



André Durand présente

“Le jeu de l’amour et du hasard” (1730)

comédie en trois actes et en prose de MARIVAUX

pour laquelle on trouve un résumé,
puis une analyse comprenant l’examen de :

- les sources (page 5)
- l’intérêt de l’action (page 6)
- l’intérêt littéraire (page 17)
- l’intérêt documentaire (page 19)
- l’intérêt psychologique (page 21)
- l’intérêt philosophique (page 27)
- la destinée de l’œuvre (page 30),

enfin des notes et des commentaires
de toutes les scènes (page 33 et suivantes).

Bonne lecture !

Résumé

Acte I

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

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

Scène 3 : Mario, le frère de Silvia, lui annonce l'arrivée de son «*amant*».

Scène 4 : Silvia étant sortie, M. Orgon révèle à Mario la teneur d'une lettre du père de Dorante, où il lui révèle que ce dernier veut, pour connaître Silvia, user du même stratagème que la jeune fille : il se présentera «*sous la figure de son valet, Arlequin, qui, de son côté, fera le personnage de son maître*». M. Orgon et son fils, Mario, décident alors de laisser ses chances au «*jeu de l'amour et du hasard*», de laisser les deux jeunes gens dans l'ignorance du jeu de l'autre. Et Mario déclare : «*Il faudra bien qu'ils se parlent souvent tous deux sous ce déguisement ; voyons si leur coeur ne les avertirait pas de ce qu'ils valent. Peut-être que Dorante prendra du goût pour ma soeur, toute soubrette qu'elle sera, et cela sera charmant pour elle.*»

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

Scène 6 : À cet instant, Dorante, qui porte la livrée, se présente sous le nom du valet Bourguignon. M. Orgon et Mario poussent alors habilement Silvia et Dorante l'un vers l'autre, les engageant à s'appeler par leur prénom, et à se tutoyer. Mario commence à «*les agacer tous les deux*» : Bourguignon doit tutoyer «*Lisette*», mais qu'il ne s'avise pas de lui faire la cour, car il prétend être lui-même amoureux d'elle, et même un amoureux malheureux. Dès l'abord, les deux jeunes gens sont charmés l'un par l'autre, et fort surpris de ce qu'ils éprouvent, ce que fait remarquer à Silvia, son frère, taquin.

Scène 7 : Dorante, surpris par le charme altier et la conversation pleine de finesse et de distinction de celle qu'il croit être une domestique, lui fait la cour, se montre même tendre. Silvia, elle-même troublée, l'écoute sans déplaisir, apprécie plus qu'elle ne le voudrait sa belle mine, sa délicatesse, son badinage galant, et doit se faire violence pour lui interdire de lui parler d'amour. Elle est, elle aussi, tombée amoureuse, mais n'ose se l'avouer car Bourguignon n'est qu'un domestique.

Scène 8 : Arrive Arlequin, godelureau mal dégrossi, qui contrefait grossièrement son maître, Dorante. Ses manières ridicules déplaisent immédiatement à Silvia, et la plongent dans la stupeur. Sa surprise grandit par la comparaison entre Arlequin et Dorante. Elle ne peut s'empêcher de penser : «*Que le sort est bizarre ! aucun de ces deux hommes n'est à sa place.*»

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

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

Acte II

Scène 1 : Lisette a si bien joué son rôle auprès du faux Dorante, Arlequin, qu'elle a enflammé son cœur. Elle vient honnêtement avertir M. Orgon qu'elle ne répond plus des sentiments de son soupirant ; au train où vont ses amours, c'est elle qui épousera le prétendant de Silvia. Elle est très surprise d'entendre M. Orgon déclarer qu'il ne s'oppose pas à cet amour, l'inciter à encourager les avances du prétendu Dorante (« *Renverse, ravage, brûle, enfin épouse ; je te le permets, si tu le peux !* ») et l'engager même à accuser le prétendu Bourguignon, devant Silvia, de mal servir son maître.

Scène 2 : Arlequin arrive, et M. Orgon le laisse s'entretenir en tête-à-tête avec Lisette.

Scène 3 : Pressé d'avancer ses affaires de cœur, Arlequin déclare, avec feu et drôlerie, son amour à Lisette.

Scène 4 : Ils sont cependant interrompus par Dorante qui veut donner l'ordre à son valet de paraître distant. Arlequin l'envoie au diable, profite même des pouvoirs que son déguisement lui confère pour se moquer un peu de Dorante, qui lui donne, sans que Lisette le voie, un coup de pied au derrière.

Scène 5 : Sur ce, Dorante sort, et Arlequin reprend tant bien que mal ses propos galants, et même, dans ses déclarations, laisse prudemment entendre qu'il n'est peut-être pas celui qu'il paraît être. Lisette n'est que trop heureuse de lui laisser entendre la même chose. Mais ils sont un peu retenus par le respect que leur inspire celui ou celle qu'ils croient être leur supérieur dans la société : ils se disent qu'ils s'aimeront quel que soit leur état dans le monde, et sont bien près de jeter le masque.

