci. Il a un rôle passif alors que Monsieur Rémy est comme un maquignon vantant les mérites d'une bête à vendre.

aimée.

« Ma foi, Madame, toute autre que moi s'y serait trompée. Monsieur Rémi me dit que son neveu m'aime, qu'il veut nous marier ensemble ; Dorante est présent et ne dit point non ; il refuse devant moi un très riche parti ; l'oncle s'en prend à moi, me dit que j'en suis cause. Ensuite vient un homme qui apporte ce portrait, qui vient chercher ici celui à qui il appartient ; je l'interroge : à tout ce qu'il répond, je reconnais Dorante. C'est un petit portrait de femme, Dorante m'aime jusqu'à refuser sa fortune pour moi. Je conclus donc que c'est moi qu'il a fait peindre. Ai-je eu tort ? J'ai pourtant mal conclu ; tant d'honneur ne m'appartient point. Je crois voir toute l'étendue de ma méprise, et je me tais. »[549]

Dans cette émouvante tirade, la servante démonte le mécanisme qui l'a piégée et présente les paroles de Monsieur Rémi à la scène 4 comme la source du malentendu.

Les réactions en chaîne se poursuivent. Le dépit amoureux de la soubrette va servir le plan de Dubois : elle va mettre la main sur une prétendue lettre de Dorante avouant sa passion à un ami ; cette lettre va être lue en présence d'Araminte et de sa mère, de Dorante et de son oncle, de Marton et du comte qui espère épouser la jeune veuve. Un vrai tribunal. Il s'agit de pousser Araminte dans ses retranchements et de lui faire avouer son amour. Sans cela comment expliquer qu'elle garde un intendant qui l'aime passionnément ? Tout est factice ici hormis les sentiments de Dorante.

Les conséquences de la scène 4 de l'acte I ne sont pas terminées : Marton fait des confidences à sa maîtresse, dans la scène 10 de l'acte III :

« J'ai persécuté par ignorance l'homme du monde le plus aimable, qui vous aime plus qu'on n'a jamais aimé.
Araminte, à part. - Hélas !
Marton – Et à qui je n'ai rien à reprocher ; car il vient de me parler. J'étais son ennemie, et je ne la suis plus. Il m'a tout dit. Il ne m'avait jamais vue : c'est Monsieur Rémi qui m'a trompée, et j'excuse Dorante. » (*Ibid.,* p. 413)

Ces révélations de la part de celle qui pourrait le plus nuire à Dorante achèvent de faire de ce dernier un portrait élogieux aux yeux d'Araminte. Marton donne en quelque sorte l'estocade à sa maîtresse en désignant le jeune intendant comme « un homme qui n'est pas fait pour moi,

549 *Ibid.,* scène 9, acte II, p. 387.

qui est digne de vous. » Le coeur de la belle veuve se prépare à se donner. Deux scènes plus loin, la confrontation avec Dorante sera le dénouement de la comédie. Dans cette étonnante scène 12 du dernier acte, Araminte avoue rapidement à Dorante sur le départ qu'elle est éprise de lui et le spectateur en reste tout surpris :

« Araminte – Vous donner mon portrait ! Songez-vous que ce serait avouer que je vous aime ?
Dorante – Que vous m'aimez, Madame ! Quelle idée ! Qui pourrait se l'imaginer ?
Araminte, *d'un ton vif et naïf*. - Et voilà pourtant ce qui m'arrive. » (*Ibid.,* p. 415)

Elle-même n'avait bien sûr pas prévu cette soudaine déclaration. C'est un magnifique instant théâtral. A ce propos, Michèle Benabes affirme dans un article :

« Objet de théâtre voulu comme tel par Marivaux, le sentiment défend son existence même, son ailleurs de secret et de silence avant de pouvoir simplement se dire, … en produisant du théâtre. »[550]

Cet aveu est un pur moment de théâtre : la jeune femme prononce spontanément sa réplique décisive comme nous le fait comprendre la didascalie et nous assistons, en spectateurs privilégiés, à l'instant où elle accepte d'aimer en toute liberté. Les sentiments enfouis arrivent en pleine lumière. L'entretien de la scène 10 avec Marton a certainement favorablement disposé la veuve à faire cette soudaine confidence... Ainsi la boucle est bouclée : la verve spirituelle de Monsieur Rémi au début de la pièce aboutit, chose étonnante, à l'éloge du neveu par la soubrette qu'on a gentiment trompée. Et cet éloge est prononcé par celle qui est la servante et la confidente d'Araminte : un fort lien d'amitié et de confiance lie les deux femmes. Il s'agit alors de vraies confidences de la soubrette à sa maîtresse même si la main de Dubois a travaillé en coulisses pour les provoquer.

3. Trait d'esprit et nœud de l'intrigue

a) *Les Serments indiscrets*

Dans la scène 6 de l'acte I des *Serments indiscrets*, Lucile souhaite que Damis s'explique sur la difficulté qu'il met à promettre de ne pas l'épouser ; elle l'engage à parler naturellement.

550 « *Les Fausses Confidences :* une dramaturgie de l'oblique et de l'esquive », p 92, dans l'ouvrage collectif paru chez Ellipses en 1987 et intitulé *Marivaux, Les Fausses Confidences. L'être et le paraître.*

Alors Lisette s'en mêle :

« Monsieur vous dit qu'il est trop poli pour être naturel. » (*T. C.,* t. I, p. 978)

L'opposition brusquement exprimée de la politesse et de la sincérité est amusante. La soubrette se fait l'interprète mal intentionnée d'un pauvre Damis déjà navré d'avoir offensé la jeune fille par des paroles légères dans la scène précédente : celle-ci assistait, cachée, à l'entretien qu'il avait avec sa servante au sujet d'un mariage qu'il craignait plus que tout. Mais les charmes de Lucile commencent à opérer et le jeune homme éprouve peut-être un certain trouble à devoir faire un serment qui ne l'arrange plus. Or la réplique railleuse de Lisette fait du refus de Damis à promettre en premier une simple affaire de politesse sans laisser à Lucile la possibilité de croire qu'il s'agit d'autre chose, par exemple de la naissance d'une inclination. Ainsi, Lisette expédie la conversation en ne laissant aucun choix à Damis et Lucile : sa repartie est brutale pour l'un comme pour l'autre, elle supprime violemment toute l'ambiguïté de la situation. Elle est spirituelle puisqu'elle explicite sans aucune délicatesse ce que Damis voudrait prétendument dissimuler. Cet esprit de la servante aux dépens de Damis va occasionner tout le déploiement de l'intrigue car il est à l'origine des serments indiscrets : en effet, Lucile, convaincue par l'explication de sa domestique, jure la première de ne pas se marier avec celui qui lui est promis, c'est-à-dire Damis, et celui-ci l'imite immédiatement après. On peut imaginer que c'est par amour-propre que Lucile s'est empressée de faire un serment, croyant être effectivement l'objet de l'aversion du jeune homme. Lisette désire garder son emprise sur sa maîtresse en empêchant ce mariage ; elle provoque donc les serments par une intervention pleine de sel. Il est alors impossible pour les jeunes gens de commencer à s'aimer ouvertement. Tandis qu'il est sommé de s'expliquer, Damis déclare après que Lisette a prononcé la phrase citée plus haut :

« Il est vrai que je n'ose m'expliquer. » (*Ibid.*)

Cette déclaration est par essence équivoque, mais placée juste après la repartie de Lisette elle perd de son ambiguïté. L'embarras notable ici est peut-être celui de l'amoureux intimidé. Lucile ne vient-elle pas de revendiquer clairement sa haine du lien conjugal ? Lisette profite du silence gêné de l'amant pour réduire la portée significative de ses paroles. Le mot d'esprit peut par conséquent être une arme dangereuse et cruelle et celui ou celle qui le manie peut

œuvrer égoïstement pour son propre compte ; on est loin de la banale plaisanterie de comédie destinée à distraire gratuitement le public. La servante, comprenant plus tard qu'il n'est plus de son intérêt d'éviter cette union, travaillera, de concert avec le valet de Damis, au rapprochement des amants. La manipulation exercée par ce personnage ressortit à une certaine forme de cruauté inhérente au théâtre marivaudien. Tirer les ficelles de l'intrigue incombe à la soubrette, double de l'auteur.

b) *Le Triomphe de l'amour*

La princesse de Sparte Léonide s'est travestie en homme et se fait appeler Phocion ; elle a exigé que sa suivante Corine porte également des vêtements masculins et se fasse appeler Hermidas. L'objectif de la souveraine est de s'introduire chez le sage Hermocrate qui gouverne secrètement Agis depuis dix ans afin de se faire aimer de ce dernier qu'elle a rencontré au hasard d'une promenade et dont elle s'est soudain follement éprise. Agis est en réalité l'héritier légitime du royaume de Sparte et la princesse souhaite à la fois lui rendre ce qui lui revient et l'épouser, ce qui réglerait tout. Le déguisement est nécessaire pour tromper le philosophe et sa sœur Léontine et rester quelque temps dans leur maison sous prétexte de recevoir les enseignements de celui-ci : la souveraine veut avoir le temps de parler à Agis pour qu'il s'attache progressivement à elle et éprouve les mêmes sentiments qu'elle. Arlequin est le valet de cette maison située à la campagne ; dans la scène 2 de l'acte I, il a surpris Léonide et Corine en train de converser librement et a compris qu'elles étaient des femmes déguisées en hommes. Elles le payent alors grassement pour le mettre de leur côté. Le valet est cupide et se laisse vite persuader. Puis survient le jardinier Dimas qui veut faire déguerpir les deux inconnus parce qu'il croit qu'ils en veulent à ses espaliers. Au bruit que fait le grossier jardinier, Agis arrive et répare son impolitesse auprès de l'étranger dont il trouve la « physionomie » digne de tous les égards. Sur ce, Arlequin déclare :

« Oh pour ça, ils font tous deux une belle paire de visages. »

Seules Léonide et Corine déguisées peuvent goûter le sel de cette repartie, si tant est qu'elles soient disposées à la goûter étant donné le sérieux de la situation. En effet, le valet espiègle les dénonce sans en avoir l'air : la « belle paire de visages » désigne clairement les déguisements.

Cela fait écho aux remarques d'Agis sur l'apparence de son hôte : il parle d' « étranger de considération » sans le connaître quand il envoie Dimas prévenir Léontine de sa venue ; il évoque sa « physionomie qui annonce les égards qu'on [lui] doit ». Arlequin ironise sur le comportement consistant à juger autrui sur son aspect extérieur. Ce faisant, il résume bien l'intrigue de la comédie : Léonide va mener trois entreprises amoureuses sous une fausse identité. Pour Léontine, elle restera le beau et jeune Phocion ; pour Hermocrate, elle sera Aspasie parce qu'il va vite reconnaître la jeune femme qu'il a croisée un jour lors d'une promenade dans la forêt qui est située près de sa maison (elle s'y trouvait pour regarder Agis à la dérobée) ; enfin pour Agis, elle sera d'abord l'ami Phocion puis la chère Aspasie et en dernier lieu Léonide. Elle va donc porter plusieurs masques quitte même à les juxtaposer : ainsi pour Hermocrate elle va se travestir une deuxième fois quand son premier masque (celui du jeune homme désireux de recevoir son précieux enseignement) sera tombé. Elle admet être la fille qu'il a déjà rencontrée dans la forêt mais se dit amoureuse de lui sous le nom d'Aspasie, seconde imposture venant remplacer la première qui ne tient plus étant donné la perspicacité du philosophe. Le trait d'esprit d'Arlequin révèle le sens profond de la pièce : il est bien question d'une triple manipulation basée sur le travestissement du sexe et du cœur. Seul le sage ne se laisse jamais abuser par le vêtement masculin de Phocion. Quant à Agis, il faut attendre que Léonide elle-même lui révèle qu'elle est une femme nommée Aspasie pour qu'il en soit informé : elle le fait parce qu'elle craint de lui déplaire quand il affirme sa haine du sexe féminin ; mais c'est aussi une stratégie pour l'amener doucement à l'accepter, d'abord en tant que femme puis en tant que Léonide, la nièce de Léonidas, l'usurpateur du trône de Sparte qui revient légitimement à Agis. Elle craint qu'un dévoilement complet de son identité ne le rebute et l'empêche de l'aimer. Ainsi, Léonide joue de ses multiples facettes avec une grande virtuosité.

L'expression « porteurs de visages » est utilisée par Marivaux en 1722 au moment de la publication de la troisième feuille du *Spectateur français*. Le rédacteur du journal sort du Théâtre-Français et observe attentivement les spectateurs sortant de la salle de spectacle et admire la grande diversité de leurs figures ; il essaye de deviner ce que chacun pense du visage que la nature lui a donné. La périphrase qu'il emploie pour désigner les êtres humains est plaisante : il semble que les visages soient des masques que chacun porte et non une partie intégrante du corps humain. Par la suite, en analysant ces physionomies si variées, il se rend compte que chacun accommode son visage comme il l'entend. La comédie continue à

l'extérieur du théâtre. La formule « porteurs de visages » se justifie alors pleinement. Il prend l'exemple de femmes qui, constatant que d'autres femmes ont été plus avantagées par la nature, s'empressent d'effacer de leur visage toute trace de leur déconvenue :

« Je lisais tout l'embarras du visage insulté ; mais cet embarras ne faisait que passer. Celle à qui appartenait ce visage se tirait à merveille de ce mauvais pas ; et cela, sans doute, par une admirable dextérité d'amour-propre, une fière sécurité revenait sur sa mine ; il s'y peignait un air de distraction dédaigneuse, qui punissait le visage altier de la vanité de son étalage ; mais qui l'en punissait habilement, et qui disait à la rivale qu'on n'avait pas seulement pris garde à elle[551]. »

Il y a donc une cohérence dans la pensée de Marivaux à dix ans d'intervalle. Arlequin et le rédacteur du *Spectateur français* expriment à peu de chose près la même idée : les hommes utilisent leur visage comme un masque pour se tromper mutuellement. Le valet d'Hermocrate parle précisément de Léonide et de sa suivante mais l'auteur du journal généralise son propos à tous les gens qu'il regarde à la sortie de la Comédie. Chacun peut faire croire ce qu'il veut à autrui en travaillant son apparence extérieure pour éviter d'être percé à jour. La vie sociale est un jeu de cache-cache où il faut abuser l'autre sur ses propres intentions. En parlant d'une « belle paire de visages », Arlequin explicite une des préoccupations majeures du dramaturge : la capacité de l'être humain à mentir, à se grimer pour obtenir ce qu'il désire. Ainsi, dans *Le Triomphe de l'amour*, on est troublé par la capacité de la princesse à jouer plusieurs rôles en même temps sans vraiment éprouver de scrupule ; il est vrai qu'elle a un but louable : se faire sincèrement aimer d'Agis. Par ailleurs, elle sait de source sûre que le philosophe austère et sa sœur intriguent en secret pour ébranler son trône et fomentent des complots dangereux[552] : cela peut effacer les problèmes de conscience qu'elle serait susceptible d'avoir en ce qui les concerne. Mais toutes ces raisons ne suffisent pas, nous semble-t-il, pour ôter le malaise qu'on ressent dans la conduite de ses différentes entreprises amoureuses simultanées. Quand Marivaux fera jouer *Les Fausses Confidences* en 1737, il remettra sur le métier le même genre de préoccupation ; mais dans cette comédie, à part Marton qui est en quelque sorte sacrifiée

551 *JOD*, p. 124.

