



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

“*La double inconstance*” (1723)

comédie en trois actes de MARIVAUX

pour laquelle on trouve un résumé,

des notes (page 3)

et une analyse où l'on trouve l'examen de :

- les sources (page 9)
- l'intérêt de l'action (page 10)
- l'intérêt littéraire (page 11)
- l'intérêt documentaire (page 11)
- l'intérêt psychologique (page 9)
- l'intérêt philosophique (page 11)
- la destinée de l'œuvre (page 12)

Bonne lecture !

Résumé

Acte I

Une jeune bergère, Silvia, qui a été enlevée par un prince, qui l'aime et désire l'épouser, fait la grève de la faim pour revoir Arlequin, car elle n'aime que lui, refuse l'amour du ravisseur et ses attentions, montre son mépris pour la Cour (scène 1). Le Prince, contraint par ses lois d'épouser une de ses sujettes, mais sans user de violence, est impatient, et charge Flaminia, une grande dame de la Cour qui est la fille d'un de ses domestiques, de lui gagner le cœur de Silvia (scène 2). Le premier plan conçu consistera à faire venir Arlequin pour qu'il agisse sur Silvia, à le détacher d'elle en le faisant séduire par Lisette, la sœur de Flaminia, mais sans l'effaroucher (scène 3). Un officier du palais, Trivelin, auquel Arlequin se montre aussitôt hostile, lui révèle l'intérêt du Prince pour Silvia, et essaie de le convaincre de la lui laisser, en lui promettant une autre femme, honneurs et richesses, mais en vain (scène 4). Lisette fait à Arlequin l'éloge de Silvia, s'étonne de son refus du Prince dont le statut n'impressionne pas du tout le jeune homme ; il reproche à Lisette sa coquetterie, lui raconte la naissance de son amour pour Silvia, avant de s'éloigner (scène 6). Flaminia, pleine d'assurance, se dit capable de séduire Arlequin. Celui-ci refuse les valets que le Prince a mis à son service, et chasse Trivelin, qui revient bien que le paysan l'ait frappé de sa batte (scène 9). Flaminia, loin de s'opposer aux amours de Silvia et d'Arlequin, les réunit et s'attendrit sur leur malheur (scène 11). Les deux jeunes gens se réaffirment leur amour, mais Silvia ne veut pas de serment (scène 12). Silvia devant partir, Arlequin retient Flaminia qui a gagné très vite sa sympathie, et éprouve pour lui une certaine tendresse (scène 13).

Acte II

Silvia, auprès de Flaminia, qui la flatte, critique l'hypocrisie et le cynisme des courtisans, et lui confie les hésitations de son cœur : elle refuse le Prince, mais, si elle devait abandonner Arlequin, ce serait pour un officier qu'elle a rencontré plusieurs fois, et qui n'est autre que le Prince (scène 1). Elle aimerait aussi se venger des dames de la Cour qui jugent sa beauté «rustique», son «agrément campagnard», et en particulier de Lisette, qui, conformément au plan de Flaminia, vient l'insulter, ce qui permet au bel officier d'intervenir et de prendre sa défense (scène 2). Silvia s'attendrit aux compliments qu'il lui fait, et, lui avouant un amour qui se place toutefois après celui dû à Arlequin, consent à se laisser aimer en silence par lui (scène 3). Flaminia reconnaît en aparté un penchant pour Arlequin ; commençant à se soucier plus de Flaminia que de Silvia, il veut défendre la première contre Trivelin, qui l'a accusée de «trahir» le Prince (scène 5). Flaminia déclare à Arlequin le trouver «estimable», craint d'être séparée de lui qui est partagé entre ses deux amours, sent grandir son «amitié» pour sa «protégée» (scène 6). Un seigneur sans nom, qui se montre très poli avec Arlequin, vient, sur l'exigence du Prince, lui demander son pardon car il a mal parlé de lui (scène 7). Flaminia conduit Silvia auprès d'Arlequin auquel elle parle de son «amoureux», l'officier, avant de le quitter rapidement. Lisette, qui y a été obligée, vient s'excuser auprès de Silvia, qui refuse de l'aider à reconquérir le Prince (scène 10). Silvia avoue à Flaminia qu'Arlequin l'«embarrasse» ; en comparaison avec l'officier, elle le trouve rude, bourru et trop occupé de bien manger ; elle est partagée entre un vrai amour et un devoir d'amour, aimerait qu'il se marie avec une autre ; or Flaminia serait prête à l'en «débarrasser» (scène 11). Survient l'officier, amoureux soumis, auquel Silvia confie que son cœur est partagé entre Arlequin et lui, et va jusqu'à souhaiter qu'il soit lui-même le Prince, qui est donc sur le point de se révéler (scène 12).

Acte III

Le Prince vante l'amour que lui porte Silvia, et Flaminia lui révèle qu'elle et Arlequin s'aiment (scène 1). Arlequin, soucieux de voir la situation avec le Prince réglée, dicte une lettre à Trivelin où il lui demande de le laisser repartir pour son village avec Silvia... et Flaminia, Trivelin révélant alors son amour secret pour elle, et recevant des coups de batte (scène 2). Cette jalousie réjouit Flaminia qui,

devant Arlequin, qui prétend être encore partagé entre Silvia et elle, lui avoue son amour (scène 3). Il se moque plaisamment du Seigneur venu lui apporter des lettres de noblesse, mais les accepte pour pouvoir à son tour exercer le pouvoir ; on lui indique alors les devoirs du gentilhomme, mais il critique les valeurs de l'aristocratie (scène 4). Le Prince se révèle à Arlequin qui, au nom de la justice, lui demande de renoncer à Silvia, ce qu'il voudrait faire sans pouvoir s'y résoudre ; Arlequin, touché, envisage de la lui donner (scène 5). Il aurait voulu obtenir du Prince Flaminia, mais celui-ci, lui en voulant parce qu'elle a fait venir Arlequin, l'«*exile*» ; elle vient faire ses adieux à Arlequin, lui révèle son amour, lui découvrant qu'il l'aime aussi (scène 7). De même, Silvia avoue à Flaminia que c'est décidément l'officier qu'elle aime, s'inquiétant cependant encore d'Arlequin dont elle voudrait qu'il l'aime encore (scène 8). À l'officier, Silvia déclare qu'elle l'aime, manifeste de l'impatience à l'égard du Prince, est prête à faire le serment qu'elle ne l'aimera jamais ; mais il l'arrête, se découvre enfin et déclare : «*Notre union est donc assurée*» (scène 9). Il unit Arlequin et Flaminia (scène 10).

Notes

Acte I

Scène 1 :

- «*je ne la serai point*» : L'Académie et les grammairiens du XVIII^e siècle exigeaient le neutre, mais on trouvait encore souvent l'accord.
 - «*je me m'y jouerai pas*» : Je ne serai pas assez fou pour faire cela.
 - «*m'est échappé*» : «Échapper» conjugué avec «être» avait le sens précis d'«échapper à l'attention par inadvertance».
 - «*une épouse entre ses sujettes*» : Cet emploi d'«entre» au lieu de «parmi» était critiqué par l'Académie.
 - «*donner la main*» : Épouser.
 - «*je mourrai de chagrin*» : «Elle (Silvia) est si vive dans sa passion qu'elle proteste de se donner la mort si on ne lui rend pas son fidèle amant, pour qui seul elle est capable de brûler d'un amour qui durera autant que sa vie», indiqua le compte rendu du "Mercure" après la création en avril 1723.
 - «*incessamment*» : Le mot perdait son sens de «sans cesse» pour celui de «bientôt».
- On remarque les moyens par lesquels Trivelin essaie de persuader Silvia. Celle-ci considère la Cour comme une prison. Des détails nous apprennent qu'elle ne sait pas qui est le Prince. Son éloquence, dans la grande déclaration de son amour pour Arlequin, ne convient guère au personnage.

Scène 2 :

- «*en prise*» : Exposée.
 - «*la ranger à son devoir de femme*» : L'amener à s'y conformer.
 - «*comme simple officier*» : En qualité de.
- On remarque le cynisme de Flaminia et la flatterie de Trivelin. L'auteur s'est efforcé de rendre le Prince sympathique. Cette scène confirme ce que la scène 1 avait révélé sur le caractère de Silvia

Scène 3 :

- «*Oui-da*» : Oui, bien sûr.
- «*mouche galante*» : «Petit morceau de taffetas noir que les femmes mettaient sur la peau pour en faire ressortir la blancheur» (Robert)
- «*modeste*» : Qui a de la modération, de la réserve, de la retenue, de la pudeur, de la décence.
- «*dispenses*» : Libertés.
- «*mignard*» : Qui a une douceur mignonne ; qui est joli.
- «*singeries*» : Au sens figuré, c'était un néologisme.
- «*monde*» : La haute société.
- «*porte au vent*» : A un air dédaigneux.
- «*le petit homme*» : Thomassin, qui jouait Arlequin, était «petit mais bien fait».
- «*airs évaporés*» : Étourdis, légers, écervelés, folâtres.

- «*dame !*» : «Espèce d'adverbe qui sert à affirmer» (Académie, 1694).
- «*non plus que moi*» : Pas plus que moi.

Flaminia fait la leçon à Lisette. On remarque la critique qui est faite ici sur la «galanterie» à la mode alors.

Scène 4 :

- «*Qu'il fasse donc l'amour ailleurs*» : Qu'il aime donc une autre femme.
- «*après avoir rêvé*» : Après avoir songé.
- «*ce pauvre enfant*» : Il s'agit de Silvia, «*enfant*» restant encore masculin au XVIIIe siècle, même pour désigner une fille.
- «*elle porte son amitié ailleurs*» : «Amitié» était alors encore d'usage courant au sens d'«amour».
- «*butord*» : Orthographe constante chez Marivaux qui employait le féminin «butorde», déjà utilisé par Molière («*La comtesse d'Escarbagnas*»).
- «*camarade*» : «Compagnon de même âge, même emploi, même façon de vivre [...] ce mot ne se dit guère qu'entre soldats, enfants, écoliers, valets ou gens de basse condition.» (Académie, 1694)
- «*Il n'y a pas de raison à vous*» : Vous êtes fou.
- «*vous marcherez, et vous n'aurez pas les gouttes*» : On pensait en effet alors que la goutte était produite par des gouttes d'humeur viciée répandues dans les articulations.
- «*de bon vin*» : Emploi classique et toujours recommandé aujourd'hui par les grammairiens.

On remarque que l'attitude d'Arlequin devant Trivelin est assez semblable à celle de Silvia à la scène 1. Le changement d'attitude d'Arlequin est bien ménagé grâce aux indications du ton de ses répliques. Il faudrait étudier chez lui le mélange de bon sens et de naïveté. Il exprime une critique sociale. Son caractère «paysan» se manifeste. On peut se demander si son revirement final est vraisemblable.