Scène 6 : Silvia interrompt le duo, voulant parler à Lisette, et se fait rabrouer par Arlequin.

Scène 7 : Seule avec Lisette, Silvia, comme Dorante l'a fait avec son valet, lui donne l'ordre de refroidir un peu son prétendant. Lisette lui révèle alors que cela lui est interdit par M. Orgon lui-même. Cette révélation désarme complètement Silvia. Son trouble augmente encore lorsque Lisette lui fait remarquer qu'elle ne semble pas indifférente au charme de Bourguignon. Elle est piquée dans son amour-propre quand Lisette critique Bourguignon, conformément au plan de M. Orgon.

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

Scène 9 : Son cœur est hésitant lorsque survient Dorante. Si elle tente de le décourager, elle l'écoute pourtant lui redire son amour, de façon pathétique.

Scène 10 : Mais leur entretien, au moment où il devient tendre, est interrompu par M. Orgon et Mario ; ceux-ci renvoient sèchement Dorante qu'ils accusent, devant Silvia, d'être un serviteur médisant et peu zélé. Et ils achèvent de la confondre en lui affirmant qu'elle finira bien par épouser Dorante

Scène 11 : Silvia prend sa défense, tout en essayant de ne pas livrer ses sentiments. Elle se met en colère lorsque Mario la taquine sur ce chapitre. Elle a le cœur serré de toutes les incertitudes de son amour. Restée seule, elle est en proie au trouble le plus grand.

Scène 12 : Dorante, son amour et sa noblesse naturelle l'y obligeant, avoue à Silvia son déguisement, et lui révèle : « *C'est moi qui suis Dorante [...] Je hais la maîtresse dont je devais être l'époux, et j'aime la suivante qui ne devait trouver en moi qu'un nouveau maître.* » La jeune fille, enfin soulagée, et heureuse, murmure en aparté : « *Ah ! je vois clair dans mon cœur.* » Mais elle ne révèle pas sa propre identité.

Scène 13 : Elle se propose de poursuivre le jeu à sa guise, de prolonger l'épreuve pour voir si Dorante saura franchir la barrière des conditions sociales, et ira jusqu'à lui offrir sa main quoiqu'il la prenne pour une soubrette.

Acte III

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

Scène 2 : Mario se présente à Dorante comme son rival, et lui ordonne de cesser de faire sa cour à Silvia. Pourtant, en lui disant que son amour n'est pas vraiment payé de retour, il ne décourage pas totalement l'amour du jeune homme.

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

Scène 4 : M. Orgon, Silvia et Mario se concertent sur la conduite à tenir. Le frère et la sœur convainquent le père de la nécessité de prolonger le jeu : Silvia veut que Dorante lui offre sa main en la croyant toujours une femme de chambre. *« Il doit m'épouser ; si vous saviez combien je lui tiendrai compte de ce qu'il fait aujourd'hui pour moi... »* Elle entend ainsi « garantir » son mariage : *« Vous avez fondé notre bonheur pour la vie, en me laissant faire... »* dit-elle à son père.

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

Scène 6 : Lisette et Arlequin se rencontrent donc dans le même dessein : révéler qu'ils ne sont pas des serviteurs, tout en gardant le cœur de l'autre. Ils ne s'y résolvent qu'au terme d'un dialogue riche de demi-aveux et d'effets comiques, et s'arrangent, dans le rire, de leur déconvenue. Malgré leur déception, ils se jurent un amour éternel.

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

Scène 8 : Dorante, décontenancé, convaincu de l'impossibilité de son amour, annonce à Silvia, au cours d'un ultime tête-à-tête, son intention de partir, et s'éloigne même, au grand dam de la jeune fille. Mais il revient pour l'entendre lui dire qu'il ne doit pas craindre la rivalité de Mario. Ce demi-aveu emporte toutes les hésitations de Dorante : il fait passer au second plan son orgueil de caste, et demande enfin à Silvia de l'épouser malgré la différence de leurs conditions.

Scène 9 : C'est le triomphe de Silvia qui peut enfin, devant tous les personnages réunis, apprendre à Dorante qui elle est. Sûrs de s'aimer vraiment, les deux jeunes gens vont s'épouser, ainsi que Lisette et Arlequin, qui terminent la comédie sur une dernière plaisanterie, la supercherie étant prise avec bonne humeur par tout le monde.