552 « [cet artifice] 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 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. C'est eux qui ont soulevé tous les ennemis qu'il m'a fallu combattre, qui m'en soulèvent encore de nouveaux. » (*T.* C., t. I, Acte I, scène 1, p. 894)

parce que Monsieur Rémy s'en est mêlé et que cela arrangeait les affaires de Dubois et de Dorante, finalement seule Araminte souffre de l'entreprise de manipulation du valet rusé ; et sa souffrance est rapidement oubliée quand elle comprend que tout le projet mis en œuvre avait un objectif louable. Par ailleurs, Marton a vite fait de se consoler et de plaider en faveur de celui qui l'a induite en erreur, se rendant compte qu'il est digne de sa maîtresse. Au contraire dans *Le Triomphe de l'amour*, il reste comme un goût amer à la fin de la comédie : Hermocrate et Léontine ont dit leur amour sans ridicule, en manifestant honnêtement le combat mené contre eux-mêmes pour se laisser aller à cet amour qui renverse toute une vie de vertu et d'austérité ; et dans le dénouement ils sont abandonnés comme des victimes collatérales absolument négligeables : la princesse clôt assez brutalement la question sur leur sort dans l'ultime scène en renvoyant le sage à sa philosophie pour se guérir de ce moment d'égarement et en disant à Léontine que la révélation de son sexe doit tout résoudre sans autre complication. Il y a une forme de légèreté, voire de cruauté dans cette façon de présenter les choses et la dernière réplique de Léonide ressemble plus à une exécution sommaire qu'à une présentation apaisée de la situation enfin dénouée.

Pour récapituler notre idée, disons que le mot d'esprit du valet au début de la comédie n'est pas simplement plaisant pour égayer l'intrigue de manière fugace ; ce n'est pas un banal assaisonnement qu'on ajouterait à la pièce pour divertir le spectateur. Le trait d'esprit est aussi l'explicitation de la problématique de l'œuvre : la tromperie, même au service de la sincérité, est-elle légitime ? Léonide, en se fabriquant un visage qui sert ses intérêts, en jouant la comédie de l'amour à deux personnes - qui plus est un frère et une sœur – apparaît davantage comme une manipulatrice, une meneuse de jeu dissimulée et impitoyablement rusée que comme une amoureuse éperdue. Sa grande maîtrise du mensonge, son inventivité dans les déclarations d'amour convaincantes qu'elle échafaude pour conquérir les cœurs des deux gardiens vertueux d'Agis, tout cela éblouit le public admiratif devant ses talents de Protée. Certes cette comédie montre le triomphe de l'amour mais celui-ci n'aurait pas lieu d'être sans le triomphe des différents visages empruntés par la princesse, sans le triomphe du masque. Seul le mensonge a pu créer de toutes pièces l'amour qu'éprouvent Hermocrate et Léontine ; c'est pourquoi au moment où la vérité éclate, il leur reste un goût de cendres. Léonide se comporte comme si les artifices une fois démasqués, tout pouvait et devait rentrer dans l'ordre. Or, comment croire que le philosophe va se remettre en un instant en faisant appel à la raison, que sa sœur va vite tourner la page et biffer son erreur d'un trait de plume ? En réalité, bien que ces deux victimes ne parlent pas dans la dernière scène, on suppose aisément qu'elles

ont le cœur en charpie et l'âme chavirée.

4. L'effet de prolepse dramaturgique

On trouve parfois des mots d'esprit qui annoncent le déroulement ultérieur de l'intrigue ; ils sont alors comme des jalons importants offerts au spectateur pour anticiper la suite des événements. Ils donnent une cohérence certaine à la pièce et permettent la mise en place d'une machinerie bien huilée. Si les personnages, d'abord aveugles, apprennent progressivement à se connaître et éclairent des parties obscures d'eux-mêmes dans le théâtre marivaudien, la « machine théâtrale » quant à elle est bien évidente et aide à ce dévoilement des âmes.

- Dans *La Surprise de l'amour* (1722), il y a un personnage fondamental qui n'apparaît pourtant que dans deux scènes : c'est le baron. Il est l'ami commun de Lélio et de la comtesse et s'esclaffe en voyant qu'ils se sont rencontrés alors que chacun tient en horreur le sexe opposé. Cette coïncidence le stupéfie et l'amuse en même temps. Il se met alors à jouer les oracles en évoquant un événement de l'antiquité romaine et en traçant un cercle magique autour de chacun d'eux[553] : il les met au défi d'en sortir sans s'avouer amoureux « sous peine des vengeances de l'Amour, qui vaut bien la république de Rome »[554] :

« Lélio, *passe le cercle.* - Tiens, je suis hors du cercle, voilà ma réponse : va-t'en la porter à ton benêt d'Amour.
La Comtesse. - Monsieur le Baron, je vous prie, badinez tant qu'il vous plaira, mais ne me mettez pas en jeu.
Le Baron. - Je ne badine point, Madame, **je vous le cautionne garrotté à votre char** ; il vous aime de ce moment-ci, il a obéi. La peste, vous ne le verriez pas hors du cercle ; il avait plus de peur qu'Antiochus. »[555]

Le trait d'esprit que nous avons mis en gras tire son sel de la métaphore filée : le fait

553 « Te souviens-tu qu'un ambassadeur romain enferma Antiochus dans un cercle qu'il traça autour de lui, et lui déclara la guerre s'il en sortait avant qu'il eût répondu à sa demande ? » C'est la question que le baron pose à Lélio ; la référence à l'histoire romaine pour parler d'amour est amusante.
554 Acte I, scène 8, *T. C.*, t. I, p. 203.
555 *Ibid.*

historique pris dans l'antiquité romaine inspire au baron facétieux l'image guerrière de l'ennemi vaincu attaché au char du vainqueur. C'est d'autant plus drôle que c'est la femme qui est victorieuse et se pare de ce trophée. Sa repartie est prophétique : Lélio est d'ores et déjà soumis à celle qu'il commence à aimer sans le savoir. D'où son attitude désinvolte et son hilarité. Il ne croit pas un mot de ce que le baron affirme ; en cela ce dernier joue un rôle identique à celui de Cassandre. Ainsi le baron n'influe pas sur l'avenir comme un Dubois dans *Les Fausses Confidences* ou une Flaminia dans *La Double Inconstance*. Il se fait simplement le porte-parole facétieux du destin : quand un homme fuyant les femmes rencontre une femme haïssant l'amour, il est certain qu'ils finissent par s'aimer. La magie du cercle virtuel est l'expression de la nécessité des événements à venir au vu des faits tels qu'ils se présentent.

La comtesse, elle aussi, s'empresse de sortir du cercle, outrée des « polissonneries » du baron. Mais celui-ci l'éclaire pareillement sur ce que le futur lui réserve :

« Je vous demande pardon, mais vous aimerez, s'il vous plaît, Madame. Lélio est mon ami, **et je ne veux point lui donner de maîtresse insensible.** » (*Ibid.,* p. 204)

Le baron fait comme s'il était une sorte de divinité jouant avec les humains. La réplique est spirituelle car il réduit la comtesse à l'état de pantin obéissant tandis qu'elle manifeste de plus en plus son mécontentement d'être ainsi instrumentalisée. A mesure qu'elle revendique sa liberté et demande au baron d'arrêter de disposer d'elle comme d'un objet, le baron au contraire lui signifie son impuissance sur la tournure à venir de sa relation avec Lélio. Quoi qu'elle dise ou fasse, elle aimera. D'ailleurs, le baron a le plaisir de voir son oracle commencer à se réaliser dès cette scène :

« La Comtesse, *sérieusement*. - Cherchez-lui donc une maîtresse ailleurs, car il trouverait fort mal son compte ici.
Lélio. - Madame, je sais le peu que je vaux, on peut se dispenser de me l'apprendre ; après tout, votre antipathie ne me fait point trembler.
Le Baron. - **Bon, voilà de l'amour qui prélude par du dépit**.
La Comtesse, *à Lélio.* - Vous seriez fort à plaindre, Monsieur, si mes sentiments ne vous étaient indifférents.
Le Baron. - **Ah le beau duo ! Vous ne savez pas encore combien il est tendre**.
La Comtesse, *s'en allant doucement.* - En vérité, vos folies me poussent à bout, Baron. »[556]

556 *Ibid.*, p. 224.

Le plaisir que l'on prend en entendant cet échange vient de ce qu'on a l'impression que le baron est le spectateur privilégié d'une scène entre deux amoureux alors que les personnages en question sont en train de se parler d'une façon apparemment peu amène. Il y a pour ainsi dire deux niveaux d'interprétation : le premier voit une sorte de querelle entre deux individus qui ne semblent pas beaucoup s'apprécier ; le second consiste, d'après l'espiègle baron, en une vraie querelle d'amoureux qui s'expriment à l'unisson et manifestent donc leur communion malgré leur apparente dispute. C'est pourquoi il est question d'un « beau duo ». Par conséquent, le comique réside dans l'opposition entre les paroles effectives et les conclusions qu'en tire le baron et qui étonnent et gênent au plus haut point les protagonistes. La comtesse finit par quitter la scène face aux insinuations persistantes de cet ami importun. Les mots d'esprit font sourire en donnant avec une certaine jubilation les clés pour comprendre une conversation où dominent les termes du désamour : « antipathie », « indifférents ». Au contraire ils mettent en avant le vocabulaire amoureux : « amour, dépit, duo, tendre ». Cette sorte de traduction simultanée assumée par un baron hilare embarrasse la comtesse qui finit par vouloir vider les lieux. Mais sa fuite n'est-elle pas encore un aveu ? En tout cas, il est encore trop tôt pour reconnaître quoi que ce soit et les reparties spirituelles de l'oracle troublent profondément les futurs amants ainsi qu'on peut le voir dans la scène suivante grâce aux commentaires de Colombine qui arrive soudain :

« Colombine, *arrivant.* - Bonjour, Monsieur le Baron. Comme vous voilà rouge, Madame. Monsieur Lélio est tout je ne sais comment aussi : il a l'air d'un homme qui veut être fier, et qui ne peut pas l'être. Qu'avez-vous donc tous deux ?
La Comtesse, *sortant.* - L'étourdie !
Le Baron. - Laissez-les là, Colombine, ils sont de méchante humeur ; **ils viennent de se faire une déclaration d'amour l'un à l'autre, et le tout en se fâchant.** » (acte I, scène 10, p. 204-205)

Le baron démasque les subterfuges de l'amour au moyen d'un trait d'esprit qui comporte une contradiction : comment se dire qu'on s'aime tout en se fâchant ? Il se moque ouvertement de la comtesse et de Lélio en adoptant la position de supériorité de celui qui sait par rapport à ceux qui ne savent pas, en l'occurrence ses deux amis. Il ressemble au dramaturge qui prépare soigneusement son intrigue et qui crée des personnages qui se trouvent tout surpris d'être amoureux quand ils s'étaient bien juré de ne pas aimer. Le baron n'est pas dupe, et le

spectateur non plus. Ainsi, en introduisant cette espèce de trouble-fête (la comtesse et Lélio viennent en effet de se promettre leur amitié), Marivaux annonce l'issue de la comédie tout en ébranlant le couple dans ses certitudes au sujet du renoncement à l'amour. On peut voir aussi dans cette remarque plaisante du baron un clin d'œil de l'auteur de théâtre qui montre les ficelles de son art à un public complice qui sait bien ce que lui réserve la suite des événements.