Scène 6 :

- «*une éveillée*» : «On dit qu'une femme est fort éveillée pour dire qu'elle est coquette» (Académie, 1694).
- «*affriander*» : Attirer par quelque chose d'agréable. Allécher.
- «*Vous me la baillez belle*» : Vous cherchez à me faire accroire quelque chose. «*Belle*» est une antiphrase ironique.
- «*voilà comme*» : L'Académie exigeait «comment», mais «comme» restait d'usage courant avec «voici et «voilà».
- «*très tort*» : «Très» avec un nom était déjà condamné.
- «*je ne veux pas qu'une fille me fasse l'amour la première*» : Voir note pour la scène 4.
- «*je la suis*» : L'Académie et les grammairiens du XVIIIe siècle exigeaient le neutre, mais on trouvait encore souvent l'accord.

Si l'intérêt dramatique de cette scène n'est pas grand, elle nous renseigne sur le personnage. Lisette est ici très habile.

Scène 8 :

- «*Mon sexe me renoncerait*» : Me renierait. Me désavouerait.
- «*esprit court*» : Se disait d'une personne qui avait peu d'esprit.

Le dépit de Lisette est pour quelque chose dans la résolution de Flaminia. Le dénouement est ici déjà préparé.

Scène 9 :

- «*je rêve*» : Voir note pour la scène 4.
- «*drôles*» : Hommes à l'égard desquels on éprouve de l'amusement et de la méfiance.
- «*bâton*» : Ce «*bâton*» qu'on appelle aussi «*batte*» ou «*latte*», qui servait à frapper le linge qu'on lave, est l'attribut traditionnel d'Arlequin qui en fait une arme, le porte sur le côté, comme une épée. En anglais, on l'appelle «slapstick», et ce mot en est venu à désigner la grosse farce, la comédie bouffonne.

Scène 10 :

- «*reçu innocemment*» : Sans avoir commis de crime.

Les scènes 9 et 10 sont des scènes de pure farce, qui ne sont pas nécessaires à l'action. Mais on peut y relever quelques vives critiques contre la noblesse.

Scène 11 :

- «*mon fils*» : «Terme de caresse, qui veut dire mignon, enfant joli et qu'on aime.» (Richelet, 1680).

- «*Il avait de l'air d'Arlequin*» : «*De*» est ici partitif.

Flaminia commence à gagner la confiance des deux amants en donnant l'impression d'être sincère. On peut comparer son attitude avec celle de la scène 8.

Scène 12 :

- «*amitié*» : «Amitié» était alors encore d'usage courant au sens d'«amour».

- «*enduriez rien*» : «*Rien*» avait gardé son sens affirmatif de «quelque chose».

- «*Je ne m'embarrasse que de vous*» : Je ne m'occupe, ne me soucie, que de vous.

«La scène est tendre et naïve de part et d'autre», lit-on dans le compte rendu du "Mercure".

Acte II

Scène 1 :

- «*où est la fidélité, la probité...*» : Dans l'usage classique, le verbe était au singulier avec plusieurs sujets synonymes ou marquant une gradation.

- «*pâte*» : Le mot est du langage familier.

- «*peloton*» : «Petite pelote où l'on met des épingles» (Académie, 1694).

- «*Il y a bien à tirer si le Prince le vaut*» : Il y a bien peu de chance que le Prince le vaille.

- «*babillardes*» : Bavardes.

Silvia n'est pas si pressée de revoir Arlequin. Elle est préoccupée davantage par son intérêt pour l'officier, et Flaminia la pousse à se laisser entraîner par lui. C'est ici que commence son «*inconstance*». On peut suivre les étapes de l'évolution de ses sentiments.

Scène 2 :

- «*civiles*» : Polies.

- «*À l'égard de*» : En ce qui concerne. Pour ce qui regarde.

- «*tout de bon*» : Vraiment (expression familière).

- «*objet*» : S'emploie dans la langue classique pour désigner un «être pour qui on éprouve un sentiment vif».

On peut comparer le ton que prend Silvia pour parler au Prince avec celui qu'elle avait pour parler de lui à I, 1. Cette scène (l'insulte de Lisette), dont l'intérêt dramatique est grand, avait été habilement préparée par la précédente.

Scène 3 :

- «*je me découvre*» : «Se découvrir» : «Donner à connaître ses affaires, ses secret, son humeur» (Académie, 1694).

- «*rendre le change*» : Rendre la pareille.

On remarque les sentiments que Silvia témoigne déjà pour le Prince, alors qu'elle pense déjà beaucoup moins à Arlequin. Il ne faut pas négliger le rôle joué ici par Flaminia.

Scène 4 :

Le désir de Silvia d'essayer de beaux habits est significatif. Il est intéressant de faire le parallèle avec I, 13.

Scène 5 :

- «*bonnement*» : Naïvement. Simplement.

- «*tenir contre*» : Résister.
- «*si vous êtes malade*» : Le singulier révèle qu'Arlequin commence déjà à oublier un peu Silvia.
- «*ce qu'il aime*» : «Ce qui», «ce que» s'employaient couramment au XVIIIe siècle pour désigner des personnes.

La naïveté d'Arlequin permet à l'auteur de glisser, ici encore, quelques critiques contre les mœurs de Cour. Est importante la «querelle» entre Trivelin et Flaminia.

Scène 6 :

- «*je m'en passe*» : «En» était encore d'usage courant pour désigner des personnes.
- «*si vous lisiez dans mon cœur. [...] je ne sais point lire, mais vous me l'expliquerez*» : Arlequin a pris au sens propre l'expression figurée.
- «*Par la mardi !*» : Déformation de «par la mère de Dieu» ou de «par la mort de Dieu».
- «*pour l'amour du*» : À cause du, ou par crainte du.
- «*avisons-nous*» : Consultons-nous. Échangeons nos avis.
- «*si doucement*» : Aussi doucement.
- «*Par la sambille*» : Déformation probable de «par la sambleu» ou «palsembleu», elles-mêmes tirées de «par le sang de Dieu».
- «*je ne sais où je suis*» : Où j'en suis.

Flaminia gagne peu à peu la confiance et la sympathie d'Arlequin. On peut se demander si elle commence à l'aimer ou si elle lui joue la comédie.

Scène 7 :

- «*galbanum*» : De l'hébreu «chelbenah», espèce de gomme ; «bailler le galbanum», c'est tromper, duper, l'expression s'expliquant du fait que, pour faire tomber les renards dans des pièges, on y mettait des rôties frottées de galbanum car leur odeur leur plaît extrêmement.
- «*honnêteté*» : «Manière d'agir polie, civile et pleine d'honneur» (Richelet, 1680) ; ici, plus précisément, qualité d'honnête homme.
- «*Pas un brin*» : Pas du tout.
- «*je perdis mon étalage*» : Vous ne m'avez pas rendu ma politesse.
- «*Par la morbleu*» : Déformation de «par la mort de Dieu».
- «*vous vivrez là paix et aise*» : Proverbialement, «être paix et aise», c'était «avoir toutes ses commodités et en jouir en repos» (Académie, 1694).
- «*à la franquette*» : «Façon de parler adverbiale et populaire pour dire franchement, ingénument» (Académie, 1694).

Le langage d'Arlequin (proverbes, expressions familière) est conforme à ses origines paysannes. Il faut remarquer comment le Seigneur le flatte, le pousse à s'intéresser davantage encore à Flaminia.

Scène 8 :

- «*vous deviez*» : Imparfait à sens de conditionnel ; emploi classique avec les verbes de possibilité, d'obligation, de nécessité.

Scène 9 :

- «*c'est queussi-queumi*» : Expression populaire pour «pareil» ; aujourd'hui, on dit : «c'est kif-kif».
- «*À cette heure que*» : «Maintenant que». Expression déjà vieillie (mais «asteure» est encore très usité au Québec).

On lit dans le compte rendu du "Mercure" : «Arlequin et Silvia paraissent d'abord un peu moins occupés l'un de l'autre ; Arlequin ne parle presque que de la bonne chère qu'on lui a faite, et Silvia ne s'entretient à son tour que des beaux habits dont elle est parée». En effet, dans cette scène, l'amour des deux amants est déjà bien diminué, et ils sont préoccupés au premier chef par autre chose.

Scène 10 :

- «*vous êtes bien de loisir*» : «Être de loisir» signifiait «s'amuser à des bagatelles».
- «*faire une réparation*» : Présenter des excuses.

- «*l'humilité n'accommodé pas les glorieux*» : L'humilité ne convient pas aux vaniteux ; c'est une tautologie.
 - «*à cause que*» : Construction alors familière, encore très usitée au Québec.
 - «*j'ai satisfait à*» : J'ai rempli mon devoir relativement à.
- Les «excuses» de Lisette n'ont pas pour résultat de calmer Silvia, qui éprouve un sentiment nouveau.

Scène 11 :

- «*piquée*» : Fâchée.
 - «*guignon*» : Manque de chance.
 - «*réver*» : Songer.
 - «*tantôt*» : Exprime encore, comme au XVIIe siècle, soit un passé rapproché (comme ici), soit un futur proche.
 - «*je ne sais auquel entendre*» : Donner son consentement. Approuver.
 - «*faire accroire*» : Faire croire ce qui n'est pas.
 - «*Je le sens bien*» : Et non «Je le sais bien», nuance importante.
 - «*Si vous négligez de vous venger pour l'épouser*» : Il faut sans doute entendre : si vous négligez de vous venger (de ces femmes qui vous croient incapable de plaire au Prince) en n'épousant pas le Prince, pour épouser... l'officier. Mais l'expression de Flaminia est bien subtile, et elle joue un peu trop de l'ignorance où est Silvia de la véritable identité de son amoureux !
 - «*à la bonne heure*» : C'est très bien. C'est parfait. Tant mieux. L'expression marque ici l'assentiment, l'approbation d'une manière ironique, par antiphrase.
 - «*bourru*» : «Fantasque, bizarre, extravagant» (Académie, 1694).
- Flaminia exploite la jalousie naissante et l'amour-propre blessé de Silvia. Celle-ci est encore retenue : est-ce par son amour pour Arlequin? On peut se demander ce qu'elle espère sans oser encore l'exprimer clairement. À la fin de la scène, elle est dans l'incertitude.

Scène 12 :

- «*résolu de*» : Prêt à.
 - «*vous qui fût le Prince*» : L'accord est absolument irrégulier ; mais le verbe restait souvent à la troisième personne du singulier quand il était au subjonctif potentiel.
- Le Prince s'insinue dans l'esprit de Silvia. Les premiers pas de l'inconstance sont déjà faits. Le Prince ne se dévoile pas encore.

Acte III

Scène 1 :

- «*naïveté*» : «Grâce et simplicité naturelle avec laquelle une chose est exprimée ou représentée selon la vérité et la vraisemblance.» (Académie, 1694).
- Il faut remarquer le ton du Prince. Flaminia le prépare à l'aveu de son amour pour Arlequin, ce qui donne une indication sur son caractère.

Scène 2

- «*Donnez-vous patience*» : Attendez sans inquiétude (Académie, 1694).
- «*Par la sambille*» : Voir la note pour II, 6.
- «*D'où vient donc*» : «D'où vient?» avait tendance à devenir l'équivalent de «pourquoi?»
- «*Mardi !*» : Voir la note pour II, 6.
- «*avoir la clef des champs*» : «Avoir la liberté d'aller où l'on veut» (Académie, 1694).
- Dans le compte rendu de la première de la pièce, paru dans "Le Mercure", on lit que «le premier mot qu'il [Arlequin] dicte, c'est "virgule"». Si le journaliste ne s'est pas trompé, c'est donc que Marivaux, en publiant le texte de sa comédie, renonça à cette plaisanterie un peu grosse. Elle fut reprise au T.N.M. de Montréal lors de sa production de la pièce en 1987, dans une mise en scène d'Olivier Reichenbach.
- «*diantre*» : Déformation du mot «diable».