- La scène initiale de *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), contient également des mots d'esprit qui annoncent implicitement ce qui va arriver par la suite. La marquise est veuve depuis six mois et se consume dans le chagrin. Lisette tente de la consoler d'abord en la raisonnant puis en réveillant sa coquetterie :

« La Marquise. - J'ai tout perdu, vous dis-je.
Lisette. - **Tout perdu ! Vous me faites trembler : est-ce que tous les hommes sont morts ?**
La Marquise. - Eh ! que m'importe qu'il reste des hommes ?
Lisette. - Ah ! Madame, que dites-vous là ? Que le ciel les conserve ! **ne méprisons jamais nos ressources.**
La Marquise. - Mes ressources ! A moi, qui ne veux plus m'occuper que de ma douleur ! moi, qui ne vis presque plus que par un effort de raison !
Lisette. - Comment donc par un effort de raison ? Voilà une pensée qui n'est pas de ce monde ; mais vous êtes bien fraîche pour une personne qui se fatigue tant. (…) Ah çà, Madame, sérieusement, je vous trouve le meilleur visage du monde ; voyez ce que c'est : quand vous aimiez 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.**
La Marquise. - Que vous êtes folle ! je n'ai pas fermé l'œil de la nuit.
Lisette. - **N'auriez-vous pas dormi en rêvant que vous ne dormiez point ? car vous avez le teint bien reposé** (…). » (Acte I, scène 1, *T. C.*, t. I, p. 676-677)

La soubrette se place donc sur deux fronts : elle rappelle cette consolation traditionnelle faite aux veuves sur la possibilité d'un remariage et elle excite l'amour-propre de sa maîtresse en la flattant sur sa beauté. En cela, elle anticipe la poursuite de l'intrigue. Les plaintes déchirantes de la marquise rappellent celles des veuves de la tradition littéraire : on pense notamment à « La Jeune Veuve » (Livre VI, fable 21) de La Fontaine[557] qui, éplorée, demande à son mari

557 La fable commence ainsi :

agonisant de l'attendre pour qu'elle l'accompagne dans la mort et qui finalement réclame au bout de deux mois le nouvel époux « beau, bien fait, jeune » promis par son père quand il essayait de la consoler. C'est l'idée satirique selon laquelle les manifestations excessives des tourments chez la veuve annoncent paradoxalement une consolation plus rapide que ce qu'elle a l'air d'affirmer. Le spectateur se doute bien que le sentiment amoureux pour un autre homme que son défunt mari va très vite ressurgir chez cette femme qui se dit inconsolable. C'est ce que signifie la boutade de Lisette concernant la mort de tous les hommes ; il faudrait effectivement que la gent masculine n'existe plus pour que, d'après elle, la marquise ne tombe plus amoureuse. Parler de « ressources » à propos des individus de sexe masculin est très amusant : la servante montre un grand sens pratique en réifiant ainsi les hommes pour rassurer la comtesse qui ne manque pas de s'offusquer du terme inadéquat qu'elle emploie. Constatant que celle-ci n'est pas du tout consolée par son premier argument, Lisette se met à chatouiller sa vanité en parlant de sa beauté physique encore plus éclatante, paraît-il, depuis qu'elle est en deuil. Le procédé est rusé : tout en la laissant finalement s'adonner à sa douleur de veuve, la domestique déclare à la comtesse qu'elle est encore plus belle qu'auparavant et peut séduire un autre homme. Sa tristesse rehausserait son pouvoir de séduction. Elle fait mine de conforter sa complaisance dans les souffrances du veuvage tout en l'orientant vers des préoccupations plus vaines, celles qui concernent son apparence. En la persuadant de ses charmes nouveaux, elle espère en quelque sorte la remettre sur le marché de l'amour. Mais le trait d'esprit de Lisette exagère à outrance la flatterie parce qu'elle cherche aussi à distraire celle qui s'abîme dans la tristesse et à la sortir de cette langueur mélancolique dans laquelle elle trouve un certain plaisir ; la servante énonce donc une absurdité pleine de drôlerie : plus la vie fait horreur à la jeune veuve et plus elle embellit. Et effectivement la marquise réagit énergiquement à l'énormité qu'elle entend et traite son interlocutrice de « folle ». La voilà pour un instant distraite de ses sombres pensées. Sa brusque réaction est salutaire et l'empêche de retourner à cet état languide où elle n'est plus que l'ombre d'elle-même. En ce sens, Lisette réussit à atteindre son objectif dans la première scène ; en domestique dévouée, elle refuse de voir la marquise s'éteindre progressivement et perdre le goût de la vie. C'est du reste apparemment le rôle qu'elle a coutume d'endosser comme le suggère la réplique suivante :

« La perte d'un époux ne va point sans soupirs,
On fait beaucoup de bruit ,et puis on se console.
Sur les ailes du Temps la Tristesse s'envole ;
Le Temps ramène les plaisirs. »

« Je vous prie, Lisette, point de plaisanterie ; vous me divertissez quelquefois, mais je ne suis pas à présent en situation de vous écouter. » (*Ibid.,* p. 676)

On reconnaît la relation traditionnelle maître-valet qui s'instaure entre les deux femmes : l'une amuse l'autre. C'est bien évidemment à la servante qu'il incombe de divertir sa maîtresse et ses répliques spirituelles confirment sa fonction auprès d'elle.

La saillie suivante sur le sommeil est encore plus absurde que la première : faire l'hypothèse que la triste veuve a rêvé qu'elle ne dormait pas est une provocation à nouveau destinée à réveiller la vitalité de la marquise endormie à cause du malheur qui lui est arrivé. Précisons en quoi consiste celui-ci : « après deux ans de l'amour le plus tendre, épouser ce que l'on aime, ce qu'il y avait de plus aimable au monde, l'épouser, et le perdre un mois après ! » Elle a véritablement été éprouvée par la vie et ses pleurs ne sont pas feints. Lisette le sait pertinemment, et si elle a l'air de mettre en doute ses paroles c'est toujours dans le but de l'empêcher de se livrer corps et âme à une douleur qui risque de la perdre. Elle a été claire sur ses intentions bienveillantes dès le début de la scène :

« Et c'est à ceux qui vous aiment à vous secourir dans cet état-là ; je ne veux pas vous laisser mourir de chagrin. » (*Ibid.,* p. 675)

Elle tâche alors de ne pas la laisser seule malgré ses ordres et la harcèle de répliques amusantes toutes faites pour la détourner de son désespoir. Lisette réussit à faire apporter une toilette par le serviteur La Brie pour que la marquise vérifie ce qu'elle lui dit sur sa beauté alors que celle-ci refuse toujours de se préoccuper de son apparence :

« Vous n'en voulez point ! vous refusez le miroir, un miroir, Madame ! Savez-vous bien que vous me faites peur ? Cela serait sérieux, pour le coup, et nous allons voir cela : **il ne sera pas dit que vous serez charmante impunément** ; il faut que vous le voyiez, et que cela vous console, et qu'il vous plaise de vivre. *(On apporte la toilette. Elle prend un siège.)* » (*Ibid.*, p. 677)

La première étape de la victoire est de l'attirer jusqu'au miroir, ce que réussit Lisette en continuant à la complimenter sur ses charmes. La proposition en gras exprime cela sur le mode spirituel : la punition pour tant de beautés est l'épreuve du miroir où la veuve doit constater par elle-même la véracité de ses propos. On pourrait supposer que la marquise est

intriguée par un tel acharnement de la part de sa servante et jette un œil curieux sur son miroir mais en réalité il n'en est rien étant donné ce que dit Lisette peu après : « De grâce, un petit coup d'œil sur la glace, un seul petit coup d'œil ; quand vous ne le donneriez que de côté, tâtez-en seulement. » C'est alors que la soubrette change de stratégie pour la forcer à s'intéresser à son physique : tandis qu'elle s'obstinait à mentir sur ses charmes nouveaux dus au chagrin, elle se met à dire la vérité sur ses attraits amoindris mais c'est encore une stratégie pour éveiller son amour-propre et la détourner de ses tristes pensées :

« Quoi ! votre amour-propre ne dit plus mot, et vous n'êtes pas à l'extrémité ! » (*Ibid.,* p. 677)

La servante a finalement raison et la marquise va bientôt tomber amoureuse et oublier son chagrin.

5. Mot d'esprit et mot de la fin

Les comédies de Marivaux laissent souvent le dernier mot aux domestiques pour conclure l'intrigue sur le mode comique. A cette occasion, on relève des mots d'esprit intéressants qui ne sont pas simplement des formules finales plaisantes mais savent réactiver avec virtuosité les enjeux de la comédie.

a) *Les Fausses Confidences*

Dans le dénouement de cette pièce, Araminte prévient le comte et sa mère qu'elle va épouser Dorante. Celle-ci s'emporte de façon grotesque, puis tout le monde sort à part Dubois et Arlequin qui ont un ultime échange comique.

« Madame Argante. - Ah ! la belle chute ! ah ! ce maudit intendant ! Qu'il soit votre mari tant qu'il vous plaira ; mais il ne sera jamais mon gendre.
Araminte. - Laissons passer sa colère, et finissons.
Ils sortent.
Dubois. - Ouf ! ma gloire m'accable ; **je mériterais bien d'appeler cette femme-là ma bru**.

Arlequin. - Pardi, nous nous soucions bien de ton tableau à présent[558] ; **l'original nous en fournira bien d'autres copies**. »[559]

La pièce fut créée en 1737 par les Comédiens Italiens ; mais quand elle fut jouée pour la première fois à la Comédie-française en 1793, la tradition s'établit de supprimer les deux dernières répliques jugées trop crues. Par la suite, elles furent bien sûr réintégrées comme faisant tout à fait partie de la comédie. D'ailleurs elles sont importantes et l'on doit les étudier de près.

La saillie de Dubois en dit long sur le lien filial existant entre lui et son maître : il s'est comporté comme un bon père conseillant son rejeton au sujet de son projet matrimonial. L'utilisation du mot « bru » est savoureuse parce que le valet utilise un langage prosaïque, voire familier comme pour continuer à exprimer son sentiment de supériorité malgré son appartenance sociale qui devrait faire de lui un être inférieur à Dorante et à Araminte. Par conséquent, sa repartie finale n'est pas juste un mot pour rire ; elle dit son sentiment de puissance même si c'est sur le registre ironique : « ouf ! ma gloire m'accable ». La comédie s'achève sur le triomphe incontestable de Dubois qui n'a besoin de personne pour estimer sa propre valeur ; ce n'est pas Dorante qui le félicite car alors on serait toujours dans une relation de dominant à dominé, le valet ayant besoin du maître pour être reconnu et apprécié, bref pour exister. Ici au contraire Dubois est seul et s'autoproclame beau-père d'Araminte dans un trait d'esprit plein d'effronterie. Rappelons qu'il se démarque ironiquement de Madame Argante qui, elle, vient de déclarer que le jeune homme ne serait jamais son gendre. Tout le monde a quitté la scène, à part lui et Arlequin. C'est comme si les acteurs avaient laissé place au dramaturge, Dubois étant bien évidemment le double de Marivaux.

Quant à la réplique d'Arlequin, elle finit la comédie sur une note grivoise qui l'inscrit également dans la réalité sociale : la bourgeoisie se soucie de l'héritage et donc des enfants à venir. En faisant allusion à la génération suivante, le valet bouffon ne fait que révéler, crûment certes, les préoccupations bien réelles de cette classe sociale au XVIIIe siècle. Et l'on sait bien que cette pièce est particulière dans l'œuvre de Marivaux en ce qu'elle est une comédie

558 Dans la scène 10 de l'acte II, Arlequin et Dubois se querellent car celui-ci a voulu ôter de la chambre de Dorante le portrait d'Araminte qui y était accroché ; Arlequin s'en est indigné révélant à toute l'assemblée que Dorante avait admiré longuement ce tableau et qu'il était injuste de l'enlever. C'est encore une ruse ourdie par le malin Dubois se servant du naïf Arlequin pour incommoder Araminte devant le comte et sa mère.

559 *T. C.,* t. II, dernière scène : acte III, scène 13, p. 417.

sociale où les effets de réel sont nombreux.

Ainsi ces deux traits d'esprit expriment d'une part la toute-puissance du valet démiurge qui s'émancipe de tout lien de servilité et d'autre part l'appartenance de cette pièce au genre de la comédie sociale.

b) *Les Sincères*

L'originalité de la pièce en un acte *Les Sincères* (1739) réside dans le fait que les valets s'assurent dès la scène 1 qu'ils n'ont aucun sentiment l'un pour l'autre avant de se liguer contre leurs maîtres pour les séparer. La situation est cocasse : ils ont bien deviné que la marquise et Ergaste ne s'aimaient pas et que ce qui les abusait était leur prétendue attirance pour la sincérité, chacun se croyant un exemple de véracité. Or la marquise est en réalité une coquette qui veut s'attirer des compliments à bon compte, sans avoir l'air d'y tenir et Ergaste est un faux modeste qui désire avoir une réputation d'homme original. Ajoutons que les domestiques ont un intérêt commun : ils cherchent à réconcilier leurs maîtres avec les partenaires qu'ils viennent de délaisser, Dorante et Araminte, parce que ceux-ci ont pour serviteurs Dubois et Marton[560] dont ils sont respectivement amoureux.

La comédie commence donc par un échange de répliques amusantes entre Frontin et Lisette qui disent sur tous les tons leur indifférence mutuelle avant de se concerter pour contrecarrer le projet de mariage d'Ergaste et de la marquise. En voici un échantillon :

« Frontin. - Vous êtes jolie, dit-on.
Lisette. - Le bruit en court.
Frontin. - **Sans ce bruit-là, je n'en saurais pas le moindre mot**.
Lisette, *joyeuse*. - Grand merci ! vous êtes mon homme ; voilà ce que je demandais.
Frontin, *joyeux*. - Vous me rassurez, mon mérite m'avait fait peur.
Lisette, *riant*. - **On appelle cela avoir peur de son ombre**. » (*T. C.,* t. II, p. 470)

Chacun fait assaut d'esprit pour dévaloriser les mérites de l'autre et le conforter dans l'idée qu'il n'a rien à craindre de lui d'un point de vue sentimental. Ils s'amusent ensemble de ce parti pris et brodent à plaisir sur ce thème.

A la fin de la comédie, ils vont reprendre le fil de leur conversation liminaire pour mieux

560 Ces deux personnages sont juste nommés et n'apparaissent pas dans la comédie.

clore l'intrigue en se redisant qu'ils n'éprouvent rien l'un pour l'autre à la manière de leurs maîtres qui viennent juste de se séparer pour revenir à leurs premières amours : finalement Ergaste va épouser Araminte et la marquise va s'unir à Dorante.

« Frontin. - Enfin nous voilà délivrés l'un de l'autre ; j'ai envie de t'embrasser de joie.
Lisette. - **Non**, cela serait trop fort pour moi ; mais je te permets de baiser ma main, **pendant que je détourne la tête**.
Frontin, *se cachant avec son chapeau*. - **Non** ; voilà mon transport passé, et **je te salue en détournant la mienne**. » (*Ibid.,* p. 498)

Tous les personnages de la pièce sont présents sur scène lors de ce dénouement (scène 21) comme il convient à la comédie traditionnelle ; cependant les domestiques semblent échanger ces trois dernières répliques à part, isolés des quatre maîtres qui viennent de se mettre d'accord sur le double contrat de mariage prévu dès l'origine[561]. Ils assument le mot de la fin sur le mode spirituel en copiant la détestation réciproque de leurs maîtres respectifs :

« Ergaste. - Oui, c'est Madame [Araminte] 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. » (*Ibid.*)

Le chassé-croisé des valets met du piquant à l'intrigue ; on n'est pas loin de la parodie dans le jeu de rôle joué par ceux-ci. La répétition par les domestiques de l'adverbe de négation tonique « non » insiste sur le refus de la relation amoureuse tel que la marquise et Ergaste viennent de l'exprimer très franchement. Pareillement, la gestuelle précisément décrite dans les didascalies internes surligne de manière moqueuse le dialogue sans aménité des faux sincères : « je détourne la tête », « je te salue en détournant la mienne[562] ». Lisette et Frontin nous régalent d'une pantomime finale qu'ils exécutent en la commentant. Ils sont comme des marionnettes redoublant de manière parodique le jeu ridicule des maîtres. Les mots d'esprit de nos duettistes se basent sur la figure de l'oxymore : « je te permets de baiser ma main, pendant

561 D'ailleurs la marquise a un mot très juste à ce sujet dans cette ultime scène : « nous avons pris un plaisant détour pour arriver là. » Elle signifie par là le *statu quo* par rapport au début de la pièce ; toutes ces péripéties n'ont été que le fruit de son aveuglement et de celui d'Ergaste.

562 Ici la didascalie interne est redoublée par la didascalie externe « *se cachant avec son chapeau* ».

que je détourne la tête », « je te salue en détournant la mienne ». Ce qui est amusant, c'est l'accord parfait entre le serviteur et la soubrette pour dire sur le ton sarcastique le divorce consommé d'Ergaste et de la marquise. Ils s'entendent à merveille pour mettre en évidence l'impossible accord entre les soi-disant sincères. Leurs plaisanteries finales continuent la dénonciation d'une sincérité qui manque de délicatesse et veut toujours se substituer à la courtoisie la plus élémentaire. En effet, ne peut-on voir une manifestation d'amour-propre[563] dans les déclarations tonitruantes de ceux qui viennent de rompre et qui tiennent à faire comprendre à l'autre qu'ils n'ont vraiment rien perdu mais tout gagné ? N'est-il pas suspect, sinon grossier, de clamer si haut et si fort qu'on n'a jamais rien ressenti pour l'autre, que toute cette aventure n'a été qu'une mascarade ? Chacun n'essaye-t-il pas de sauver la face en humiliant l'autre une dernière fois, sous prétexte de franchise ?

Ainsi ces saillies accompagnées d'une gestuelle très suggestive qui terminent la pièce nous paraissent parachever le comique de caractère en ce qu'elles dénoncent la posture de sincérité des deux personnages qui leur fait oublier, même dans le dénouement, la politesse qui doit régir les rapports humains pour les adoucir. Les faux sincères, s'ils reviennent à leurs premières amours et regrettent leur infidélité passagère, ne se sont pas vraiment corrigés.

c) *La Dispute*

Dans cette pièce jouée pour la première fois en 1744 par les Comédiens-Français, ce n'est pas un valet qui par sa repartie spirituelle clôture l'intrigue mais un prince tout droit sorti d'un conte de fées. Pour savoir qui, de l'homme ou de la femme, a donné le premier exemple de l'inconstance, il fait assister son amante Hermiane à une expérimentation inédite initiée par son propre père il y a une vingtaine d'années : quatre enfants au berceau, deux filles et deux garçons, ont été élevés séparément dans la forêt par Mesrou et Carise, des serviteurs de couleur qui sont frère et sœur. Quand commence la comédie, on va faire se rencontrer ces quatre « cobayes » pour vérifier si l'infidélité est un vice essentiellement masculin ou féminin.

563 La preuve que les hostilités ne sont pas terminées est la réplique amère d'Ergaste dans cette dernière scène au moment où il présente Araminte comme sa future épouse à une marquise qui fait mine d'être étonnée : « On me fait grâce, tout fluet que je suis. » Il fait allusion à un défaut physique que la marquise lui a reproché dans la scène 14, véritable scène de rupture : elle lui révèle avoir eu des sentiments pour un étranger à Paris « homme à peu près de votre taille, ni mieux ni plus mal fait ; de ces figures passables, peut-être un peu plus remplie, **un peu moins fluette**, un peu moins décharnée que la vôtre. »

Le public assistera discrètement à ce spectacle incroyable depuis une galerie qui a été construite le long de l'édifice immense[564] où Eglé, Azor, Adine et Mesrin ont vécu jusqu'à maintenant dans des logements séparés. Chacun d'eux ne connaît que les deux domestiques et n'a jamais rencontré d'autre être humain. Il s'agit de reproduire rien de moins que le « commencement du monde et de la société » et d'interroger « la nature elle-même » sur cette dispute concernant l'inconstance ; le prince assure qu'ils vont pouvoir « regarder le commerce qu'ils [les quatre sujets de l'expérience] vont avoir ensemble comme le premier âge du monde » et il ajoute que « les premières amours vont recommencer ». Précisons que le débat en question a agité la cour du père comme elle agite toujours celle du fils ; néanmoins leurs avis divergent : le père était convaincu que la gent féminine était la première à donner l'exemple de l'infidélité dans l'histoire de l'humanité tandis que le fils est plutôt de l'avis d'Hermiane et pense que c'est l'homme qui a commencé à être inconstant. Il est vrai que celle-ci croit que c'est plus par galanterie que par conviction profonde qu'il affiche la même opinion qu'elle. Il a beau la démentir, elle n'en démord pas et reconnaît de l'ironie dans les propos apparemment si conciliants du souverain empressé de lui plaire par amour. On apprend qu'elle s'est opposée la veille au soir à toute la cour sur ce sujet et que le prince s'est complaisamment rangé dans son camp :

« Il est vrai que je vous aime, et que mon extrême envie de vous plaire peut fort bien me persuader que vous avez raison, mais ce qui est de certain, c'est qu'elle me le persuade si finement que je ne m'en aperçois pas. Je n'estime point le cœur des hommes et je vous l'abandonne ; je le crois sans comparaison plus sujet à l'inconstance et à l'infidélité que celui des femmes ; je n'en excepte que le mien, à qui même je ne ferais pas cet honneur-là si j'en aimais une autre que vous. »[565]

Le prince est subtil et reconnaît qu'Hermiane a raison mais il s'empresse de s'exclure du commun des hommes : il est amoureux d'elle et serait incapable de la tromper. Par ailleurs, il reconnaît également qu'il est peut-être partial en raison de ses sentiments pour elle. Bref, c'est un souverain plein de délicatesse pour celle qu'il aime et ses répliques sont en effet teintées d'une tendre ironie.

A la fin de l'expérience qui a montré que les hommes comme les femmes avaient un penchant irrésistible pour l'inconstance, le prince tire une conclusion pertinente mais sa

564 Dans la scène 1, la promise du prince parle de « la hauteur prodigieuse des différents murs » de cet édifice singulier construit dans le but de cacher aux autres l'existence de chacun de ses occupants.

565 *T. C.,* t. II, scène 1, p. 603-604.

maîtresse le contredit avec une certaine mauvaise foi qu'il épingle par un trait d'esprit :

« Le Prince. - (…) Les deux sexes n'ont rien à se reprocher, Madame : vices et vertus, tout est égal entre eux.
Hermiane. - Ah ! je vous prie, mettez-y quelques différences : votre sexe est d'une perfidie horrible, il change à propos de rien, sans chercher même de prétexte.
Le Prince. - Je l'avoue, **le procédé du vôtre est du moins plus hypocrite, et par là plus décent, il fait plus de façon avec sa conscience que le nôtre**.
Hermiane. - Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter. Partons. » (*Ibid.,* scène 20, p. 627)

Alors que le souverain veut clore la dispute avec élégance en refusant de rechercher un gagnant et un perdant, Hermiane s'entête de façon assez ridicule et persiste à vouloir donner un meilleur rôle aux femmes. Cependant sa réplique finale manifeste clairement son désappointement quant au comportement féminin qu'elle déplore : ne vient-elle pas d'ailleurs de vouer aux gémonies les deux jeunes femmes de l'expérimentation en s'écriant : « (…) cette Adine et cette Eglé me sont insupportables, il faut que le sort soit tombé sur ce qu'il y aura jamais de plus haïssable parmi mon sexe »[566] ? La saillie du prince change quelque peu le sens de la pièce en reconnaissant plus de franchise chez l'homme que chez la femme. Celui-là serait infidèle sans se chercher d'excuse tandis que celle-ci s'accommoderait sans difficulté de mensonges pour justifier son inconstance. La femme refuserait de se reconnaître infidèle : cette image peu flatteuse nécessiterait le masque du prétexte. En défendant les femmes, la maîtresse du prince les noircit davantage puisqu'elle affirme que l'homme « change à propos de rien, sans chercher même de prétexte » ; au contraire donc les femmes pèchent par hypocrisie.

Il ne faut pas voir dans la repartie plaisante du souverain une simple boutade mais le résultat d'une fine analyse psychologique également décelable dans le cours de la comédie. Il y a effectivement la scène 15 qui est une scène d'explication entre Carise et Eglé au sujet de l'inconstance naissante de cette dernière ; Eglé est normalement la fiancée d'Azor qu'elle a rencontré pour la première fois dans la scène 4 mais elle est attirée par Mesrin que son « homme » vient juste de lui présenter dans la scène 13. Elle est mécontente parce qu'Azor, par jalousie, n'a pas voulu laisser Mesrin lui baiser la main et qu'il a obligé celui-ci à partir avec lui alors qu'il souhaitait rester en compagnie d'Eglé. La domestique Carise tente de faire

566 Vingtième et dernière scène.

comprendre à la jeune femme qu'elle est sur le point d'être infidèle mais Eglé ne cesse d'avancer de faux prétextes pour justifier son attitude : elle met en cause les « manières » d'Azor qui, selon elle, ne se soumet pas rigoureusement à la règle qu'ils se sont donnée sur les conseils des deux serviteurs : se séparer de temps en temps pour éviter la lassitude du couple. Mais comme Carise lui fait remarquer à juste titre qu'il y a trop peu de temps qu'ils se connaissent pour qu'elle soit déjà fatiguée de lui, la jeune fille trouve une autre raison : sa main lui appartient et il n'a pas à empêcher quelqu'un de l'embrasser ; de plus il s'est comporté en tyran en entraînant Mesrin loin d'elle alors qu'elle avait envie de s'entretenir avec lui. Mais la servante n'est toujours pas dupe de ces belles raisons : « Tenez, votre dégoût pour Azor ne vient pas de tout ce que vous dites là, mais de ce que vous aimez mieux son camarade que lui. » Rougissante, Eglé finit par avouer à Carise et à s'avouer à elle-même qu'elle est maintenant amoureuse de Mesrin. Mais elle continue à vouloir masquer sa culpabilité en affirmant qu'elle ne connaissait pas celui-ci quand elle a promis à Azor de lui être toujours fidèle ; Carise ne s'en laisse toujours pas conter :

« Avouez que **ces raisons-là ne sont point bonnes**, vous les aviez tantôt[567] réfutées d'avance.
Eglé. - Il est vrai que je ne les estime pas beaucoup ; il y en a pourtant une excellente, c'est que le camarade vaut mieux qu'Azor.
Carise. - **Vous vous méprenez encore là-dessus**, ce n'est pas qu'il vaille mieux, c'est qu'il a l'avantage d'être nouveau venu.
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. » (*Ibid.,* p. 623)

La dernière réplique d'Eglé laisse songeur ; la définition de l'inconstance y est donnée avec une légèreté déconcertante. Les perspectives de cette définition spontanée, disons même innocente, sont vertigineuses. Mais il aura fallu un grand acharnement de Carise pour que la jeune femme identifie sa propre inconstance ; que de détours et de fausses raisons avant d'en arriver là !

Ainsi le trait d'esprit du prince à la fin de la pièce montre qu'il a bien saisi le caractère d'Eglé

567 Dans la scène 6, Carise et Mesrou veulent convaincre Azor et Eglé qu'ils doivent se séparer quelquefois pour continuer à s'aimer sans se lasser ; mais avant d'écouter leur conseil, ils réfutent avec vigueur leurs arguments en insistant sur l'intensité et l'authenticité de leur amour. Il leur semble alors impossible d'être sujet à l'inconstance.

qu'il généralise malicieusement en l'attribuant à toutes les femmes. On peut imaginer qu'Adine se comporte pareillement hors scène : elle est le double parfait d'Eglé et point n'est besoin pour le spectateur d'en avoir la preuve en assistant à une scène similaire à celle où Carise s'entretient avec Eglé pour la convaincre qu'elle est bien inconstante quoiqu'elle s'en défende dans un premier temps. On a un double chassé-croisé, Azor se conduisant comme Mesrin et Adine comme Eglé. L'expérience aboutit à une quadruple infidélité mais il est vrai que les femmes ont le plus mauvais rôle : non seulement elles sont insincères mais elles sont incapables d'amitié avec une autre femme, obnubilées qu'elles sont par le sentiment de leur propre beauté ; à cause de leur coquetterie, elles se considèrent mutuellement comme des rivales et se détestent cordialement : il n'y a qu'à relire la scène de première rencontre entre Adine et Eglé qui est symétrique de celle d'Azor et Mesrin qui, eux, sympathisent immédiatement[568]. En outre, si les deux jeunes femmes deviennent inconstantes c'est aussi pour humilier l'autre en lui démontrant qu'elle est plus belle puisqu'elle lui a pris son soupirant ; au contraire les hommes n'expriment pas ce genre de considération et semblent beaucoup plus simples dans leur infidélité : l'amour-propre n'y a pas de part.