- «*galimatias*» : Discours embrouillé, inintelligible. C'est la réaction moqueuse d'Arlequin aux ornements de la langue affectée avec laquelle on s'adresse aux souverains. Dans cette scène de pure comédie, pas vraiment utile à l'action, Arlequin prend «son caractère de balourd» ("Le Mercure"). On remarque l'effet produit sur lui par l'aveu, mensonger, de Trivelin.

Scène 3 :

- «*m'amie*» : Forme régulière de «ma amie» avec élision de l'adjectif possessif «ma», ce qui donna lieu aussi à la forme «ma mie».

- «*faquin*» : Littéralement, «porte-faix» ; terme de mépris.

- «*tout de bon*» : Voir note pour II, 2.

- «*Silvia va devant moi*» : «Va avant moi» ; «devant» pour «avant» était jugé fautif par tous les grammairiens du temps.

- «*comme de raison*» : «Comme il est juste qu'on fasse» (Académie, 1694). L'expression est encore très usitée au Québec.

Arlequin est tout prêt à aimer Flaminia. L'évolution de ses sentiments est parallèle à celle de Silvia. On peut se demander s'il a conscience de son propre changement.

Scène 4 :

- «*par la raison*» : Pour la raison. C'était un usage du XVIIe siècle, alors vieilli.

- «*Pas un brin*» : Voir la note pour II, 7.

- «*friponner*» : «Escroquer, attraper quelque chose par fourberie» (Académie, 1694).

- «*Pour de l'ambition*» : Quant à. Usage classique.

- «*courage*» : Cœur. Usage classique mais jugé alors archaïque par l'Académie.

- «*diable emporte*» : L'omission de l'article «le» se trouvait déjà au XVIIe siècle.

- «*Têubleu*» : Déformation de «vertu de Dieu» qui donnait aussi «vertubleu».

- «*gruger*» : «Briser quelque chose de dur et de sec avec les dents et le mettre en menus morceaux [...] les rats, les souris grugent le bois.» (Académie, 1694).

- «*Vertuchoux*» : Variation sur «vertubleu», déformation de «vertu de Dieu».

- «*la taille*» : Impôt dont étaient exempts les nobles. Mais, si l'un d'eux venait à être dégradé, il y était aussitôt assujéti.

- «*un coq-à-l'âne*» : En fait, «passer du coq à l'âne» signifie «passer brusquement d'un sujet à un autre, très différent, sans liaison». Arlequin veut plutôt marquer le manque de logique des propos du Seigneur.

- «*Par la mardi !*» : Voir la note pour II, 6.

- «*À la bonne heure*» : C'est très bien. C'est parfait. Tant mieux.

Cette scène, qui peut sembler simplement «postiche», contient en fait une critique sociale.

Scène 5 :

- «*diantre*» : Voir note pour III, 2.

- «*babillard*» : Bavard.

- «*Mardi !*» : Voir la note pour II, 6.

- «*prends*» : Le tutoiement était, selon Fontenelle, une «expression de familiarité obligeante et honorable, si un roi parle à un sujet». Il indique nettement le changement de ton de la scène.

- «*le contentement de vous*» : Cette construction était courante au XVIIe siècle, au lieu du possessif, mais était déjà jugée vieillie par les grammairiens.

- «*nonobstant*» : Ignoré des dictionnaires du temps, le mot se maintint chez Marivaux.

- «*Prenez*» : Imaginez,

- «*liard*» : Petite monnaie qui valait trois deniers.

Selon "Le Mercure", «Arlequin qui tient encore un peu à sa chère villageoise parle en homme qui y tient encore beaucoup [...] Cette scène aurait fait un plus grand effet sur les spectateurs si Arlequin leur eût paru uniquement occupé de Silvia. [...] Le roi en est si attendri que peu s'en faut qu'il ne lui [à Arlequin] cède sa maîtresse». Le ton des paroles du Prince frôle ici la mièvrerie. Il faut remarquer le rôle que joue à la fin l'allusion à Flaminia.

Scène 6 :

- «*Apparemment que*» : Construction d'origine ancienne, qui s'imposait de plus en plus au XVIIIe siècle, malgré les grammairiens.

Scène 7 :

- «*l'intelligence*» : «Correspondance, communication entre des personnes qui s'entendent l'une avec l'autre.» (Académie, 1694).

- «*s'est mécompté*» : S'est trompé (Académie, 1694).

On peut se demander si "Le Mercure" avait eu raison d'écrire qu'Arlequin a «une scène assez tendre avec Flaminia». On remarque l'effet produit sur lui par l'aveu qu'elle fait. On peut s'étonner de la rapidité de sa décision. Malgré sa légèreté, il a encore quelques remords.

Scène 8 :

- «*ces petites personnes-là*» : Les gens du peuple.

- «*font l'amour*» : Aiment.

- «*d'une manière à ne pouvoir résister*» : Cette construction classique de l'infinitif, ne se rapportant pas au sujet de la principale, était alors condamnée par l'Académie.

- «*Rêver*» : Songer.

- «*Je le pense*» : Cette addition de «le», nullement nécessaire, devenait alors cependant une marque du bon langage.

- «*de mes gens*» : Le partitif était d'usage courant avec le possessif.

- «*bonnement*» : Naïvement, simplement.

- «*je n'y consens pas à l'aimer*» : Ce pléonasme était blâmé par les grammairiens.

- «*sans qu'il ait*» : «*Il*» désigne le «*cœur*».

- «*foi à vous*» : Construction normale alors.

- «*je l'en quitte*» : Au sens classique de «tenir quitte».

On remarque le ton sur lequel Silvia révèle à Flaminia son nouvel amour : on peut se demander si c'est naïveté, cynisme ou inconscience. Est notable aussi sa réaction lorsqu'elle apprend qu'Arlequin se consolera vite ; elle hésite alors sur ce qu'elle doit faire.

Scène 9 :

Silvia demande conseil au Prince, non point parce qu'elle aurait besoin d'une justification sérieuse, mais pour l'amener à se déclarer lui-même. D'ailleurs, elle n'est pas tellement étonnée en apprenant sa vraie identité.

Scène 10 :

- «*il n'y a plus de raison à moi*» : «Il n'y a plus à raisonner avec moi» ou bien «Je ne suis plus maîtresse de ma raison».

C'est avec désinvolture que Silvia rompt avec Arlequin.

Dans les dernières scènes, l'action s'est, avec une certaine invraisemblance, accélérée.

Analyse

Les sources

Quelques analogies entre des comédies antérieures d'autres auteurs et "*La double inconstance*" ont pu être trouvées : on a signalé une comédie italienne mêlée de scènes françaises, "*L'amant prêté*" (créée le 19 septembre 1720 par le Théâtre-Italien), dans laquelle Flaminia aime Lelio, en est aimée, mais, dans la crainte de ne l'être pas assez, veut le rendre jaloux en empruntant à Silvia son amoureux, Mario ; aussi la galanterie, qui devait être une feinte, devient-elle réalité : Flaminia épouse Mario ; Lelio console Silvia.

D'autre part, Marivaux avait déjà traité le thème du rapt, dans son roman de jeunesse, *“La voiture embourbée”*. Il imagina l'histoire d'un prince ou «*sophi*» de Perse qui, ayant rencontré une jeune fille à la chasse et s'étant épris d'elle, l'enlève à son fiancé pour en faire sa sultane favorite ; et cette belle Bastille, dont les propos marquent un esprit «*sinon cultivé, du moins disposé à recevoir les impressions les plus fines et les plus polies*», ne tarde, pas plus que Silvia, à «*répondre à la tendresse du Prince par les sentiments les plus vifs*», pour se voir bientôt heureuse avec lui sans plus songer à celui auquel elle avait d'abord été fiancée.

Enfin, certains historiens se sont demandé si le sujet et le titre de cette comédie ne pouvaient pas s'expliquer par la vie même de Marivaux. Alors qu'il était marié depuis 1718 à Colombe Boulogne, il rencontra, en 1722, Gianetta Benozzi, la Silvia de sa pièce, *“La surprise de l'amour”*, et noua avec elle une longue et solide amitié, alors qu'elle était, pour sa part, depuis 1720, la femme de Joseph Baletti. N'y eut-il donc pas, dans la réalité aussi, «*double inconstance*» de Silvia et de Marivaux? On peut le penser, mais il est impossible de l'affirmer. En tout cas, la femme de Marivaux mourut en 1723, après la création de cette comédie, et, selon d'Alembert, il en demeura longtemps inconsolable, tandis que Silvia conserva de son côté une réputation de bonne mère et d'épouse vertueuse. Le brusque veuvage de Marivaux peut avoir empêché, ou interrompu, un début de roman. La coïncidence en tout cas est curieuse.

Intérêt de l'action

Un prince est tombé amoureux d'une bergère, et commet un rapt. Un couple d'innocents amoureux paysans est amené à se trahir en présence d'un commando de nobles. La pièce devrait donc être un drame, sinon un mélodrame, l'épouvantable démonstration de l'exercice abusif du pouvoir. Toutefois, le vœu du Prince est celui d'un viol sans violence. Pour l'accomplir, jouent et s'unissent tous les contraires : innocence et duplicité, morale et rouerie. Et Marivaux déjoua la tragédie du fait de «*la double inconstance*» des amoureux, du personnage d'Arlequin, et du dénouement heureux, pour en faire une comédie imaginaire mais ouverte sur un monde vaste.

Dans cette pièce, qui était sa cinquième oeuvre jouée à Paris, sa quatrième comédie donnée au Théâtre-Italien, et la confirmation du succès des deux précédentes (*“Arlequin poli par l'amour”* et *“La surprise de l'amour”*), à l'inverse de celles-ci où il avait montré un amour naissant, nous voyons tout d'abord la fin d'un tendre sentiment et l'apparition d'une nouvelle passion, la vanité et l'attrait du nouveau étant cause de ce changement, une cour galante servant de fond à cette intrigue qui est présentée avec un art délicat. Et, si, trois ans plus tôt, dans *“Arlequin poli par l'amour”*, les deux héros parvenaient à préserver leur amour d'une fée amoureuse et jalouse du jeune homme, ici, si l'intrigue est similaire, l'issue est opposée, les deux comédies formant ainsi un intéressant dyptique théâtral, sans qu'on puisse dire que la seconde soit la suite pessimiste et désabusée de la première. Sans doute non.

Dans ce monde de sensualité et de désir, de vérités et de mensonges, qu'est le palais du Prince, l'action réside tout entière dans l'évolution des sentiments de Silvia, d'Arlequin et de Flaminia. Arlequin et Silvia croyaient s'aimer l'un l'autre, et il y avait une sorte de vérité dans leur amour ; mais ils découvrent chacun une autre attirance. Flaminia, qui se voulait détachée de tout amour, en découvre un nouveau. Seul le Prince ne dévie pas de son amour initial.