Pour conclure, le mot de la fin apparemment si anodin est riche du sens profond de la pièce ; l'imposture féminine y est démasquée sur le mode humoristique qui dédramatise une situation portant préjudice au sexe faible. Mais cela n'occulte pas la condamnation morale dont celui-ci est l'objet. Certes l'infidélité n'est pas l'apanage de l'un ou l'autre sexe mais la manière tortueuse de mettre en œuvre ce « vice » rend la femme beaucoup plus antipathique que l'homme qui, dans la comédie, a l'inconstance franche, directe et, pour tout dire, virile !

d) *Le Jeu de l'amour et du hasard*

A la fin de cette comédie du travestissement, il y a un échange de répliques entre les valets qui ont activement participé à cette fête du déguisement. C'était une partie carrée où maîtres et domestiques avaient pris le rôle de l'autre dans le but louable de mieux connaître qui la jeune femme, qui le jeune homme que les pères des jeunes maîtres destinaient à leur enfant. Dans la scène 6 de l'acte III, Arlequin et Lisette se révèlent mutuellement leur identité dans une atmosphère très joyeuse où chacun accepte avec une résignation pleine d'allégresse d'avoir été

568 Ce sont respectivement les scènes 9 et 13.

la dupe de l'autre. Dans la dernière scène de la pièce, c'est Dorante qui, le dernier, est mis au fait du déguisement de Silvia après lui avoir promis le mariage malgré son « tablier » de domestique. Tout est donc bien qui finit bien. Voici les ultimes paroles de la comédie :

« Arlequin. - De la joie, Madame ! Vous avez perdu votre rang, mais vous n'êtes point à plaindre, puisque Arlequin vous reste.
Lisette. - Belle consolation ! il n'y a que toi qui gagnes à cela.
Arlequin. - Je n'y perds pas ; **avant notre connaissance, votre dot valait mieux que vous ; à présent, vous valez mieux que votre dot**. Allons, saute, marquis ! » (*T. C.*, t. I, Classiques Garnier, p. 845)

Le trait d'esprit repose formellement sur l'inversion du sujet et du complément du verbe ; c'est une structure en chiasme ponctuée par les compléments circonstanciels de temps « avant notre connaissance » et « à présent ». Cela dit toute la joie de vivre d'Arlequin qui prend la vie comme elle vient et trouve toujours des raisons d'être heureux. Mettre les mots dans un ordre ou un autre n'a pas vraiment d'importance ; seule compte la gaieté que l'on porte en soi quelles que soient les circonstances. Rien ne peut entamer ce plaisir d'être là qui est aussi le plaisir du théâtre et de son immédiateté. La pirouette verbale de l'Arlequin de la tradition italienne a pour équivalent le saut final qu'il exécute tout guilleret. Du reste, dans une note de l'édition du théâtre complet de Marivaux qu'ils ont établie, voici ce qu'écrivent Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin :

« La pièce s'achève donc par une gambade : "La première chose que demande le peuple, dit Luigi Riccoboni dans son *Histoire du théâtre italien* (tome II, Explication des figures), c'est de savoir si l'Arlequin est agile, s'il saute et s'il danse." C'est donc à ce caractère de l'Arlequin que songe Marivaux, mais, chose notable, il relie encore le geste qui l'exprime à un souvenir de Regnard. L'expression *Saute, marquis !* est en effet empruntée à un monologue du marquis dans *Le Joueur* (acte IV, scène X), où elle revient trois fois. (…) Ainsi, jusqu'au bout, le genre de comique propre au *Jeu de l'amour et du hasard* est resté fidèle à la tradition de l'ancien théâtre et de Regnard. » (*T. C* ., t. I, note 77, p. 1108)

Le jeu langagier procure ce plaisir enfantin dont parle Freud dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Rien n'est grave dans un monde où ce qui compte est de profiter du bonheur de chaque instant. Aucune amertume chez le valet qui n'a pas, comme il le croyait, réussi à se faire aimer par une dame de condition. Rien ne porte à conséquence dans un

monde où prime la joie d'exister. La bonne humeur de l'agile Arlequin est inaltérable. Il n'y a pas de cupidité ou de cynisme chez les domestiques qui vivent au diapason de leurs maîtres dans ce dénouement heureux. La réplique de Lisette est une plaisanterie d'amoureuse se plaisant à titiller son amoureux.

En même temps, il faut prendre au pied de la lettre la phrase spirituelle du valet de Dorante ; il est question de valeur, monétaire d'abord, morale ensuite. La mention de la dot cristallise l'idée d'un mariage entre pairs ; ainsi, au vu des fortunes et des conditions, Silvia est faite pour Dorante et vice-versa. Mais le trait d'esprit rend aussi justice à la qualité de la personne qu'est Lisette. N'est-ce pas ce que signifie la pièce ? Dorante n'est-il pas prêt à déchoir pour épouser celle qu'il aime et qui sert dans une maison ? Il est vrai que tout rentre dans l'ordre et que les couples sont correctement appariés dans le dénouement. Mais il reste ce questionnement posé par la comédie : et si Silvia avait servi ? La notion du mérite n'est-elle pas mise au centre de son oeuvre par Marivaux ? Dorante déclare avec conviction dans la scène 8 de l'acte III : « le mérite vaut bien la naissance »[569]. Cela annonce les réflexions d'Araminte dans *Les Fausses Confidences* au sujet des personnes qui n'ont pas le destin qu'elles mériteraient : « Il est vrai que je suis toujours fâchée de voir d'honnêtes gens sans fortune, tandis qu'une infinité de gens de rien et sans mérite en ont une éclatante. C'est une chose qui me blesse, surtout dans les personnes de son âge ; (...) » (acte I, scène 7, *T. C.*, t. II, p. 365). On voit bien que ce problème du contraste entre la qualité de l'être humain et son appartenance sociale aléatoire est un sujet qui préoccupe le dramaturge. Ce n'est donc pas un hasard si la dernière réplique de sa comédie l'évoque explicitement même si c'est sur le mode humoristique. Rappelons-nous que c'est le rôle de Lisette que jouait Silvia et que c'est en tant que Lisette qu'elle est adorée par un Dorante finalement prêt à unir son destin au sien ; Silvia, bien qu'elle ait minutieusement œuvré dans ce but, en est d'ailleurs toute stupéfaite :

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

569 « Que les affinités que Silvia et Dorante découvrent entre eux immédiatement soient étroitement liés à une communauté de culture, que la parade d'Arlequin en face de Lisette ne puisse avoir de charme que pour une soubrette joyeuse comme elle, il serait absurde de le nier. Mais on se tromperait certainement si l'on réduisait tout le contenu de la pièce au triomphe de "la distinction", au sens où Pierre Bourdieu entendait naguère ce mot. Peut-on dire qu'au dénouement ce sont "les conditions sociales" et non pas "les cœurs" qui se reconnaissent ? (…) s'il [Dorante] la [la phrase sur le mérite valant mieux que la naissance] prononce, c'est tout simplement parce que Silvia, représentante d'une condition et d'un sexe humiliés, a su, par la force même de sa revendication, lui inspirer le "respect". » (notice de la pièce dans l'édition de la Pléiade, p. 1122)

(acte III, scène 8, *T. C.*, t. II, p. 844)

La répétition du concessif « malgré » et le rythme ternaire rendent expressive la réaction à la fois enchantée et encore dubitative de la jeune femme. Lorsque Dorante lui affirme qu'il ne changera jamais, elle le répète avec ravissement puis lui demande timidement de reconfirmer son propos : « Il ne changera jamais ! », « vous... vous ne changerez jamais ? » La fille de Monsieur Orgon remporte deux victoires, celle de l'amour et celle du mérite : après qu'elle lui a avoué son amour avec une grande délicatesse, son amant a justement ce cri du cœur : « je t'adore, je te respecte ». Les préjugés sociaux subissent donc une double défaite. Quand elle prononce sa fameuse tirade au sujet de « la distance qu'il y a » d'elle à lui, des « mille objets » qu'il va trouver sur son chemin, des « amusements d'un homme de [sa] condition », elle exprime sa peur de l'engagement conjugal mais on pourrait aussi facilement interpréter son aveu comme celui d'une jeune fille d'une condition inférieure : un tel discours prononcé par une servante de mérite serait vraisemblable.

Pour revenir à la repartie spirituelle d'Arlequin, elle résume bien la portée de la pièce où il s'agit d'évaluer le mérite de la personne avant de s'attacher à son rang. Lorsqu'il dit qu'auparavant sa dot valait mieux qu'elle, c'est une boutade pour souligner le travestissement qui, pendant un moment, l'a mise au-dessus de sa condition sociale ; puis, en claironnant malicieusement que dorénavant elle vaut mieux que sa dot, il insiste ironiquement sur la valeur intrinsèque de Lisette. En même temps Arlequin s'amuse des préjugés sociaux qui jugent les personnes à l'aune de leur naissance et de leur fortune. C'est un dernier pied-de-nez à ce que démontre la pièce : les inégalités sociales et le hasard de la naissance[570].

570 Dans la scène 5 de l'acte II, Lisette éprouvant quelque scrupule à tromper celui qu'elle prend pour Dorante, lui fait cette confidence qui prépare le moment fatidique où elle révélera qui elle est vraiment : « Souvenez-vous qu'on n'est pas les maîtres de son sort. » Ce à quoi Arlequin répond : « Les pères et mères font à leur tête. » Les deux valets insistent sur la reconnaissance des cœurs au-delà de l'appartenance sociale, même si bien évidemment chacun est intéressé et désire profiter de l'aubaine ; Lisette déclare : « Pour moi, mon cœur vous aurait choisi, dans quelque état que vous eussiez été. » Arlequin n'est pas en reste : « Hélas, quand vous ne seriez que Perrette ou Margot, quand je vous aurais vue, le martinet à la main, descendre à la cave, vous auriez toujours été ma Princesse. » (*Ibid.*, p. 818)

e) *La Réunion des Amours*

A la fin de la comédie allégorique *La Réunion des Amours* (1731), le petit dieu libertin Cupidon prononce la dernière réplique qui est véritablement le mot de la fin. Le rôle de Minerve était de départager l'Amour ancien reconnaissable à ses tendresses et l'amour moderne incarné par l'espiègle Cupidon : il s'agissait de savoir lequel méritait de former le cœur d'un Prince, aimé de Jupiter. Elle vient de prononcer le verdict de Jupiter : les deux amours doivent se réunir pour tempérer les excès de l'autre : « 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. (…) Unissez-vous tous deux : rendez-le plus vif et plus passionné ; et qu'il vous rende plus tendre et plus raisonnable[571]. » Alors que jusqu'à maintenant Cupidon s'est toujours formellement opposé à son ennemi, le raillant, ne lui épargnant aucune remarque désobligeante, il est dorénavant prêt à faire la paix avec lui :

« Cupidon, *embrassant l'Amour.* - Allons, mon camarade, je le veux bien. Embrassons-nous. Je vous apprendrai à n'être plus si sot ; et vous m'apprendrez à être plus sage. » (*Ibid.*, scène 14, p. 876)

Le dieu du désir résume plaisamment ce qui l'oppose au dieu des tendresses. Mine de rien, tout en faisant ami ami avec lui, il redit sa sottise ; en effet, tout au long de la pièce, il ne cesse de le traiter de benêt[572]. Les deux confrères forment une association plaisante parce qu'ils sont antagonistes, ce qu'exprime ce savoureux mot de la fin. On y trouve également un clin d'œil à la première scène quand le jeune Cupidon proposait malicieusement d'envoyer un dard à l'ancien pour le rendre moins sage et que ce dernier se disait prêt à faire de même pour le rendre plus sage :

« Cupidon. - (*Il tire une de ses flèches.)* Je suis d'avis de vous égayer le cœur d'une de mes flèches,

571 *T. C.*, t. I, scène 14 et dernière, p. 876.

572« Vit-on jamais de figure plus sotte ? » (scène 1, p. 859) ; « Entre vous et moi, de votre temps les amants n'étaient que des benêts » (scène 1, p. 860) ; « (…) je ne sais quel air de dupe que vous avez sur la physionomie » (*Ibid.*) ; « On dit que je suis un peu libertin ; mais on n'a jamais dit que j'étais un benêt. » (scène 10, p. 869) ;

pour vous ôter cet air timide et langoureux. Gare que je vous rende aussi fol que moi !
L'Amour, *tirant aussi une de ses flèches.* - Et moi, si vous tirez, je vous rendrai sage. » (scène 1, p. 860-861)

La repartie finale de Cupidon est donc un écho humoristique au duel parodique de la scène d'exposition. Leur collaboration va se faire pacifiquement tandis qu'au début ils se menaçaient mutuellement de se blesser pour améliorer l'autre selon ses propres critères. Il est vrai que cette nouvelle amitié se crée sous la houlette d'un Jupiter comminatoire comme l'affirme la déesse de la sagesse : « Au reste, ce n'est pas un conseil que je vous donne ; c'est un ordre de Jupiter que je vous annonce. » (scène 14, p. 876). L'avertissement de Minerve est clair : s'ils n'obtempèrent pas, ils seront châtiés. Ainsi seule la force est susceptible de réunir ces deux divinités contraires qui habituellement se détestent. N'est-ce pas aussi une manière de nous faire comprendre qu'on a affaire à deux modes d'aimer irréconciliables ? L'objectif du juste milieu, entre sensualité et tendresse, ne serait alors qu'un idéal inaccessible. On a bien vu que dans cette pièce Cupidon l'emporte haut la main par son charme, son bagout, son énergie, son insolence triomphante. Marivaux se plie peut-être à une morale consensuelle en tempérant son succès par « la réunion des Amours » ordonnée par le souverain des dieux. Ce dénouement de circonstance ne doit pas nous faire oublier la supériorité du « petit dieu libertin » dans la pièce. L'auteur fait ici, au moyen de personnages allégoriques, une comédie de mœurs qui témoigne du nouveau comportement amoureux de ses contemporains. L'amour gaulois, comme on disait, est jugé désuet et ennuyeux. Avant les romans de Crébillon, on prend connaissance de la mode libertine qui en est à ses prémices. Ainsi, le mot de la fin, sous la forme d'une réplique divertissante et pleine d'esprit, est le constat d'un changement des mœurs, même si celui-ci est atténué dans cette réunion forcée des deux sortes d' Amour. Cupidon joue le jeu, est prêt à s'allier avec son frère ennemi ; mais n'est-ce pas encore lui qui mène la danse en prononçant les dernières paroles de la comédie, et ce dans une tonalité humoristique ?

Bilan de la troisième partie

Nous avons donc étudié, dans cette ultime partie, les fonctions de l'esprit dans les trois sphères du sentiment, de la morale et de l'action. En définitive, cela prouve bien que l'esprit est une composante essentielle du style de Marivaux puisqu'on est sensible à sa présence constante et déterminante dans ces trois domaines différents. Mais l'écriture spirituelle n'est pas juste l'habillage formel d'une œuvre théâtrale divertissante et instructive sur les mystères du cœur humain : elle est aussi et surtout, ainsi que nous nous sommes efforcée de le mettre en évidence, un mode d'appréhension intellectuelle. Qu'il s'agisse de psychologie amoureuse, de représentation morale ou de fil dramaturgique, l'esprit caractérise la manière marivaudienne. Il est tout autant un mode de la pensée que de l'écriture. L'erreur fréquente est de séparer ces deux faces d'une même pièce. Le malentendu sur Marivaux, à son époque mais encore aujourd'hui, nous semble-t-il, dans la réception de ses pièces, réside dans le refus de peser avec sérieux ce qui semble léger comme l'air et délicieusement agréable. On confond finesse et frivolité, apparente désinvolture et propos gratuit juste pour faire rire.

En effet ce malentendu foncier vient sûrement de la forme même du trait d'esprit : on n'y voit qu'un mode brillant du paraître et on lui refuse toute prise sur l'être, c'est-à-dire sur des significations majeures de l'œuvre. Qu'il s'agisse des réalités du cœur, de la morale ou de l'action, il a l'air d'intervenir avec légèreté comme s'il était un phénomène éphémère qui ne porte pas à conséquence. L'esprit qu'on considère souvent comme arrogant et clinquant se caractérise finalement par une certaine discrétion intellectuelle justement parce qu'il se donne cette allure fugitive et secondaire. Assez étrangement, à force de brillance et d'ostentation, il peut faire oublier à quel point il est important. Son apparente futilité peut n'être qu'un leurre pour mieux exprimer certains enjeux primordiaux de la comédie. Il est léger pour mieux peser. Mais sa réussite outrepasse parfois ses ambitions puisque d'aucuns le réduisent à son extériorité étincelante sans chercher à lui donner un autre rôle que celui du divertissement fugace, ou pire encore, celui du trouble-fête intrusif.

Conclusion

Au terme de notre étude, nous pouvons récapituler le cheminement de notre réflexion. Nous avons d'abord tenté de définir la notion d'esprit en nous appuyant sur un texte fondateur de Quintilien qui met en lumière le rôle fondamental de l'interaction verbale dans la naissance du propos spirituel. La conversation est le terreau privilégié de cette forme de discours. L'auteur latin insiste également sur l'ambivalence de la *sententia* qui est tantôt l'énoncé d'une vérité et tantôt un trait brillant fait pour séduire le lecteur. Il y a déjà dans cette analyse les critiques de l'esprit excessif, artificiel dont font montre certains écrivains trop soucieux de briller, selon le célèbre rhéteur romain.

Nous avons ensuite rattaché l'esprit à la forme brève, ainsi que Quintilien lui-même le fait. En effet, cette forme de discours emprunte une forme concise où l'esthétique de la suggestion est mise en œuvre car on utilise peu de mots pour exprimer beaucoup de choses qui ne sont pas explicitement dites. C'est pourquoi la réception est importante dans l'esprit : le plaisir de ce genre de texte tient à la participation complice du lecteur qui tâche d'imaginer tout ce que suppose un énoncé ressortissant à l'esthétique du discontinu. Pas d'esprit sans connivence donc.

Il nous a semblé alors intéressant de rassembler différentes définitions de l'esprit dans des dictionnaires d'époques diverses. Des constantes sont alors apparues : après avoir fait l'éloge de cette notion faite d'intelligence vive et d'ingéniosité piquante dans sa manière de faire des rapprochements inattendus, tous les articles de ces dictionnaires finissent par mentionner le défaut consistant à montrer trop d'esprit. C'est comme si l'esprit souffrait en quelque sorte d'une faute originelle et suscitait invariablement la méfiance. Un auteur spirituel peut à tout instant être suspecté d'en faire trop. Mais qui peut établir la frontière entre le bon et le mauvais esprit ? A partir de quel moment arrive-t-on à un excès blâmable ? N'est-ce pas une question subjective puisqu'il faut juger du bon ou du mauvais goût d'un écrivain à ce sujet ? On s'est ainsi rendu compte que l'esprit, dans sa forme ramassée qu'est le trait d'esprit, est toujours près d'être condamné parce qu'il se manifeste dans une forme spectaculaire. Son apparence brillante le condamne d'emblée. Comment pourrait-il receler un contenu sérieux lui dont l'existence même repose sur l'éclat verbal ? A trop vouloir se faire remarquer, il endosse une réputation de frivolité. Ce que d'aucuns nomment son clinquant lui joue des tours : il est

pour ainsi dire trop voyant pour être honnête. On met en doute sa capacité à transmettre sincèrement des pensées nouvelles parce qu'on le suspecte de vouloir surtout faire admirer sa virtuosité.

Ensuite nous nous sommes intéressée particulièrement au jugement des contemporains de Marivaux qui, à certains égards, continuent de prôner les mêmes idées que Quintilien au sujet du caractère superficiel de l'esprit. Nous avons constaté que le dramaturge était du reste la cible de critiques incessantes à ce propos. C'est pourquoi il nous a semblé important de nous pencher sur ce que lui-même écrit sur le style et qui concerne aussi l'écriture spirituelle : le « je ne sais quoi » et le « beau désordre de la nature », tels qu'il les présente dans ses journaux, sont alors apparus comme des clés de lecture précieuses dans notre recherche sur l'esprit marivaudien. En effet, il revendique une nouvelle manière d'écrire où l'homme de plume conquiert sa liberté d'exprimer ce qu'il veut dans la forme qu'il veut. Il s'agit d'être au plus près de ce que l'on veut dire, au risque d'être sous le feu des critiques qui estiment qu'on adopte un style affecté. Au contraire, Marivaux revendique le naturel de son écriture même si, pour ses détracteurs, elle semble artificielle et forcée. Cette exigence d'adéquation entre le fond et la forme peut occasionner un malentendu avec des lecteurs qui n'y verraient qu'un désir déplacé de briller à tout prix. Ces concepts pour ainsi dire mouvants du « je ne sais quoi » et du « beau désordre de la nature » correspondent bien à la formule spirituelle qui se définit à la fois par sa part de mystère et par sa grande liberté ; elle ressortit en effet à une écriture de la suggestion et de la surprise.

A la fin de cette première partie où nous avons cherché à savoir ce qu'est l'esprit, nous avons décidé de nous occuper plus particulièrement du « trait d'esprit » : cette notion nous semble la plus intéressante pour étudier les comédies de Marivaux parce qu'elle réunit l'idée de saillie plaisante et de pensée ingénieuse. Le trait d'esprit peut être à la fois éblouissant et profond ; il provoque un double effet théâtral en amusant d'abord, et en faisant penser ensuite, ce qui nous paraît être le propre de son fonctionnement chez cet écrivain.

Dans une deuxième partie, nous avons alors voulu étudier le fonctionnement du trait d'esprit dans les pièces comiques de ce dramaturge afin de distinguer sa spécificité. Dans un premier

temps, pour montrer que l'esprit ne procure pas uniquement une distraction plaisante mais participe, lui aussi, à la portée générale de l'œuvre entière avec laquelle il entretient des relations très fines, nous avons étudié quelques répliques spirituelles que, pour plus de clarté, nous avons classées de par leur fonctionnement formel ou logique. Il nous est alors apparu que l'esprit chez Marivaux, loin d'être gratuit et donc de peu d'importance, concourt à l'élaboration de la signification de l'œuvre. Il est la manifestation paradoxalement à la fois discrète et voyante du travail souterrain du sens de la pièce. En effet, il attire l'attention par son aspect éclatant mais en même temps il semble avancer masqué : il est tellement divertissant qu'il peut faire oublier qu'il a quelque chose de profond à dire. Il faut donc prendre au sérieux ce qui peut paraître juste plaisant.

Ensuite, le trait d'esprit comme discours fragmentaire nous a intéressée ; cela a été alors l'occasion d'évoquer les liens riches et réciproquement féconds entre le Nouveau Théâtre-Italien et Marivaux. L'écriture marivaudienne, conjuguant la rigueur de la construction et la spontanéité des dialogues, peut en effet faire penser au jeu théâtral *all'improvviso*. De surcroît, la façon dont se manifeste l'esprit marivaudien évoque en particulier ce style de jeu qui fait la part belle aux surprises de l'instant, aux ruptures divertissantes et spectaculaires. La vitalité est une caractéristique importante du jeu italien et de l'esprit du dramaturge ; par sa densité, son aspect surprenant et voyant, la réplique spirituelle perturbe la sage continuité du dialogue et introduit comme une dissonance plaisante au cœur du langage et des idées. En cela, elle force l'attention du spectateur qui, tout en étant amusé, se prend à reconsidérer ce qu'il considérait comme évident. Les mots et les sens qu'ils transmettent trouvent une nouvelle vigueur dans ce dispositif. Le mot d'esprit arrive sans crier gare et ravit le public qui peut y rencontrer le même plaisir que dans une représentation théâtrale où les comédiens semblent improviser des jeux de scène qui en réalité ont été longuement travaillés au préalable. Mais il reste dans les deux cas une impression agréable similaire, celle d'une réjouissante fête de l'instant. L'esprit de Marivaux concourt à la vivacité de son œuvre dramatique ; cet auteur doit beaucoup aux Italiens qu'il a tant observés et appréciés. Il a voulu par sa plume créer, comme eux par leur jeu scénique, un théâtre vivant et divertissant. C'est pourquoi nous avons proposé de parler d' « écriture à l'improviste » au sujet du surgissement inattendu, et donc d'autant plus plaisant, des reparties spirituelles dans le cours du dialogue théâtral.

La comparaison avec le théâtre italien se poursuit dans notre étude : nous avons voulu montrer les points communs entre le fonctionnement du *lazzi* et celui de la remarque

spirituelle. Dans les deux cas, on peut parler d'une parenthèse dans le temps théâtral, d'un intermède divertissant ; mais le lien avec le reste de la pièce n'est pas pour autant interrompu ainsi que nous l'avons constaté en analysant précisément certaines scènes du théâtre de Marivaux. La virtuosité verbale du dramaturge rappelle alors le jeu talentueux du comédien italien : tous deux brillent en ayant l'air de sortir du droit fil de l'intrigue.

Par la suite, en gardant toujours à l'esprit cette référence à la *commedia dell'arte*, nous avons montré que le propos spirituel correspondait bien à l'expression d'Yvon Belaval à propos de la Régence : « aller vite et laisser deviner ». La part d'implicite dans l'esprit marivaudien procure ce plaisir particulier que l'on éprouve en lisant son théâtre ou en le voyant représenté. La notion de vitesse a en effet son importance : le spectateur ou le lecteur est pris au dépourvu par un énoncé spirituel concentré qui laisse à l'imagination une partie du sens à construire ; l'œuvre théâtrale de cet auteur exige un public sur le qui-vive, prêt à entendre des répliques rapides et divertissantes dont la signification n'est pas immédiatement offerte. Ce dialogue virevoltant fait penser au jeu dynamique et drôle des Italiens.

Dans la deuxième partie sur l'aspect fragmentaire de l'esprit, nous avons également vu que la notion d'esprit est en relation avec ce qu'on appelle traditionnellement le style rococo ou rocaille qui a eu son heure de gloire pendant le premier tiers du XVIIIe siècle. On retrouve les mêmes critères entre l'écriture spirituelle de Marivaux et ce courant qui concerne surtout les arts décoratifs : la virtuosité, la légèreté, la vitesse, les jeux de reflets, le primat de l'ornementation et des apparences, la brillance, la quête de la joie et du plaisir. En tant que finesse langagière, recherche de la saillie, l'esprit a à voir avec la fragmentation propre à la prolifération ornementale du rococo ; le décor rocaille vise aussi l'effet piquant, la pointe brillante, et rejoint le phénomène de la dislocation du langage opéré par le trait d'esprit né du style étincelant des conversations mondaines.

Pour terminer cette deuxième partie sur le fonctionnement de l'esprit chez Marivaux, nous avons mis l'accent sur sa grande vitalité liée à son aspect spectaculaire. Il nous est alors apparu que, dans la comédie marivaudienne, l'esprit apporte une joie de vivre et de jouer : les personnages manifestent ainsi leur attachement au bonheur d'être au monde, sans se laisser assombrir par les aléas de l'existence. L'esprit exalte le plaisir de vivre et d'aimer, engendre un tempo scénique plein d'entrain ; le style de ce théâtre gagne en mouvement et en gaieté. La fête théâtrale à laquelle on assiste doit beaucoup à cette ivresse verbale due à l'esprit. Certains personnages spirituels incarnent la jovialité et l'excitation : leur bon caractère les rend

sympathiques et séduisants ; ils ont souvent une « face de jubilation [573]», pour reprendre la belle description d'Arlequin à propos de Plutus. L'esprit, forme textuelle élaborée, dit l'allégresse primitive de la vie, l'élan vital qui est à l'origine de toute existence. La comédie marivaudienne, forme culturelle s'il en est, communique cet amour spontané et instinctif de la vie qui est aussi l'amour du spectacle théâtral.

Dans notre troisième et dernière partie, nous avons analysé les différentes fonctions du trait d'esprit chez Marivaux. Nous avons voulu montrer que celui-ci a un rôle souvent prépondérant dans la comédie où il figure, que ce soit dans le domaine sentimental, moral ou dramaturgique.

Le trait d'esprit peut s'avérer révélateur dans le domaine des sentiments. Ainsi, par la dédramatisation comique que suppose l'esprit, le personnage se met à l'abri et change sa souffrance en combativité ; il sauve la face tout en répondant âprement à l'attaque qu'il subit. Il refuse l'état passif de victime pantelante et l'esprit lui permet de réagir activement. Pareillement, l'esprit sert à décrypter les sentiments : les serviteurs s'en servent souvent pour mettre leurs maîtres face à eux-mêmes. La réplique spirituelle fonctionne alors comme un dispositif destiné à leur dessiller les yeux et à les faire réagir : ils sont sommés d'accepter les impératifs du cœur au lieu de se cacher derrière la bienséance ou l'orgueil. Dans ce cas, le trait d'esprit est quelque peu brusque et intrusif. Mais il permet aussi, dans d'autres exemples que nous avons analysés, de révéler les sentiments subtilement et plaisamment sans heurter la sensibilité. Sa délicatesse ménage alors la pudeur des sentiments : il dévoile l'amour tout en lui épargnant une vue en pleine lumière qui l'effaroucherait et le ferait encore probablement rentrer dans ces « niches » où Marivaux tente de le débusquer. Comme il est une notion qui s'accommode du flou et de la simple suggestion, il s'accorde parfaitement à l'aveu fait du bout des lèvres, à la déclaration d'amour ouatée.

Le trait d'esprit est aussi l'outil privilégié de l'engagement moral de Marivaux dans ses comédies. On réduit souvent ce dramaturge au domaine du cœur en oubliant qu'il est capable des peintures satiriques les plus drôles. Son regard sur la société de son temps est acéré même s'il conserve malgré tout sa bienveillance et sa bonhomie. Nous avons passé en revue différents thèmes où l'esprit sert à exprimer un discours moral tout en apportant de la gaieté à la comédie. Nous avons alors constaté que l'esprit permet au comique de caractère de

573 Scène 9 de la pièce *Le Triomphe de Plutus*.

s'épanouir dans certaines pièces avec par exemple les types du pédant et de la provinciale. La satire sociale et morale n'est donc pas absente de l'œuvre théâtrale de cet auteur.