Il ne semble pas pourtant que l'auteur ait déjà eu ici toute l'habileté nécessaire pour rendre cette «*double inconstance*» ou, si l'on préfère, cette double «*surprise de l'amour*» (thème qu'il privilégia toujours), à la fois vraisemblable et naturelle.

En effet, il eut recours à un certain nombre de procédés romanesques qui sentent l'artifice :

- Le travestissement du Prince est un subterfuge auquel Marivaux était coutumier et qui est commode, mais son long maintien jusqu'au dénouement est peu vraisemblable.
- La scène de Lisette avec Arlequin (I, 6), où il se montre bien méfiant, n'est très évidemment ménagée que pour mieux faire ressortir l'habileté de Flaminia qui, elle, séduit le villageois.
- Le plan de Flaminia, meneuse de jeu dont il avait besoin, qu'il opposa habilement à Silvia, est justifié par la situation initiale et par la volonté du Prince. Mais on ne le connaît pas à l'avance, il n'est même

pas évoqué dans ses grandes lignes, comme ce sera le cas pour le plan de Dubois dans *'Les fausses confidences'*, et cette ignorance où reste le public risque de lui faire croire qu'il assiste à une succession de hasards heureux, trop heureux !

Il reste que, sous les apparences d'une progression par bonds, grâce à l'intervention de personnages plus ou moins épisodiques (le Seigneur en particulier), et un travail secret se déroulant derrière les répliques habilement enchaînées, *'La double inconstance'* dissimule une construction merveilleusement stylisée :

- À l'acte I, se succèdent l'exposé d'un premier plan, son échec, l'exposé d'un deuxième plan, sa réussite.

- À l'acte II, on constate que Silvia est touchée par l'officier, tandis qu'Arlequin est devenu l'ami de Flaminia. Selon le compte rendu du "Mercure", à la création de la pièce, dans la version initiale, à la fin de l'acte II, «Lélio, profitant des bonnes dispositions où il a trouvé Silvia, lui a déjà découvert son rang ; elle a capitulé de manière à faire croire que la place était déjà rendue» ; de ce fait, «l'action paraissait «un peu trop avancée avant d'arriver au troisième acte», et l'auteur était obligé d'introduire des «scènes postiches». Aussi recula-t-il ensuite cette révélation de la véritable identité de l'officier à l'avant-dernière scène de l'acte II, acte dont on peut d'ailleurs se demander s'il est utile ou essentiel. Cette modification est sans doute heureuse, mais il faut remarquer que III, 5, a moins naturellement sa place dans la seconde version que dans la première, où le Prince était alors sûr du consentement de Silvia.

- À l'acte III, Arlequin veut partir avec Silvia et Flaminia, tente de convaincre le Prince de renoncer à Silvia ; Flaminia révèle son amour et Arlequin avoue le sien ; Silvia avoue qu'elle aime l'officier qui n'est autre que le Prince, qui a donc obtenu ce qu'il voulait ; Silvia et Arlequin, sortant d'affaire vainqueurs et vaincus, acceptent de bonne grâce le tour que leur amour leur a joué ; des fêtes galantes sont commandées par le Prince pour des noces joyeuses. Ainsi s'accomplit *«la double inconstance»*.

La pièce, en dépit du rapt, des stratagèmes, des embûches, des *«tourments»* que subit Silvia, est bien une comédie puisque chacun trouve sa chacune, dans un heureux dénouement qui est toutefois légèrement grinçant, tout finit bien par deux mariages qui consacrent le succès de cette *«double inconstance»* qui ouvre la voie au bonheur de deux nouveaux couples.

On peut considérer aussi que l'action progresse en deux grandes courbes inversées. La première nous mène jusqu'à l'entrevue d'Arlequin et de Silvia, charmants amoureux sublimes : nous sommes encore dans le monde de la pastorale. La seconde courbe, où Arlequin et Silvia vont chacun vers un nouvel amour, naît dans la scène finale du premier acte et s'épanouit tout au long de l'acte II, où se succèdent trois cycles d'égale longueur : Silvia sous la coupe de Flaminia (scènes 1-4) ; Arlequin héros conquis (scènes 5-8) ; Silvia enfin «grande fille» (scènes 9-12). Tout semble joué, et les trois premières scènes de l'acte III confirment cette impression : Flaminia, l'âme du complot, met la dernière main à ses préparatifs ; Arlequin rosse Trivelin par *«amitié»* pour Flaminia ; une amitié qui se fait de plus en plus impatiente. Mais, avec la séquence centrale, à nouveau, insensiblement, tout change. Entre alors le Seigneur, devant qui Flaminia s'efface, avec un sourire exquis et ambigu de femme de Cour. C'est sa troisième entrevue avec Arlequin ; mais, loin de se répéter, ces trois scènes ponctuent le progrès d'une dialectique ou les étapes d'une évolution.

La construction dramatique combine avec une surprenante maîtrise la progression implacable de l'action avec l'imprévu d'un dénouement présenté d'abord comme doublement impossible. Nous trouvons dans la pièce l'une des caractéristiques propres au théâtre de Marivaux, qui veut que l'essentiel ne soit pas dans le dénouement de l'action mais plutôt dans l'illustration progressive des débats intérieurs que vivent les protagonistes. Or que de ruses, de chassés-croisés, de mensonges, de stratagèmes pour nier ou retarder l'évidence ! Que d'interventions de l'entourage pour provoquer l'aveu définitif !

À sa création, la pièce fut agrémentée d'un divertissement musical et chanté, conformément à la *«commedia dell'arte»*.

Intérêt littéraire

Le texte de *“La double inconstance”* est, de bout en bout, d'une intelligence diabolique.

Pourtant, les personnages parlent un langage simple, qui présente évidemment des particularités de la langue du XVIII^e siècle, étonnantes aujourd'hui et que les “Notes” ont expliquées. Une distinction nette est toutefois perceptible entre les amoureux «distingués» (le Prince ou Flaminia), plus au fait des bonnes manières, et les paysans, même si Marivaux n'a pas ici, comme souvent, noté les déformations de leur prononciation et leurs fautes de grammaire (sans doute à cause de l'importance de leurs rôles) ; on ne trouve que quelques caractéristiques d'une langue plus familière :

- les jurons («*dame !*» [I, 3], «*diable emporte !*» [III, 4], «*diantre*» [III, 2], «*par la mardi !*» [II, 6 ; III, 2 ; III, 4 ; III, 5], «*par la sambille !*» [II, 6 ; III, 2], «*par la morbleu !*» [II, 7], «*tétubleu*» [III, 4], «*vertuchoux*» [III, 4]) ;
- les mots («*babillard*» [II, 6 ; III, 5], «*babioles*» [I, 4] «*camarade*» [I, 4], «*guignon*» [II, 11], «*m'amie*» [III, 3]) ;
- les expressions («*à la franquette*» [II, 7], «*boire un coup*» [II, 5], «*cela ne branlera pas*» (I, 12), «*c'est queussi-queumi*» [II, 9], «*De quelle pâte sont-ils?*» (II, 1), «*je mourrai de compagnie avec cela*» (I, 12), «*l'on trotte comme dans les rues, l'on jase comme dans notre halle*» [II, 5], «*oui-da*» [I, 3], «*pas un brin*» [II, 7 ; III, 4], «*vous me la baillez belle*» [I, 6]) ;
- les constructions maladroites, ainsi dans le récit que fait Arlequin de la naissance chez lui de l'amour : «*Les premiers jours [...] et puis [...] et puis [...] ensuite [...] et puis [...] et puis [...] ensuite [...] et puis [...] et puis [...] ensuite [...] ensuite [...] et puis [...] enfin [...]*» (I, 6).

La rapidité et la vivacité des dialogues séduisent d'emblée le spectateur. Il faut entendre Arlequin argumenter avec le Prince («*Prenez que je suis pauvre, et que tout mon bien est un liard ; vous qui êtes riche de plus de mille écus, vous vous jetez sur ma pauvreté et vous m'arrachez mon liard ; cela n'est-il pas bien triste?*» [III, 5]), Flaminia user de l'antithèse («*victorieuse et vaincue*» [III, 1]), de la comparaison (le villageois Arlequin, devant les charmes de la mondaine qu'est Lisette, est comme «*un homme qui n'aurait jamais bu que de belle eau bien claire, le vin ou l'eau-de-vie ne lui plairaient pas*» [I, 3]), se vanter avec orgueil («*Moi qui l'ai entrepris, moi qui suis opiniâtre, moi qui suis femme !*» [I, 8]), Silvia s'opposer aux manigances de Trivelin, ou parler à Flaminia, avec beaucoup d'élan, de l'officier qu'elle aime, pour qu'aussitôt la qualité du propos nous enchante totalement.

Avec subtilité, Marivaux mit l'accent sur le contraste entre la délicatesse du langage et la bassesse du cœur de ses personnages.

Intérêt documentaire

Il y a certainement plus, dans *“La double inconstance”*, qu'une comédie d'amour : sous une apparence de légèreté, voire de farce, s'ébauche une comédie de mœurs, et souvent une satire sociale très vive, complément naturel de la satire morale. L'honnête homme qu'était Marivaux ne se fit pas faute de se livrer à une critique discrète mais sévère.

Au rêve pastoral, grand rêve de primitivité, à la vague image du village où Arlequin travaillait avec son père, où Silvia vivait près de sa mère, où ils s'aimaient tous deux, où elle offrit de l'eau au bel officier, s'oppose la Cour princière où se déroule la pièce. C'est une Cour imaginaire sans doute, mais cela n'empêcha pas l'auteur d'y exercer son goût de l'observation et de la critique morale, d'en faire une étude acide, qui ronge son vernis délicat, et qui met ses ressorts à nu. Il découvrit la corruption qui rongeaient cette société si brillante qu'était celle de la Régence, la galanterie à la mode (la «*mouche galante*» et les «*airs évaporés*» que Flaminia reproche à Lisette [I, 3]), la débauche éhontée du régent lui-même, le duc d'Orléans, et de ses courtisans. Lui, qui avait été ruiné dans la banqueroute de Law, contraint de publier un journal pour vivre, ne pouvait non plus ignorer les fortunes que certains nobles, dont le duc de Bourbon, surent édifier justement sur cette faillite.

Arlequin se moque de la vastitude du palais : «*Mon valet Trivelin, que je ne paie pas, m'a mené par toutes les chambres de la maison, où l'on trotte comme dans les rues, où l'on jase comme dans notre*

halle, sans que le maître de la maison s'embarrasse de tous ces visages-là et qui viennent chez lui sans lui dire bonjour, qui vont le voir manger sans qu'il leur dise : "Voulez-vous boire un coup?"» (II, 5).

Il fait aussi le procès de la richesse inutile : à quoi bon plusieurs maisons quand on ne peut en habiter qu'une? (à Trivelin qui lui promet : «Maison à la ville, maison à la campagne.», il rétorque : «Ah ! que cela est beau ! il n'y a qu'une chose qui m'embarrasse ; qui est-ce qui habitera ma maison de ville quand je serai à ma maison de campagne? [...] Il ne me faut qu'une chambre ; je n'aime point à nourrir des fainéants» [les valets que lui promet aussi Trivelin] (I, 4) ; à quoi bon des carrosses quand on peut marcher? à quoi bon des meubles luxueux quand une douzaine de chaises de paille, un bon lit et une bonne table suffisent à un homme? Encore si la richesse n'était qu'inutile ! mais elle est nuisible : les nobles feraient mieux de travailler et de rendre aux laboureurs des chevaux dont ceux-ci auraient grand besoin.

Il dédaigne encore la vanité des aristocrates : «On m'a dit que vous aviez coutume d'être flatté ; moi, j'ai coutume de dire vrai, et une bonne coutume comme celle-là ne s'accorde pas avec une mauvaise.» (III, 5). Cette vanité se mesure au nombre de laquais qui les suivent. Il ridiculise leur souci du point d'honneur ; comme le Seigneur lui indique : «Il faut se venger d'une injure, ou périr plutôt que de la souffrir. [...] 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.», il répond : «Je vous rends votre paquet de noblesse ; mon honneur n'est pas fait pour être noble ; il est trop raisonnable pour cela» (III, 4 - on remarque le mélange du concret et de l'abstrait) ; mais, de ce fait, il reste prudent à l'égard du Prince : «Je vous dirais de bon cœur ce que vous méritez ; mais votre honneur voudrait peut-être faire son devoir, et, après cela, il faudrait vous tuer pour vous venger de moi.» (III, 5).

Alors que Trivelin, homme aliéné dans son épaisse satisfaction, insiste sur la distance entre les classes sociales : «C'est quelque créature d'une espèce à nous inconnue» (I, 2), dit-il de Silvia, Arlequin dénonce la différence de traitement entre elles («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» [I, 10]), la relation de dominant à dominé («Quel trafic ! c'est justement recevoir des coups de bâton d'un côté, pour avoir le privilège d'en donner d'un autre.» [II, 7] - «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 les lui rendre.» [II, 4]). Or, à son grand étonnement, la noblesse, qui permet un exercice abusif du pouvoir, et une vie dans l'oisiveté, lui est attribuée par des «lettres de noblesse» (III, 4), dans une scène où Marivaux montra un ton de vérité observée.

Cependant, il constate que le Prince, en dépit de son pouvoir, n'est en matière de sentiment qu'un homme comme les autres : «En fait de fille, ce prince n'est pas plus avancé que moi.» ; que, «pour des États, 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» (I, 6). Dans le face-à-face entre le Prince et lui, il se permet de lui faire de dures et méprisantes remarques, lui rappelant qu'un souverain a des devoirs à remplir envers ses sujets, osant lui dire : «Allez, vous êtes mon prince, et je vous aime, bien ; mais je suis votre sujet, et cela mérite quelque chose.», Marivaux faisant ainsi apparaître les notions élémentaires de justice et de dignité humaine, l'idée qu'un homme vaut un homme, exprimant déjà une protestation qui annonçait la revendication de la démocratie. Il ne se contentait d'ailleurs pas de s'en prendre à l'ambition, aux «honneurs» et, d'une manière plus générale, aux valeurs de la noblesse : certains aveux de Trivelin ou de Lisette lui permettaient de toucher aux racines du mal, l'arbitraire et le poids de l'argent.

Silvia voit d'abord la Cour comme une affreuse prison, méprise les mœurs des courtisans :

- «Une bourgeoise contente dans un petit village vaut mieux qu'une princesse qui pleure dans un bel appartement» (I, 1),
- «C'est quelque chose d'épouvantable que ce pays-ci ! Je n'ai jamais vu de femmes si civiles, d'hommes si honnêtes. Ce sont des manières si douces, tant de révérences, tant de compliments, tant de signes d'amitié ! Vous diriez que ce ce sont les meilleurs gens du monde, qu'ils sont pleins de cœur et de conscience. Point du tout ! De tous ces gens-là, il n'y en a pas

un qui ne vienne me dire d'un air prudent : "Mademoiselle, croyez-moi, je vous conseille d'abandonner Arlequin et d'épouser le Prince" ; mais ils me conseillent cela tout naturellement, sans avoir honte, non plus que s'ils m'exhortaient à une bonne action. "Mais, leur dis-je, j'ai promis à Arlequin ; où est la fidélité, la probité, la bonne foi?" Ils ne m'entendent pas ; ils ne savent ce que c'est que tout cela ; c'est tout comme si je leur parlais grec ; ils me rient au nez, me disent que je fais l'enfant, qu'une grande fille doit avoir de la raison ; eh ! cela n'est-il pas joli? Ne valoir rien, tromper son prochain, lui manquer de parole, être fourbe et mensonger, voilà le devoir des grandes personnes de ce maudit endroit-ci ! Qu'est-ce que ces gens-là? D'où sortent-ils? De quelle pâte sont-ils?» (II, 1).

Du Prince, elle dit : «C'est un abus que tout ce qu'il fait, tous ces concerts, ces comédies, ces grands repas qui ressemblent à des noces, ces bijoux qu'il m'envoie ; tout cela lui coûte un argent infini, c'est un abîme, il se ruine.» (II, 1).

Mais, de ce prince, Marivaux, qui fréquentait le salon de Mme de Lambert où l'on se piquait d'une politesse, d'une délicatesse de manières et de sentiments qui constituaient une nette réaction contre les moeurs du temps, même s'il a fait enlever Silvia, s'il fait arrêter Arlequin, il fit l'antithèse des roués de la Régence. N'affirme-t-il pas : «*La loi qui veut que j'épouse une de mes sujettes me défend d'user de violence contre qui ce soit*» (I, 2)?

Toutes les remarques d'Arlequin, de Silvia et d'autres encore sont trop nombreuses, trop significatives pour n'être pas concertées. Mais elles ne doivent pas étonner, car Marivaux, tout au long de son oeuvre théâtrale, aborda, toutefois sans insister outre mesure, les problèmes sociaux les plus graves. Il aurait pu dire, avant Laclos : «J'ai vu les moeurs du siècle, et j'ai écrit ce livre.»

Même s'il ménagea une fin conforme aux vœux de la dictature monarchique de l'époque et par là même un peu déroutante, la satire qu'on trouve dans "*La double inconstance*" fut jugée hors de propos au XVIIIe siècle, alors qu'au XXe elle est souvent considérée comme l'aspect essentiel de la pièce.

Intérêt psychologique

"*La double inconstance*" est une comédie d'amour où l'action réside tout entière dans l'évolution des sentiments de Silvia, d'Arlequin et de Flaminia. Mais, comme à son ordinaire, Marivaux ne dédaigna pas ses personnages secondaires.

Évidemment, le Seigneur, qui est un fantoche, l'émissaire ou l'émanation d'un monde frelaté qui ne sait pas convaincre Arlequin de la dignité de sa noblesse, et Lisette, qui ne sait qu'être coquette, et s'irrite de ne pas plaire, ne sont que de charmantes esquisses.

Mais le personnage de Trivelin est haut en relief : courtisan sans intelligence ni dignité, moitié valet de Cour, moitié sbire prêt à toutes les besognes, tout à la fois orgueilleux et naïvement servile (il se livre à une hypocrite flatterie [I, 4]), stupide et rusé, étant obligé de vivre avec Arlequin, il est stupéfait de ses raisonnements aussi simples qu'audacieux, absolument insensible au bon sens grossier du campagnard qui lui paraît le comble de la déraison, les plaisanteries les plus innocentes prenant pour lui la proportion d'hérésies scandaleuses. Ainsi, la fable du loup et du chien est développée en deux scènes charmantes (I, 4 et 9). C'est une très dure caricature de l'homme de cour, qui, dans le long usage qu'il en a fait, a complètement perdu le sentiment de l'indépendance et de la dignité humaine ; qui, à force de vivre d'une vie artificielle, a l'esprit faussé sans remède ; qui n'est plus un être humain, mais le produit absurde et bizarre d'une civilisation mauvaise. Il préfigure, mais dans le comique, ce qu'allait être, par exemple, avec plus de vigueur et plus de profondeur, dans le genre sérieux, le Frédéric du "*Prince travesti*".

Les personnages qui comptent vraiment sont évidemment les amoureux, entre lesquels on peut distinguer ceux qui sont expérimentés et ceux qui ne le sont pas.

Les amoureux expérimentés : Ce sont des adultes cultivés et calculateurs.

Le Prince est un vieil adolescent qui soudain veut se ranger ; qui fait le bellâtre une dernière fois pour ne plus le faire ensuite ; qui, dégoûté des coquettes, s'éprend de Silvia parce que son amour lui paraît «*le seul qui soit véritablement de l'amour*» ; qui, de ce fait, prend beaucoup de soin à se faire aimer pour lui-même (comme le fera plus tard la Silvia du «*Jeu de l'amour et du hasard*»). Il joue le rôle de l'officier, en se conformant exactement à ce que Silvia pouvait attendre de lui, en ayant des attitudes d'humble chevalier servant. Aussi, son amour languissant le faisant s'attendrir de façon un peu mièvre, trop ressembler aux mourants d'amour de la préciosité, est-il un personnage assez fade. Même sa grande scène avec Arlequin (III, 5) n'est guère à son avantage. Mais Marivaux devait éviter un écueil : un prince trop autoritaire, trop tyrannique aurait été antipathique.

Par contre, Flaminia, manipulatrice et fragile à la fois, est une très grande réussite psychologique. Cette grande dame de la Cour, qui fait preuve de beaucoup d'habileté, de duplicité, dans son travail de sape des sentiments de Silvia et d'Arlequin, aurait pu être un personnage odieux, ou inquiétant, à la manière de Dubois des «*Fausses confidences*». En effet, dans les premières scènes (I, 2 où elle va jusqu'à la misogynie : «*Je connais mon sexe : il n'a rien de prodigieux que sa coquetterie.*»] ; I, 8 ; II, 1), elle fait preuve de beaucoup de cynisme. Elle feint de s'attendrir sur le malheur des deux jeunes gens ; elle s'insinue dans l'esprit de Silvia au nom de la complicité entre femmes (II, 1, 11), les confidences «*de fille à fille*» (II, 11) étant fréquentes dans le théâtre du temps ; elle excite sa vanité. Surtout, elle débauche peu à peu le cœur d'Arlequin, Mais la meneuse de jeu, qui jouait la comédie d'amour, est finalement prise à son propre jeu, s'éprend d'Arlequin, affirme alors : «*J'ai toujours eu dessein de passer ma vie aux champs.*» (II, 11) - «*Ce qui est sûr, c'est que dans le monde, je n'aime plus que vous.*» (III, 3). Elle est alors sauvée par sa sincérité. Cependant, les étapes de cette évolution sont loin d'être aussi bien ménagées pour elle que pour les deux personnages principaux. Chez elle, c'est plus la tête que le cœur qui commande, mais elle accepte de bonne grâce la «défaite» de celle-là qui accompagne la victoire de celui-ci.