Pour terminer, nous avons tenté de montrer que l'esprit avait un rôle fondamental dans la composition dramatique. La scène d'exposition peut être dynamisée par un échange spirituel. De même l'esprit peut être à l'origine du déclenchement de l'action si l'on y regarde de près. Il peut également résumer à lui seul le nœud de l'intrigue et apporter un éclairage soudain aux enjeux dramaturgiques. Il endosse aussi parfois le rôle d'annonce de l'action à venir, participant ainsi à l'unité de l'œuvre théâtrale. Nous avons enfin observé quelques traits d'esprit situés à la toute fin de certaines pièces et avons essayé de montrer qu'ils n'étaient pas juste des mots divertissants clôturant joyeusement la comédie mais qu'ils pouvaient contenir, sous une forme extrêmement ramassée, le sens substantiel de l'œuvre.

Après avoir déroulé le fil de notre étude, il est temps de répondre de façon plus condensée aux interrogations de notre introduction. Il nous est clairement apparu que l'esprit marivaudien est encore la manifestation de la finesse de sa pensée. Qu'il s'agisse de l'analyse psychologique ou du regard critique sur la société, le trait d'esprit n'est pas une simple pause comique mais entre en résonance avec le reste de la comédie et apporte sa contribution particulière à l'entreprise créative de l'auteur. C'est cette cohérence de l'écriture spirituelle que nous avons voulu montrer, récusant *de facto* une accusation parfois toujours vivace à propos de son caractère accessoire, voire nuisible.

En cherchant à retrouver ce lien entre la forme discontinue que revêt l'esprit et l'œuvre entière, c'est finalement l'intelligence du trait d'esprit qu'on a été amené à explorer. Prouver qu'il est un mode bien particulier de la réflexion, c'est donc refuser l'idée de gratuité dont on l'a accusé à de multiples reprises. Certes, il est un ornement de la comédie, mais quand on déploie la richesse de ses sens, on se rend compte qu'il plonge profondément ses racines dans l'œuvre. C'est comme si son jaillissement, spectaculaire et joyeux, à la fois surprenant et pertinent, naissait d'une origine profonde, celle qui préside à la genèse de la pièce. Plutôt qu'une fabrication factice et secondaire, il est souvent le résultat du travail d'élaboration de la comédie ; il est comme l'efflorescence naturelle du travail dramaturgique et donc, pour filer la métaphore, il n'est pas comparable à la plante adventice qui serait nocive à la qualité de l'ensemble. La notion de nature est essentielle ici pour contrer les critiques concernant l'artifice supposé inhérent à l'esprit de l'écrivain de théâtre. C'est un combat constant de

Marivaux : il tenait à revendiquer un style qu'il présentait comme naturel et s'est même parfois justifié pour l'imposer.

Le trait d'esprit participe de cette écriture originale et vivifie le dialogue au lieu de l'alourdir ou de le parasiter ainsi que le pensaient nombre de ses contemporains. Lui-même issu du creuset qu'est l'inspiration théâtrale, il devient un autre creuset donnant naissance à un riche éventail de significations : le plaisir du spectateur, invité à élaborer des sens à peine ébauchés, vient de cette confiance complice de l'auteur. Au théâtre, l'interaction verbale entre les personnages est évidente ; mais l'esprit permet l'interaction entre l'écrivain et le spectateur ou le lecteur. Ce dernier est convié à la fête théâtrale qui est en train de se jouer : il est diverti deux fois, d'abord par le caractère inattendu et drôle du mot d'esprit, ensuite par son épaisseur sémantique qui procure une jouissance intellectuelle. Il est dense par sa forme et par son fond. Il est une écriture lapidaire qui donne à penser. Le bon trait d'esprit marivaudien n'est pas un éclair furtif dans la nuit, aussi vite disparu qu'apparu ; il laisse une trace luminescente qui est celle de l'intelligence pénétrante d'un auteur conscient de la complexité des choses humaines.

La rapidité spirituelle marivaudienne tient au refus d'une pensée immobile et de l'esprit de sérieux. Le plaisir de l'esprit tient à la défiance vis-à-vis de tout ce qui est lent et pesant. La modernité de cet auteur tient à cette alacrité spirituelle : pensons mais amusons-nous tout en pensant. Le trait d'esprit a donc toute sa place dans ce que F. Deloffre appelle le marivaudage : il fait partie de cette « broderie » langagière qui, subrepticement, fait avancer l'action en éclairant subitement tel ou tel élément de l'intrigue. Il ne faut pas se laisser éblouir par son jaillissement nerveux et joyeux ; si l'on prend le temps de réfléchir un instant aux enjeux dramatiques qu'il révèle presque souterrainement, sans en avoir l'air, il apparaît alors comme une pièce essentielle du puzzle qu'est la construction théâtrale. La vitesse avec laquelle la repartie spirituelle arrive dans le dialogue surprend le spectateur, l'amuse et, étonnamment, l'oblige à une pause réflexive. Son immédiateté fait qu'il suspend le temps pour donner une nouvelle direction à la réflexion. Le trait d'esprit, éclair vif et drôle de l'intelligence aiguë du personnage, provoque la surprise, sidère en quelque sorte le public par son arrivée impromptue ; mais c'est son caractère pressé qui permet d'introduire, sur le mode comique, une nouvelle idée qui fait bifurquer le cheminement habituel de la pensée. Autrement dit, si l'esprit permet de faire réfléchir d'une manière nouvelle c'est parce qu'il bouscule les idées reçues par sa rapidité irrespectueuse. On pourrait même parler d'une certaine violence verbale du trait d'esprit puisqu'il survient soudainement et réduit souvent à néant l'opinion commune.

Par conséquent, on se trompe quand on l'interprète comme frivole et vain ; il a besoin de cette forme spectaculaire pour mettre à bas la *doxa*. Il est par essence vif et mobile ; il se plaît à envoyer valser les certitudes sclérosantes ; il est par nature insolent comme la figure de Cupidon dans *La Réunion des amours.* Il n'est pas vide de la pensée mais, au contraire, il est la vie de la pensée, celle qui sait se remettre en question et se caractérise par une recherche constante de la vérité, celle qui se méfie des discours figés et satisfaits, celle qui refuse la gravité et l'ennui de ceux qui se déclarent penseurs professionnels. Le trait d'esprit est le guet-apens de la pensée sérieuse et cérémonieuse. Il vous tombe dessus sans crier gare, saccage vos certitudes et s'enfuit, tout cela dans un éclat de rire impudent.

La surprise est forcément l'apanage de la réplique spirituelle qui survient instantanément sans prévenir. Celle-ci s'oppose au plan préconçu, elle sème le désordre. En cela, l'esprit appartient bien à l'esthétique de Marivaux qui préfère le vagabondage apparent des idées à un ordre préétabli risquant d'assécher la plume de l'auteur et, par la même occasion, d'ennuyer le lecteur. Dans la deuxième feuille de *L'Indigent Philosophe*, le rédacteur, en prenant un autre chemin que celui qu'il a annoncé - il va raconter la vie d'un autre au lieu de se consacrer au récit de la sienne -, se vante d'avoir un esprit qui « se moque de l'ordre et ne veut que se divertir » ; pour couper court au reproche du lecteur, il affirme alors crânement que ses « rapsodies[574] » [sic] se vendront quand même : «Si ce n'est pas vous, ce sera un autre, et c'est à cet autre que je parle[575]. » Dans la sixième feuille, le rédacteur parle d'une « plaisante bigarrure[576] » concernant deux développements successifs n'ayant aucun rapport entre eux : il est question des discours plaisants d'un ivrogne puis, juste après, des réflexions morales les plus sérieuses ; il concède que « cela fait un ouvrage bien extraordinaire, bien bizarre » mais il s'en félicite en arguant que « cela le fait naturel[577] ». C'est par conséquent avec justesse que M. Duviquet, dans le tome X de l'édition des *Œuvres Complètes* de Marivaux parues en 1830, parle à propos de ce journal de « réflexions disparates », d'un « inconcevable pêle-mêle », d'un « dévergondage d'idées » qui pourtant « plaît au lecteur, surpris et charmé de rencontrer dans une route si tortueuse, et tant de fois interrompue, vingt tableaux bizarrement contrastés

574 « Mauvais ramas soit de vers, soit de prose » *Dictionnaire portatif* extrait par Wailly du dictionnaire de Richelet et publié en 1780 (cité dans le glossaire de l'édition Classiques Garnier des *Journaux et Œuvres diverses*, p. 792.

575 *Journaux et Œuvres diverses*, Classiques Garnier, p. 282.

576 Au sens propre, « assemblage de couleurs tranchantes » (Littré 1°). Au sens figuré « bigarrure de style ; mélange de style disparate » (Littré 2°)

577 *Ibid*., p. 310.

mais toujours vrais, et une foule d'observations, tantôt sérieuses, tantôt burlesques, mais toujours justes et souvent fines[578] ». Le narrateur du roman de jeunesse *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*, écrit dès 1712 mais publié en 1737, revendique aussi un vagabondage narratif dont le voyage hasardeux est la métaphore ; après avoir raconté un épisode qui, bien loin d'être « comique », « sent le grand »[579], il déclare hautement : « un peu de bigarrure me divertit. Suivez-moi, mon cher lecteur, à vous dire le vrai, je ne sais pas bien où je vais ; mais c'est le plaisir du voyage.[580] » Le trait d'esprit chez Marivaux appartient à cette esthétique du caprice, ou encore du hasard, qui cherche avant tout à divertir le lecteur en prenant des chemins de traverse. L'image des « rapsodies » ou de la « bigarrure » véhicule celle d'une pensée par bribes, d'un patchwork d'idées sans cohérence forcée ni uniformité artificielle et ennuyeuse. L'esprit participe d'une vision du monde qui refuse la fausse continuité et la fausse régularité, c'est-à-dire les impostures de la raison omnipotente et omnisciente. L'instabilité, la mobilité des êtres et des choses requiert un mode d'expression lui aussi ondoyant et fuyant.

Pour terminer, il faut se souvenir que Marivaux admirait Dufresny et ses *Amusements comiques et sérieux*. L'idée de bigarrure ou de « rapsodie », déjà présente chez Dufresny, fait écho à toutes les occasions où, dans ses journaux ou romans, Marivaux refuse le nom d'auteur et revendique le plaisir d'écrire pour divertir et se divertir. Être un auteur, c'est se prendre au sérieux et asséner des vérités avec ennui et lourdeur. Lecteur du *Francion*[581] de Charles Sorel et du *Roman comique*[582] de Scarron, il se rappelle certainement leur leçon d'autodérision quand ils font mine de prendre leur ouvrage à la légère et d'avoir comme seul impératif de

578 1830, édition Dauthereau, p. 5.

579 Dans *La Voiture embourbée*, roman écrit en 1713 et publié en 1714, la dame devant continuer le « roman impromptu » interpelle le narrateur qui l'a commencé : « Oh ! mon Dieu ! (…) mais vraiment l'entreprise me paraît plus sérieuse que je ne pensais, et je vous avoue qu'il faut que vous optiez, ou du comique, ou du grand, car franchement je n'ai point assez de capacité pour soutenir la critique que vous venez de faire des amours apparemment romanesques. » (p. 352, Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, Pléiade, Gallimard, 1972)

580 *Œuvres de jeunesse*, éd. F. Deloffre et C. Rigault, Paris, Gallimard, 1972, p 457 (*Pharsamon,* p. 389-682).

581 « (…) il y a ici quantité de propos sérieux, mêlés parmi des choses facétieuses (…). C'est aussi un grand avantage (…) de ne pas entendre les enseignements d'un précepteur rechigné et déplaisant, mais ceux d'un agréable maître de qui les leçons ne sont que des jeux et des délices. » (Paris, éditeur Delahays, 1858, p. 19 : numérisé par Google.books).

582 « Peut-être (…) que (…) j'instruirai en divertissant de la même façon qu'un ivrogne donne de l'aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que lui doit son ivrognerie. » (tome I, p. 137, éd. Bénac, p. 256)

s'amuser. Le trait d'esprit marivaudien nous semble ressortir à cette attitude désinvolte qui installe une distance entre l'écrivain et ce qu'il écrit. Il s'agit toujours d'essayer d'instruire mais sans endosser le rôle de celui qui instruit. On ne prend pas de risque. On plaît et si l'enseignement suit, c'est tant mieux. Ainsi le théâtre de Marivaux, de par son caractère spirituel, s'inscrit bien dans ce siècle des philosophes où l'on cherche souvent à associer l'amusement à l'enseignement. Dans son ouvrage de vulgarisation scientifique, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Fontenelle initie, dès 1686, cette union du divertissement et de la raison : « Selon moi, il n'y a pas jusqu'aux vérités à qui l'agrément ne soit nécessaire.[583] » Le personnage de la charmante Marquise avide de savoir scientifique devient alors l'allégorie[584] de cette raison agréable que l'auteur cherche à illustrer dans son livre. L'esprit marivaudien nous semble appartenir à cette « raison ornée[585] », comme l'appelle Rivarol. Dans le trait d'esprit, l'agrément est évident mais il y a souvent matière à penser.

Le trait d'esprit permet de jouer sur les deux tableaux : le plaisir et l'instruction, le comique et le sérieux, la brillance et la profondeur, la rupture et la continuité, la spontanéité et la réflexion, la légèreté et la gravité. Il se plaît dans un entre-deux qui empêche de l'étiqueter avec exactitude. Il échappe toujours car sa raison d'être réside dans cette tension entre la pensée et le rire.

583 *Op. cit.*, « Premier Soir », Vve C. Blageart, Paris, 1686, p. 15 (BNF, Gallica, identifiant : ark:/12148/btv1b86207579).

584 « Ne croyez-vous pas que si la sagesse elle-même voulait se présenter aux hommes avec succès, elle ne ferait point mal de paraître sous une figure qui approchât un peu de celle de la Marquise ? Surtout si elle pouvait avoir dans sa conversation les mêmes agréments, je suis persuadé que tout le monde courrait après la sagesse.» *Ibid.,* envoi « A Monsieur de L***. », p. 3.