Les amoureux inexpérimentés : Ce sont des âmes simples, qui éprouvent l'étonnement de l'être naturel devant les comportements qu'il ne comprend pas. Silvia et Arlequin ont d'abord l'un pour l'autre une tendresse puérile, innocente. Puis, cernés par les mensonges, ils se débattent dans une société dissolvante. Mais, jusque dans les manifestations de mauvaise foi les plus amusantes, ils demeurent eux-mêmes, naturels, résistants et sains comme de belles plantes humaines. Leur inconstance même est de la pure nature.

Arlequin garde ici, comme dans «*Arlequin poli par l'amour*», certains des traits du personnage traditionnel de la «*commedia dell'arte*» :

- la joie animale (qui lui fait faire des bonds) ;
- la gourmandise (I, 4) ;
- le naturel balourd et bonhomme ;
- la brutalité (il rosse Trivelin) ;
- la vanité naïve qui lui fait dire à Flaminia : «*Puisque vous aimez tant ma copie, il faut bien croire que l'original mérite quelque chose.*» (II, 6), qui lui fait tenir des raisonnements aussi simples qu'audacieux ;
- le bon sens grossier du campagnard ;
- l'étonnement de l'être naturel devant ce qu'il ne comprend pas : la vastitude du palais (II, 5), l'étrangeté de ses occupants, les conventions du monde étrange dans lequel le caprice d'un prince l'a jeté (comme l'exil à la campagne imposé aux nobles qui déplaisent : «*Comment ! être exilé, ce n'est donc point vous faire d'autre mal que de vous envoyer manger votre bien chez vous?*» [II, 7]) ;
- le franc-parler avec lequel il dit leurs quatre vérités aux gens de la Cour, garde ses coudées franches dans «*ce pays-là*», marque son dédain des richesses : «*On n'a que faire de toutes ces babioles-là quand on se porte bien, qu'on a bon appétit et de quoi vivre.*» [I, 4] ;
- la finesse avec laquelle il ironise : «*Moi, j'ai l'air d'un innocent ; vous, vous avez l'air d'un homme d'esprit ; eh bien ! à cause de cela faut-il s'en fier à notre air?*» (II, 7) ;

- l'ardeur à se défendre comme un beau diable, à pourfendre allégrement ses ennemis en héros désinvolte, avec tant de pertinence et d'impertinence qu'on pourrait le prendre purement et simplement pour un humoriste ;
- l'audace devant le Prince, auquel il parle comme il l'entend, la rencontre entre ces deux hommes, dont aucun n'a tout à fait tort ni tout à fait raison, étant un grand moment, totalement inattendu ;
- la lâcheté devant le Prince : *«Je vous dirais de bon cœur ce que vous méritez ; mais votre honneur voudrait peut-être faire son devoir, et, après cela, il faudrait vous tuer pour vous venger de moi.»* (III, 5) ;
- l'habileté à marchander : *«Si je vous donnais Silvia, avez-vous dessein que je sois votre favori?»* (III, 5) ;
- le goût du pouvoir : sa conduite avec Trivelin (III, 2), son indication de ce qu'il ferait du pouvoir (III, 4) ;
- la prétention à jouer l'homme de qualité, ses traits psychologiques s'étant affinés.

Ces caractéristiques contraires, rencontrées en cette franche et droite figure de paysan, en qui prévaut un naturel qui s'oppose aux réalités sociales, qui mêle naïveté et bon sens, font qu'il est capable autant de faire rire que d'émouvoir.

D'autant plus que Marivaux lui donna aussi l'«emploi» d'amoureux, qui aime à sa façon de brave paysan, qui décrit à Lisette la naissance chez lui de l'amour dans la surprise et le trouble : *«Les premiers jours, il fallait voir comme elle se reculait d'auprès de moi ; et puis elle reculait plus doucement ; et puis, petit à petit, elle ne reculait plus ; ensuite, elle me regardait en cachette ; et puis elle avait honte quand je l'avais vue faire, et puis moi j'avais un plaisir de roi à voir sa honte ; ensuite j'attrapais sa main, qu'elle me laissait prendre ; et puis elle était encore toute confuse ; et puis je lui parlais ; ensuite elle ne me répondait rien, mais n'en pensait pas moins ; ensuite elle me donnait des regards pour des paroles, et puis des paroles qu'elle laissait aller sans y songer, parce que son cœur allait plus vite qu'elle ; enfin, c'était un charme ; aussi j'étais comme fou.»* (I, 6).

Mais, le couple formé, il manifeste évidemment la conception traditionnelle qu'il s'en fait : *«Je ne veux pas qu'une fille me fasse l'amour la première.»* (I, 6), la force de son amour mais aussi sa volonté de maintenir le lien : *«Silvia, je suis votre amant ; vous êtes ma maîtresse ; retenez-le bien, car cela est vrai ; et tant que je serai en vie, cela ira toujours le même train, cela ne branlera pas ; je mourrai de compagnie avec cela.»* (I, 12).

Or il est capable de plaire non plus seulement à une bergère comme Silvia, mais aussi à une grande dame de la Cour comme Flaminia, avec laquelle il montre une vanité ingénue (II, 6) et, bien vite, de la jalousie aussi : *«Si vous aviez un amant, vous l'aimeriez peut-être ; cela gênerait la bonne amitié que vous me portez, et vous m'en feriez ma part plus petite. Oh ! de cette part-là, je n'en voudrais rien perdre.»* (III, 3). Il en vient à lui avouer son amour : *«Puisque notre cœur s'est mécompté et que nous nous aimons par mégarde, nous prendrons patience et nous nous accommoderons à l'avenant.»* - *«C'est que mon amitié est aussi loin que la vôtre ; elle est partie : voilà que je vous aime, cela est décidé, et je n'y comprends rien.»* (III, 7). Mais, comme il a appris l'hypocrisie, qu'il s'est, lui aussi, laissé corrompre, et, c'est le plus ironique, par sa propre sensibilité, qu'il est retenu dans son nouvel amour par le scrupule lié à l'infidélité, il lui demande : *«Ne dites pas à Silvia que je vous aime.»* (III, 7). Et, quand éclate l'amour de celle-ci pour le Prince, alors qu'en réalité il ne l'aime plus, il se plaint quand même : *«J'ai tout entendu, Silvia»* (III, 10).

Pour Maurice Sand : *«Tout en conservant au type sa couleur originale, Marivaux fait paraître Arlequin tantôt pétillant d'esprit, tantôt stupide, un mélange de Sganarelle, de Sancho Pança, de Crispin et de Figaro.»* (*'Masques et bouffons'*).

Silvia, personnage qui a été conçu par Marivaux à partir de son interprète favorite, Gianetta Benozzi, ce qui fait qu'il a particulièrement soigné ce rôle en reproduisant surtout un style de jeu, connaît une évolution analogue à celle d'Arlequin.

S'impose au début la figure de cette jeune fille véhémement, autoritaire et volubile, dont le caractère paysan est bien marqué (surtout dans II, 1). Puis sont finement distinguées toutes les nuances de sentiment qui vont la faire passer d'un amour à un autre :

- sa colère (au point de recourir à la grève de la faim) de se voir séparée d'Arlequin, son inquiétude pour lui, son éloquence dans la grande déclaration de son amour pour lui, dont on peut cependant se demander si elle convient bien au personnage (I, 1) ;
- sa joie naïve de le revoir (I, 12) ;
- sa volonté de lui être fidèle, par devoir («*Je dois aimer Arlequin.*», [II, 11]), pour la satisfaction que ce devoir accompli lui apporte, parce qu'elle reste une bonne âme, qu'elle a un peu peur de le faire souffrir, parce que cette fidélité est une partie de son charme (II, 1) ;
- sa tentation de céder au bel officier, «son» officier ; sa tristesse de ne pouvoir l'aimer ;
- son dépit de se voir méprisée par les dames de la Cour ; elle demande à Flaminia : «*Qu'est-ce que ces gens-là? D'où sortent-ils? De quelle pâte sont-ils? - De la pâte des autres hommes, ma chère Silvia.*» (II, 1) ;
- son désir de se venger, qu'elle ne peut concilier avec ses bonnes résolutions, et sa perplexité ;
- sa froideur naissante pour Arlequin qui la délaisse (II, 11) ;
- son intuition d'un autre amour, un amour vrai : Flaminia, insinuante, lui disant, de l'officier : «*Ce monsieur est un homme aimable*», elle répond : «*Je le sens bien*» (II, 11) et non «*Je le sais*», nuance importante ;
- son attente du Prince qui ne vient toujours pas ;
- sa crainte de désespérer à jamais l'officier (II, 12) ;
- brusquement, sa découverte qu'elle n'aime plus Arlequin, ce qu'elle constate avec une parfaite désinvolture, en s'accordant d'ailleurs l'absolution : «*Lorsque je l'ai aimé, c'était un amour qui m'était venu ; à cette heure je ne l'aime plus, c'est un amour qui s'en est allé ; il est venu sans mon avis, il s'en retourne de même ; je ne crois pas être blâmable.*» (III, 7) ; on peut y voir une conception racinienne d'un amour tout-puissant, dont on n'est pas le maître ;
- son mécontentement quand elle apprend qu'Arlequin se consolera peut-être assez facilement, son désir, par vanité et non par amour, de le voir l'aimer encore. : «*Il est donc bien facile de m'oublier à ce compte. Est-ce qu'il a fait quelque maîtresse, ici?*» (III, 8) ; pour pouvoir se livrer à son nouvel amour, elle avait besoin sans doute de le savoir inconsolable, ce qui n'est pas tant une énorme et féroce coquetterie, mais aussi et surtout l'effet d'une quête désespérée ; dans ce moment de désarroi, il lui fallait absolument trouver une compensation quelconque ;
- sa demande à l'officier d'un avis impartial, objectif, mais demande qu'elle fait en continuant à jouer car, son amour-propre veillant toujours, plus pour elle l'enjeu est grave, plus elle éprouve le besoin d'en parler légèrement ;
- sa prétention de se résoudre à aimer le Prince par lassitude de refuser (III, 8) ;
- l'élan avec lequel elle allait faire à l'officier le serment de ne jamais aimer le Prince, serment qu'il l'empêche de faire ;
- son cri, mot de petite fille, de princesse de conte de fées, où elle s'exprime tout entière : «*Ah, mon cher Prince !...*», qui est la constatation que le miracle est enfin réalisé.
- son abandon à l'amour du Prince qu'elle avait besoin de rencontrer pour s'épanouir pleinement ;
- son nouveau bonheur qui la laisse toute étonnée, car elle ne sait pas trop ce qui lui arrive : «*Il n'y a plus de raison à moi*» ;
- sa cruauté à l'égard d'Arlequin, qui, en réalité, ne l'aime plus, mais se plaint : «*J'ai tout entendu, Silvia*», ce à quoi elle répond : «*Consolez-vous de vous-même*» (III, 10).