585 *De l'universalité de la langue française,* Paris, Cocheris, 1797, p. 31. (cité par Marc André Bernier dans son article « Art de dire et conception de la raison au siècle des Lumières » paru dans la revue *Itinéraires*, 2011-1, p. 95-105 (référence électronique : **Marc André Bernier**, « Art de dire et conception de la raison au siècle des Lumières », *Itinéraires* [En ligne], 2011-1 | 2011, mis en ligne le 01 avril 2011, consulté le 26 juillet 2016. URL : http://itineraires.revues.org/1639 ; DOI : 10.4000/itineraires.1639)

BIBLIOGRAPHIE

1 Oeuvres de Marivaux

- *Journaux et Oeuvres diverses*, éd. de Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Classiques Garnier, 2001.
- *Théâtre complet, tomes I et II*, éd. établie par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Classiques Garnier, 1992.
- *Théâtre complet, tomes I et II,* édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1993.
- *Oeuvres de jeunesse*, éd. de Frédéric Deloffre avec le concours de Claude Rigault, Paris, Gallimard, « collection de la Pléiade », 1972.

2 Etudes sur Marivaux

- Arland, Marcel, *Marivaux*, N.R.F., 1950.
- Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIIIe siècle, *Marivaux et les Lumières : l'éthique d'un romancier*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.
- Coulet, Henri, et Gilot, Michel, *Marivaux, un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, 1973.
- Coulet, Henri, Ehrard, Jean et Rubellin, Françoise (dir.), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, CNRS, 1991.
- Culpin, David John (dir.), *Visages de Marivaux,* Romance Studies, 1989.
- Culpin, David John, « Morale et raison dans la pensée de Marivaux » in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1987 / 4, n°87, p. 627-637.
- Deguy, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, 1986.
- Deloffre, Frédéric, *Marivaux et le marivaudage*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.
- Descotes, Maurice, *Les grands Rôles du théâtre de Marivaux*, Paris, PUF, 1972.
- Fabre, Jean, « Marivaux », *Dictionnaire des lettres françaises,* sous la direction de

Mgr Grente, *XVIIIe siècle,* rééd. Fayard-LGF, 1995, p. 820-843.

- Gazagne, Paul, *Marivaux par lui-même*, Paris, Seuil, 1954.
- Gilot, Michel, *L'Esthétique de Marivaux*, Paris, Sedes, 1998.
- Gilot, Michel, « La vocation comique de Marivaux » (*Saggi e ricerche di letteratura francese*, t. XI, 1971, p. 59-86) ; « Comique et jeu métaphorique » (*La Métaphore ; cahier du groupe de recherche sur la philosophie et le langage,* Université des sciences sociales de Grenoble et C.N.R.S., t. IX, 1988, p.304-315).
- Jouvet, Louis, « Marivaux : le théâtre et ses personnages », *Conferencia*, XIII 15 juin 1939.
- Lagrave, Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1971.
- Larroumet, Gustave, *Marivaux, sa vie et ses oeuvres*, Paris, Hachette, 1982.
- Magdir, G. M. et Bosley, V. (dir.), *Le Triomphe de Marivaux,* Edmonton, 1989.
- Mattucci, Mario (dir.), *Marivaux et le théâtre italien*, Pacini Editore, Pise, 1992 [Actes du colloque de Cortone, 6-8 sept. 1990].
- Meyer, Marlyse, *La Convention dans théâtre d'amour de Marivaux*, Sao Paulo, Publication de la Faculté des Lettres de Sao Paulo, 1961.
- Meiner, Carsten, *Les Mutations de la clarté, Exemples, induction et schématismes dans l'oeuvre de Marivaux*, éd. Honoré Champion, Paris, 2007.
- Morhange, *Les jeunes filles dans les comédies de Marivaux*, Aix-en-Provence, La Pensée Universitaire, 1960.
- Papin, Renée, « Marivaux, les femmes, l'amour et la lutte des classes », in *Nouvelle Critique*, n°125.
- Pavis, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène,* Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- Planchon, Roger, « Pour un nouvel usage de Marivaux », in *L'Illustre Théâtre*, 1959.
- Pomeau, René et Ehrard, Jean, « Marivaux ou les chemins de la sincérité », in *Littérature française. De Fénelon à Voltaire*, Paris, Arthaud, t. 5, pp. 285-313.
- Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1952, pp. 1-34.
- Ratermanis, J.-B., *Etudes sur le comique dans le théâtre de Marivaux*, Paris, Minard, 1961.
- Rigault, Claude, *Les Domestiques dans le théâtre de Marivaux*, Nizet, 1968.

- Roy, Claude, *Lire Marivaux*, Paris, Seuil, 1947.
- Sermain, Jean-Paul, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2013.
- Salaün, Franck, textes réunis ss la direction de, *Marivaux subversif ?*, Paris, Desjonquères, collection « L'Esprit des Lettres », 2003.
- Sanaker, John Kristian, *Le Discours mal apprivoisé : essai sur le dialogue de Marivaux,* Oslo-Paris, Solum / Didier Erudition, 1987.
- Verhoeff, Han, *Marivaux ou Le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*, Orléans, éd. Paradigme, 1994.

3 Etudes diverses sur le rire

- Aubouin, Elie, *Les Genres du Risible, Ridicule, Comique, Esprit, Humour*, Thèse de Doctorat, Faculté des Lettres de Rennes, 1948.
- De Baecque, A., *Les Eclats du rire, la culture des rieurs au XVIIIe siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les Arts Plastiques*, in *Oeuvres Complètes*, Pléiade, pp. 975-993, éd. Y. G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1961.
- Bergson, Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 123e éd., 1958.
- Blin, G., *Notes pour une érotique du rire*, Paris, Les Cahiers de la Pléiade, Gallimard, 1950.
- Bourguinat, Elisabeth, *Le Siècle du persiflage 1734-1789*, Paris, PUF, 1998.
- Elgozy, Georges, *De l'humour*, Paris, Denoël, 1979.
- Emelina, Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991.
- Escarpit, R., *L'Humour*, Paris, 1960.
- Fourastié, Jean, *Le Rire*, Paris, Denoël, 1983.
- Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1ère éd., Leipzig et Vienne, 1905, traduction française parue en 1930, Paris, Gallimard, 1930.
- Jeanson, F., *La Signification du rire*, Paris, Seuil, 1950.

- Jolles, André, *Formes simples, Le Trait d'esprit*, Paris, Seuil, 1972.
- Lalo, Charles, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949.
- Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.
- Sully, J., *Essai sur le rire*, Paris, Alcan, 1904.
- Todorov, Tzvetan, *Les Genres du discours*, « Le Mot d'esprit » pp. 283-293, « Les Jeux de mots » pp. 294-309, Paris, Seuil, 1978.
- Van Elden, D. J. H., *Esprits fins et esprits géométriques dans les portraits de Saint-Simon*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1975.
- Veissid, Jacques, *Le Comique, le rire et l'humour*, Paris, Lettres du monde, 1978.
- Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, art. « Rire » et « Esprit », 1764 in *Œuvres complètes de Voltaire,* Oxford, Voltaire Foundation, vol. 33 *Œuvres alphabétiques*, 1987.

4 Études sur le théâtre

- Aghion, Max, *Le Théâtre à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Librairie de France, 1926.
- Attinger, G., *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie théâtrale, 1950.
- Chancerel, Léon, « Arlequin » in *Jeux, tréteaux et personnages*, n°11, 15 août 1931, pp. 339-368.
- « Comédie italienne et théâtre français », série d'articles in *C.A.I.E.F.*, n°15, 1963, pp. 165-276.
- Conesa, Gabriel, *Le Dialogue moliéresque ; étude stylistique et dramaturgique*, Paris, PUF, 1983. Seconde édition, Paris, SEDES-CDU, 1992.
- Conesa, Gabriel, *La Trilogie de Beaumarchais*, Paris, PUF, 1985.
- Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Paris, Bordas, 1991.
- Courville, Xavier de, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni, dit Lélio ;* tome II, *1716-1731, l'expérience française,* Droz, 1945.
- Demers, M.-R., *Le Valet et la soubrette de Molière à la Révolution*, Paris, Nizet, 1971.
- Ducharte, Pierre Louis, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Paris, Editions d'Art et

Industrie, 1955.

- Fournel, Victor, *Le Théâtre au XVIIème siècle : la comédie*, Paris, Lecène, 1892.
- Gaiffe, Félix, *Le Rire et la scène française*, Paris, Boivin, 1961.
- Garapon, Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, du moyen-âge à la fin du XVIIème siècle*, Paris, A. Colin, 1957.
- Greene, E.J.E., « Vieux, jeunes et valets dans la comédie de Marivaux », in C.A.I.E.F., n°25, mai 1973, pp. 177-190.
- Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972.
- Mazouer, Charles, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du moyen-âge à Marivaux*, éd. Klincksieck, 1979.
- Monnier, M., *Les Valets de comédie*, Revue des cours littéraires de la France à l'étranger, mars 1866.
- Romano, D., *Essai sur le comique de Molière*, Berne, 1950.
- Rousset, Jean, « la structure du double registre », *Forme et signification,* Paris, José Corti, 1996.
- Scherer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.
- Souriau, E., *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, Les Cours de Sorbonne, Centre de Documentation Universitaire, 1956.
- Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre,* Paris, Seuil, 1996.
- Venard, Michèle, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1985.
- Voltz, Pierre, *La Comédie*, Paris, A. Colin, Collection U, 1964.

5 Les salons et la conversation

- Cahen, Gérald, (dir.) *La Conversation : un art de l'instant*, Paris, Autrement, 1999.
- Norbert, Elias, *La Société de cour*, 1969, trad. Kamitzer, Pierre et Etoré, Jeanne, préf. Chartier, Roger, Paris, Flammarion, 1985.
- Franco, Bernard, « Conversation et hospitalité au XVIIIe siècle : l'Allemagne au regard de la France », in *L'Hospitalité au XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2000, p 123-138.

- Hellegouarc'h, Jacqueline, *L'Esprit de société. Cercles et « salons » parisiens au XVIIIème siècle*, Paris, Garnier, 2000.
- Edition de J. Hellegouarc'h, *Anthologie. L'art de la conversation*, préf. M. Fumaroli, Classiques Garnier, Paris, 1997.
- Lilti, Antoine, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIème siècle*, Paris, Fayard, 2005.
- Marchal, Roger, (dir.), *Vie des salons et activités littéraires de Marguerite de Valois à Mme de Staël*, actes du colloque international de Nancy, 6-8 oct. 1999, Presses Universitaires de Nancy.
- Moravia, Sergio, « La société d'Auteuil et la Révolution », *XVIIIe siècle*, n°6, Paris, 1974, p181-191.
- Pinault-Sorensen, Madeleine, « Le salon, espace de civilité et d'hospitalité dans la 2ème moitié du XVIIIe siècle », in *Espaces domestiques et privés de l'hospitalité*, Paris, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2000, p 83-97.

6 Le XVIIIe siècle et ses caractéristiques

- Jamain, Claude, *La Douceur de vivre. D'une esthétique de la grâce au XVIIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2010.
- Minguet, Philippe, *Esthétique du rococo*, Paris, Vrin, 1966.
- Laufer, , *Style rococo, style des Lumières*, Paris, Corti, 1963.
- Mauzi, Robert, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1960.
- Moureau, François, *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011.

SITOGRAPHIE

1 L'esprit

- Gevrey, Françoise, (dir.), *L'Esprit de Voltaire ou la « Raison ingénieuse »*, journée d'étude à Reims. Agrégation 2008-2009. http://www.univ-reims.fr/site/laboratoire-labellise/crimel/gallery_files/site/1/1697/3184/10102/12458.pdf
- Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905. http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/classiques_des_sciences_sociales/index.html (édition électronique à partir de l'édition Gallimard, collection Idées, Paris, 1971)
- Remacle, Philippe. *L'Antiquité grecque et latine*, Quintilien *Institution oratoire* [en ligne], [10 août 2015]. remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat6.htm#III

2 L'éloquence au XVII et XVIIIe siècle

- Fénelon, François de, *Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier*, in *Oeuvres diverses de Fénelon*, Paris, Lefèvre, 1824 ; source numérique de la bnf disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k147549d
- Bouhours, Dominique, *Entretiens d'Eugène et d'Ariste,* Paris, Mabre-Cramoisy, 1671 ; source numérique de la bnf disponible sur : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30140419w

L’ESPRIT DANS LE THEATRE DE MARIVAUX

Le dialogue marivaudien est plaisant parce qu'il est vif, brillant, plein de finesse, spirituel ; tous les personnages participent d'ailleurs à cette fête verbale, ce qu'on a souvent reproché au dramaturge. Ses contemporains condamnaient effectivement son affectation, sa subtilité exagérée, sa vaine métaphysique : il faisait montre de trop d'esprit et on l'accusait même de corrompre la langue française. Qu'est-ce donc que l'esprit marivaudien ? Un vernis brillant sans autre but que de susciter l'admiration et l'amusement ? Un ingrédient clinquant qui ne serait que poudre aux yeux ? Le résultat d'une forme d'abus de langage ? Ou bien doit-il être pris au sérieux et étudié de près pour en comprendre les enjeux et les significations ?
La première partie s'attache à définir la notion d'esprit en s'appuyant sur différents textes d'auteurs et de dictionnaires ainsi que sur les écrits de Marivaux lui-même. La notion de trait d'esprit est alors privilégiée pour appréhender les comédies du dramaturge. La deuxième partie étudie le fonctionnement de l'esprit dans ces œuvres théâtrales en mettant au jour une typologie du trait d'esprit et en montrant son caractère fragmentaire et spectaculaire. La dernière partie cherche à mettre en lumière les fonctions de l'esprit chez Marivaux dans les domaines du sentiment, de la morale et de la dramaturgie.

Marivaux esprit théâtre Le Siècle des Lumières

WIT IN MARIVAUX'S COMEDIES

Marivaux's dialogue is pleasant because it's lively, brilliant, subtil, witty; besides, all the characteres take part in this verbal festival, and the dramatist was often blamed for that. Indeed, his contemporaries criticize his preciosity, his exaggerated subtlety, his affected style: he was too witty, he was even accused of corrupting language. How could we define Marivaux's wit? As a sparkling writing which is just about good enough for entertaining and tries to dazzle the audience? Is it the result of a misuse of language? Or have we to study it seriously to understand its meanings and its stakes?
In the first part, we try to define the notion of wit through different authors, dictionaries and Marivaux's written works. Then we choose the notion of witticism to analyse these comedies. In the second part, we study how wit functions: we give a typology and we show that it's both fragmentary and spectacular. The last part is devoted to explaining how wit influences the sentimental and moral sphere and the dramatic action.

Marivaux wit theatre The Enligtenment

Discipline: LANGUES ET LITTERATURES FRANCAISES

Université de Reims Champagne-Ardenne

CRIMEL

57 rue Pierre Taittinger – 51096 REIMS