Au début, elle n'a pas d'arrière-pensée, elle est tout à fait naturelle, comme s'en réjouit le Prince : «*Il n'y a que l'amour de Silvia qui soit véritablement de l'amour. Les autres femmes qui aiment ont l'esprit cultivé ; elles ont une certaine éducation, un certain usage ; et tout cela chez elles falsifie la nature.*» (III, 1). Mais, plus tard, elle mène un double jeu, car elle connaît de grands «*tourments*», son cœur se débattant dans les contradictions. Grave et humble, évasive et frémissante, elle voudrait bien connaître la grande passion qui l'arracherait pour toujours à elle-même. Elle voudrait aussi croire qu'elle peut porter gratuitement son amour ici ou là, et, pour oublier sa gêne, elle trouve, bien

entendu, des ressources instinctives, dans l'énerverment et la satisfaction de son amour-propre. On peut considérer qu'elle se complaît dans son indécision, qu'elle y trouve un alibi. Ou que son inconstance apparente n'est que la marque d'un tâtonnement, qu'un acte de fidélité à sa nature profonde, en même temps qu'un refus de l'hypocrisie.

Marivaux sut tirer des effets particulièrement délicats par la discrétion avec laquelle, dans son personnage de Silvia, il ménagea les transitions.

Ainsi, les étapes de l'évolution des deux personnages principaux, qui sont la marche même de l'action, sont remarquablement montrées, avec une grande vérité des notations psychologiques. Leur affection réciproque, vive, sincère, idyllique, mais quelque peu puérile et quasi fraternelle, qui les faisait se jurer, gémissant chacun de son côté, une fidélité inébranlable, est oubliée par l'un et l'autre aussitôt que, à peine sont-ils réunis, l'amour véritable pour un autre se montre. Si, pour une fois, l'obstacle à leur réunion venait du dehors, s'ils étaient séparés par la volonté d'un prince, ils s'aperçoivent graduellement qu'ils ne s'aiment plus, que leur affection du début a cédé la place à une passion nouvelle, non moins sincère et non moins vive. Il reste qu'on peut aussi les considérer tous deux victimes de la vanité et de l'attrait du nouveau, et que leur vérité leur est révélée par le jeu du mensonge : ils mentent aux autres, et parfois se mentent à eux-mêmes avec sincérité. Comme toujours chez Marivaux, au-delà des masques et des feintes, il s'agit pour chacun de mieux comprendre ce qu'il est. Il faut dire cependant que cette manière de présenter l'amour ne va pas sans quelque invraisemblance.

La peinture des sentiments est dynamique, car le phénomène à saisir se modifie sans cesse, et les paroles prononcées sont sujettes à interprétation, dans la mesure où la réalité psychologique devance l'idée que s'en font les personnages. L'étude de l'amour est complète puisqu'on voit sa naissance dans la surprise et le trouble, l'enchantement d'un bref épanouissement, puis le déclin dont le menacent la négligence et l'habitude, ce processus étant doublé en contrepoint par la naissance et l'épanouissement d'un nouvel amour.

Une fois encore, dans *‘La double inconstance’*, Marivaux étudia, de façon subtile mais fort concrète, son thème de prédilection : le sentiment amoureux dans tous ses états, le triomphe de l'amour véritable sur la fidélité à des serments hâtifs. Il se livra avec délice et pertinence à l'observation des mécanismes secrets du désir, la lutte de deux cœurs contre un sentiment qu'ils réprouvent, et par lequel ils se laissent vaincre. C'est dans cette pièce surtout qu'il saisit le mieux le manège de ses amoureux, y faisant jouer en même temps tous les ressorts de cette mécanique subtile.

Intérêt philosophique

‘La double inconstance’ enchérit encore en richesse et en originalité sur les pièces précédentes. Mais l'attitude de Marivaux est si énigmatique qu'on peut se demander quel jugement en fin de compte il porte sur ses personnages, sur l'inconstance et sur l'amour lui-même. Deux interprétations opposées ont été soutenues au sujet de cette pièce.

À notre époque, on donne de la pièce une interprétation pessimiste. Quand elle fut redécouverte au début du XXe, sa lecture traditionnelle (le triomphe du véritable amour de Silvia et du Prince d'un côté, d'Arlequin et Flaminia de l'autre, sur la fidélité et les serments hâtifs entre Silvia et Arlequin) fut remplacée par une lecture plus sévère, mais plus subtile et intéressante.

Les Goncourt regrettèrent que «l'amour devînt une tactique, la passion un art, l'attendrissement et le désir lui-même un piège.»

Pour Marcel Arland, *‘La double inconstance’* est l'«histoire d'une exaction» : «Un prince enlève et séduit la fiancée d'un de ses rivaux. Il faut toute l'adresse de Marivaux, qui entend faire une comédie, non pas un drame, pour que la pièce ne prenne pas une amertume intolérable.»

On y voit non une «pièce rose» mais une «pièce noire» pour reprendre la classification qu'établit Jean Anouilh pour ses propres pièces, dont l'une, *‘La répétition ou L'amour puni’* (1950) fut justement une fine variation sur le thème de celle de Marivaux. Le comte Tigre, quarante ans, homme du grand

monde, véritable arbitre des élégances, décide d'organiser dans son château une fête de charité au cours de laquelle lui-même, sa femme, Éliane, sa maîtresse, Hortensia, et quelques amis interpréteront la comédie de Marivaux, dont il dit : «C'est une pièce terrible [...] c'est proprement l'histoire élégante et gracieuse d'un crime». Le rôle de Silvia est confié à Lucile, vingt ans, jeune puéricultrice qui s'occupe d'orphelins hébergés par Tigre et Éliane. Au cours des répétitions, les répliques de Marivaux servent aux acteurs à exprimer leurs sentiments. Le comte, qui est pourtant un don juan des plus sceptiques, tombe amoureux de Lucile. Mais Éliane et Hortensia se liguent contre Lucile et Tigre ; elles utilisent les services d'un ami qui est un débauché mondain, Héro. Il pénètre dans la chambre de la jeune fille, la désespère en lui laissant croire que le comte s'est lassé d'elle, et la séduit. Désespérée, elle s'enfuit, et Tigre cherche vainement à la rattraper. Mais Éliane est sûre que dans huit jours les obligations sociales lui auront tout fait oublier.

De nombreux metteurs en scène du XXe siècle ont mis en relief le rapt violent ; la transplantation brutale et déchirante, et la séquestration de deux jeunes êtres naturels dans un palais qui est un lieu maléfique, dans le milieu artificiel qu'est la Cour ; la machinerie toute-puissante qui est au service du caprice d'un Prince ; le complot de criminels de haut vol qui trament une implacable machination pour détruire l'amour de Silvia et d'Arlequin selon un plan stratégique conçu et exécuté de sang-froid ; les appâts du pouvoir pour faire plier Arlequin ; la manifestation de la tyrannie exercée par des nobles sur des paysans ; un tableau de la lutte des classes ! Ils ont voulu voir dans la pièce un chef-d'œuvre de cynisme tranquille, de perversité de cruauté souriante, où Marivaux a fait vivre des personnages (Flaminia, Trivelin, Lisette, le Seigneur, le Prince) qui sont malhonnêtes, dont on ne sait jamais tout à fait s'ils mentent ou non, s'ils le font en service commandé ou s'ils ont des initiatives personnelles. Et jusqu'au bout l'ambiguïté subsiste : truquage immense ou jeu glacé?

Cette interprétation de la pièce met en lumière sa signification sociologique, la dénonciation qui y est faite de la dépravation de l'époque (pour les Goncourt : «Il était réservé au XVIIIe siècle de mettre dans l'amour le blasphème, la déloyauté, les plaisirs et les satisfactions sacrilèges d'une comédie. Il fallait que l'amour devînt une tactique, la passion un art, l'attendrissement un piège, le désir lui-même un masque»), l'aviilissement de l'amour qui, pour la première fois, n'était plus considéré comme un effet de cette «sympathie» mystérieuse à laquelle la dernière génération du XVIIe siècle avait cru ses fantasmes, mais se laissait envahir et salir par l'ambition, le jeu social.

Mais, à côté de cette interprétation pessimiste de *'La double inconstance'*, qui y voit un cynisme désespérant, il existe une interprétation optimiste.

Sur le plan politique, on peut considérer que la noblesse prendrait conscience de sa décadence, et que, contre elle, dans une lutte d'égal à égal, les droits du sujet étant opposés à ceux du Prince, s'affirmeraient les roturiers qui prouveraient leur faculté d'adaptation..

Surtout, on assiste à une éducation sentimentale, à un passage à l'état adulte. Si on déplore la corruption de jeunes gens, la destruction d'un amour, on se réjouit qu'un autre soit découvert. Et la formule de la Silvia du *'Jeu de l'amour et du hasard'*, «*Je vois clair dans mon cœur*», ne s'applique pas seulement aux jeunes gens surpris par un premier amour, mais aussi à ceux qui accèdent à un amour véritable après que les mirages d'un faux amour se sont dissipés, convient donc aussi à la Silvia de *'La double inconstance'*, dont l'inconstance apparente n'est que la marque d'un tâtonnement, qu'un acte de fidélité à la nature profonde, en même temps qu'un refus de l'hypocrisie, après que les mirages d'un faux amour se soient dissipés. «L'amour est mort, vive l'amour», pourraient dire les personnages, trouvant enfin le vrai bonheur dans l'harmonie générale.

D'ailleurs, la comtesse de *'L'heureux stratagème'* dira : «*Bien loin que l'infidélité soit un crime, c'est que je soutiens qu'il ne faut pas hésiter d'en faire une, quand on en est tentée, à moins que de vouloir tromper les gens.*» En un mot, si la fidélité a son prix, le bonheur trouvé dans l'harmonie générale n'a-t-il pas le sien aussi?

Cependant, si ces deux interprétations opposées ne trahissent pas absolument la pensée de Marivaux, il est certain qu'elles la forcent, et qu'aucune en tout cas ne correspond à ses intentions conscientes. Peut-être la pièce ne prétend-elle pas tirer les leçons d'une sagesse, se contente-t-elle d'être un examen curieux et comme impartial de la condition de l'amour lorsque, tiré du monde clos

où il se trouvait préservé, il se trouve en face des réalités de la société moderne? Ces deux vues ne s'excluent peut-être pas absolument.

Grand psychologue, Marivaux savait que l'amour peut être produit par une technique, d'autant plus efficace parfois qu'elle est aux mains de gens désintéressés : c'est ainsi qu'il développa le rôle remarquable de Flaminia. Mais le prince, pour qui Flaminia travaille, est sensible, vulnérable ; il rêve d'être aimé pour lui-même, et désespère d'obtenir ce genre d'amour dans sa cour : à ses yeux, «il n'y a que l'amour de Sylvia qui soit véritablement de l'amour». Il faut lui pardonner les moyens qu'il emploie pour se faire aimer, puisqu'il réussit. Son «voyage au monde vrai» l'a conduit légitimement à Cythère.

Il reste encore à signaler, à propos de cette pièce, la façon dont Marivaux conduit insensiblement ses personnages de l'amour à l'indifférence, accompagnée d'un nouvel amour, et les spectateurs de la sympathie pour le couple Arlequin-Sylvia à l'encouragement aux deux nouveaux couples qui se sont formés à la fin de la pièce. Il y a là un extraordinaire exemple de maîtrise dans l'art dramatique, obtenu peut-être grâce à un travail dont témoigneraient les remaniements opérés dans la structure de la pièce entre la première représentation et l'impression.

Destinée de l'œuvre

La pièce fut créée le 6 avril 1723 par les Comédiens-Italiens, à l'Hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil. La distribution ne nous est pas connue, mais elle est dans son ensemble facile à reconstituer, puisque les «emplois» des comédiens italiens étaient assez stricts, et qu'ils conservaient souvent le nom des rôles qu'ils jouaient. Le Prince était Lelio (il est constamment désigné par ce nom dans le compte rendu du "Mercure"). Silvia était Gianetta Benozzi, qui fut pour beaucoup dans le succès de la pièce ; pour la première fois, elle devint la «première amoureuse» en lieu et place d'Elena Baletti, ou Flaminia, sa cousine et rivale. Arlequin était Thomas-Antoine Visentini, dit Thomassin, dont "*La double inconstance*" consacra la promotion au rang de grand acteur et non plus de bouffon secondaire. Trivelin pouvait être Pierre-François Biancolelli. Le Seigneur pouvait être Joseph Baletti, dit Mario. Lisette pouvait être Margarita Rusca, dite Violette, femme de Thomassin. Quant aux figurants indiqués dans la liste des personnages (laquais et filles de chambre), le chef de troupe n'était pas embarrassé pour les «distribuer» car, outre les sept acteurs cités, la compagrie comprenait alors six hommes et deux femmes.

La pièce eut beaucoup de succès, le premier véritable pour l'auteur, qui allait toujours la préférer aux autres. Si la prédilection d'un écrivain pour une de ses oeuvres ne désigne pas forcément son chef-d'oeuvre, elle révèle souvent celle où il est allé le plus loin dans sa voie propre. Et, en effet, aucune de ses pièces, si denses et si dépouillées soient-elles, n'est plus riche ni d'une plus abstraite perfection que "*La double inconstance*".

Elle fut jouée quinze fois de suite, ce qui était alors un beau chiffre. Elle fut reprise dès le 13 novembre de la même année, puis le 19 janvier 1724. En 1725, elle fut jouée devant la Cour, à Fontainebleau. Elle allait rester au répertoire des Italiens.

À sa création, elle eut droit à un compte rendu dans "Le Mercure" d'avril 1723 où les éloges furent mêlés de quelques réticences : «Cette pièce n'a pas paru indigne de "*La surprise de l'amour*", comédie du même auteur [...] On a trouvé beaucoup d'esprit dans cette dernière de même que dans la première ; ce qu'on appelle métaphysique du cœur y règne un peu trop et peut-être n'est-il pas à la portée de tout le monde, mais les connaisseurs y trouvent de quoi nourrir l'esprit.» L'article faisait à l'auteur l'honneur, assez rare, de résumer de mémoire la pièce, au lieu d'attendre que le texte en fut imprimé. Ce résumé est intéressant à plus d'un titre ; il incita Marivaux à remanier son texte avant de le donner à l'éditeur, en particulier pour mieux ménager l'intérêt jusqu'à la fin de l'acte III.

La pièce parut en septembre 1724, et "Le Mercure" marqua l'événement par un autre article : «Cette pièce n'a guère moins réussi que "*La surprise de l'amour*" du même auteur. Le public en attend un extrait dans notre "Mercure" ; nous nous y sommes engagés, nous allons remplir notre promesse.» Suivait une analyse, scène par scène, des deux premiers actes. «Nous sommes toujours plus longs

que nous voudrions dans les extraits des pièces, surtout celles qui ont réussi», constatait alors le rédacteur, qui n'en donnait pas moins un résumé assez détaillé du troisième acte.

Ce fut désormais la version imprimée qui s'offrit aux jugements de la critique, mais ceux-ci furent rares. Souvent, on se contenta de mentionner "*La double inconstance*" à côté de "*La surprise de l'amour*" comme un classique du Théâtre-Italien ou comme un chef-d'oeuvre auquel on sacrifiait les autres oeuvres de Marivaux. À l'occasion de la publication du "*Nouveau théâtre-italien*" (1729-1730), chez Briasson, La Barre de Beaumarchais lui consacra pourtant quelques lignes : « "*La double inconstance*" doit avoir part aussi à mes louanges. Vous serez charmé de la tendresse innocente que Silvia et Arlequin ont l'un pour l'autre, de la vivacité avec laquelle ils l'expriment, de la fidélité qu'ils se gardent sans être touchés des avantages qu'on leur offre, de l'art avec lequel Flaminia débauche peu à peu le coeur d'Arlequin, et de la manière ingénieuse dont M. de Marivaux dispose par degrés la jeune Silvia à changer en faveur du Prince qu'elle prend pour un simple officier. Il faut avoir bien étudié la nature pour la peindre aussi bien. »

Le marquis d'Argenson, qui avait le tort d'appliquer à une comédie de ce genre des critères de vraisemblance qui conviennent mal, mit au moins la pièce au premier rang de celles qu'il avait vu représenter chez les Italiens : « "*La double inconstance*", par Marivaux, je crois [...] est une des plus jolies pièces de Marivaux et même de celles qu'on joue en français sur ce théâtre. Il y a du naïf, des sentiments, et beaucoup d'esprit ; le rôle de Silvia est fait pour elle, celui d'Arlequin est farci de traits propres à notre petit Arlequin (I, 3). Au reste, il n'y faut pas regarder de près pour la régularité, pour les moeurs et pour le vraisemblable ; par exemple le caractère de Flaminia est choquant pour une femme de qualité qu'on suppose ici épouser un jeune paysan. »

Restée longtemps au répertoire courant du Théâtre-Italien, "*La double inconstance*" disparut de l'affiche quand il fusionna avec la troupe des Boulevards pour former l'Opéra-Comique. Elle ne fut pas rejouée au XIXe, où Marivaux eut pourtant, par son pessimisme léger en face de l'inconstance des coeurs, même les plus simples, un successeur en Musset.

La pièce ne fut inscrite au répertoire de la Comédie-Française qu'en 1934. Jacques Copeau et Jean-Louis Barrault en donnèrent alors une mise en scène stylisée, Madeleine Renaud y jouant une Silvia qui était la fraîcheur, la grâce, la vivacité mêmes.

Mais la pièce ne fut, jusqu'en 1945, jouée que vingt-cinq fois à la Comédie-Française. Elle fut reprise, en 1950, ayant droit à une mise en scène de Jacques Charon, avec Julien Bertheau (le Prince), Robert Manuel (Trivelin), Robert Hirsch (Arlequin), Bernard Dhéran (le Seigneur), Micheline Boudet (Silvia), Lise Delamare (Flaminia) et Magali de Vendeuil (Lisette). Jacques Charon avait eu l'audace d'imposer à ses comédiens un style de diction frôlant l'artifice, qui créait le sentiment d'un monde irréel. Les déplacements des personnages se faisaient sur un mouvement plus proche de celui d'un ballet que de celui d'une comédie. Et cela se jouait dans un décor de marbre blanc et d'arbrisseaux aux feuillages d'argent. Le jeu chatoyant et nacré de Micheline Boudet, parcouru de tous les frémissements de la naïveté et de la grâce, se situait encore dans la lignée de celui de Madeleine Renaud. Robert Hirsch jouait Arlequin avec quelque chose de différent ; il ne se privait d'aucune des cabrioles convenues, il en rajoutait plutôt ; mais, derrière cet Arlequin virtuose et grimaçant, il y avait aussi un enfant, un adolescent candide et désarmé dont l'appétit de vie touchait à la boulimie, qui avait une inextinguible capacité de chagrin ; alors, le masque sautait, Arlequin était nu. Le « jeu » ouvrait sur des abîmes.

La pièce atteignit, à la date du 31 juillet 1962, la cent vingt-deuxième représentation au Théâtre-Français. Son succès n'a pas été moins grand à la même époque sur les grandes scènes de province.

En 1962, elle fut montée à Montréal, au Théâtre du Nouveau Monde, par Georges Groulx.

En 1964, en France, Jean-Marie Coldefy fit de la pièce une adaptation télévisée, avec Simone Valère.

En 1968, une autre adaptation télévisée fut réalisée par Marcel Bluwal, avec Claude Brasseur, Jean-Pierre Cassel, Évelyne Dandry, Danièle Lebrun.

En 1976, Jacques Rosner voulut suivre Roger Planchon et Patrice Chéreau sur la voie d'un Marivaux auteur politique : les personnages arrivaient dans la salle en ruine des Bouffes du Nord sous des

flocons de neige, pendant qu'on récitait le début des *“Cent vingt journées de Sodome”* de Sade. La petite Sylvie (Bernadette Le Saché), fiancée à Arlequin (Richard Fontana) mais désirée par le Prince, était apportée ficelée dans une vieille couverture, avant d'être jetée dans une cave fermée par une trappe. Arlequin et elle avaient ensuite beau jeu de démontrer les artifices et les méchancetés de cette Cour, c'est-à-dire d'un monde où ne règne pas «la nature», idée force du XVIIIe siècle frondeur. En 1982, Jean-Roger Cadet fit de la pièce une adaptation télévisée, avec Patrice Kerbrat, Jean-Paul Roussillon, Françoise Seigner, Dominique Constanza.

En 1984, René Lucot fit une autre adaptation télévisée, avec Jacques Gamblin.

En 1987, au T.N.M. de Montréal, pour une mise en scène d'Olivier Reichenbach, avec Linda Sorgini, Guy Nadon, Daniel Gadouas, Louise Turcot, la scénographie présenta d'immenses miroirs qui faisaient que les personnages parlaient au reflet plutôt qu'à l'aimé, que les spectateurs se reflétaient sur la scène, se trouvant ainsi impliqués dans le spectacle.

En 2007, la pièce fut mise en scène au Théâtre National de Chaillot, par Christian Colin avec Isild Le Besco, Grégoire Colin, Alexandre Pavloff, Audrey Bonnet. Isild Le Besco et Grégoire Colin, venant d'un autre monde que celui du théâtre et étant entourés d'acteurs qui en faisaient depuis longtemps, reproduisaient bien la situation de Silvia et d'Arlequin à la Cour. Cette mise en scène était amère, voire cynique, l'accent étant mis sur la versatilité du sentiment amoureux qui ne cherche finalement que ce qui le flatte.

En 2009, Carole Giacobbi fit une autre adaptation télévisée et contemporaine, avec Clément Sibony, Églantine Rembauville, Elsa Zylberstein, Serge Hazanavicius et Jean-Hugues Anglade, où le Prince est le patron de boîtes de nuit. Pour la réalisatrice, «*“La double inconstance”* est une œuvre radicalement moderne, car elle parle d'amour avec un réalisme brutal, une franchise rare pour l'époque, mais totalement adaptée aux comportements contemporains. Je crois que dans le contexte à la fois sexy, léger, mais cruel et puissant du monde de la nuit, la pièce de Marivaux résonne d'un ton nouveau, mais reste fidèle à la modernité en son temps de son auteur.»

En effet, *“La double inconstance”* est considérée comme la première pièce moderne du théâtre comique français.

En 1950, Jean Anouilh en donna une fine variation dans *“La répétition ou L'amour puni”* (voir [..\\ANOUILH Jean.doc](#))

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)