Analyse

Les sources

Marivaux avait pu trouver dans un certain nombre de comédies de premières ébauches de sa pièce. Le procédé du travestissement se rattachait à une longue tradition théâtrale qui remontait aux "*Grenouilles*" d'Aristophane, et qui avait été illustrée en particulier par Shakespeare et par la «commedia dell'arte». Le thème de l'échange de rôles entre maîtres et serviteurs était assez fréquent dans le théâtre français depuis le XVIIe siècle :

Il avait inspiré à Scarron "*Jodelet maître et valet*" et à Molière certaines scènes de "*Dom Juan*".

Dans "*L'épreuve réciproque*" d'Alain et Legrand (1711), avant de se marier, Valère et Philaminte travestissaient leur laquais et leur soubrette en financier et en comtesse, et les chargeaient d'aller séduire leurs promis. Le laquais et la soubrette ne réussissaient que trop bien...

Au théâtre de la Foire, en mars 1716, D'Orneval avait donné une grosse farce : "*Arlequin, gentilhomme malgré lui*". Léandre, gentilhomme italien, promis à Isabelle, fille du Docteur, envoyait à sa place son valet, Arlequin. Le Docteur recevait celui-ci très aimablement, le présentait à sa fille, et lui proposait de se rafraîchir. Arlequin, qui avait «quelques coups de vin dans la tête», commettait toutes sortes d'épaisses balourdises : au lieu de la lettre du père de Léandre, il sortait de sa poche un morceau de fromage, puis tirait la lettre de son soulier et se mettait à cajoler Colombine, suivante d'Isabelle.

Dans "*Le galant coureur*", de Marc-Antoine Legrand (1722), une jeune veuve, la comtesse, échangeait ses vêtements avec l'une de ses femmes de chambre, Finette, pour mieux observer son prétendant, le léger marquis de Floribel. Mais celui-ci arrivait, lui-même déguisé en «coureur» (valet chargé des courses), et s'empressait de faire la cour à la fausse Finette... Elle l'amenait assez vite à la demander en mariage...

"*Le portrait*", de Beauchamps (1727), commençait un peu de la même façon que "*Le jeu de l'amour et du hasard*" : discutant du mariage avec sa femme de chambre, Colombine, Silvia se déclarait écoeuvée par «la scélérateuse des hommes», et Colombine répondait : «Allez, Madame, il n'y en a point de si diables dont on ne vienne à bout.» Pour évincer le prétendant choisi par son père, la jeune fille faisait passer Colombine pour elle, ce qui ne l'empêchait pas de s'éprendre peu à peu de l'intrus.

Le procédé du double travestissement et de l'interversion du couple maître / maîtresse et du couple valet / suivante venait de trouver une forme très semblable à celle qu'on trouve chez Marivaux dans une pièce récente, "*Les amants déguisés*" (1728) de l'abbé Aunillon (1685-1760). Une comtesse chargeait sa suivante, Finette, de jouer son rôle pour dégoûter son prétendant par des «vivacités outrées». Assez bizarrement, ce prétendant, un marquis, avait la même idée : il demandait à son valet, Valentin, de se présenter sous son nom en prenant les manières d'un petit-maître ridicule. Naturellement, la comtesse et le marquis s'éprenaient l'un de l'autre dans leurs habits de domestiques, et, dans sa tirade finale, Finette résumait assez bien par avance l'esprit du "*Jeu de l'amour et du hasard*" : «Ils ont eu tous deux la même crainte qu'un mariage fait par procureur ne convînt pas à leurs inclinations ; et à vous dire vrai, c'est un coup de hasard que vous ayez si bien rencontré. Tous ces mariages qu'on fait sans se connaître ne réussissent pas si bien que celui-ci. Mais ils ont eu au moins cette obligation à leur déguisement d'être assurés du coeur l'un de l'autre. Ce n'a été ni le rang ni l'intérêt qui a donné naissance à leur passion.»

On peut signaler aussi que, dans un des passages les plus amusants de la première livraison du roman de Lesage "*Histoire de Gil Blas de Santillane*" (1715-1735), Gil et Laure se séduisaient sous de beaux habits empruntés, et, s'apercevant qu'ils n'étaient que des domestiques, prenaient le fou rire.

D'autre part, l'atmosphère de jeu mondain donnée par les déguisements et les stratagèmes qui marquent la pièce était déjà présente dans les tableaux de Watteau et de Fragonard, deux peintres contemporains de Marivaux. On retrouve en effet chez eux les couleurs de la fête, la sensualité, le goût du masque, le goût du théâtre (voir le tableau de Watteau : "*L'amour au théâtre italien*") et la

célébration de l'amour (voir le tableau de Watteau "*L'embarquement pour Cythère*"). Watteau créa le genre pictural des «fêtes galantes», variation sur les thèmes entrelacés du théâtre et des sentiments.

Marivaux était donc bien loin d'avoir inventé de toutes pièces son intrigue ; mais il lui restait à inventer l'essentiel, ce qui rend "*Le jeu de l'amour et du hasard*" à la fois si comique et si poétique : la façon qu'il eut d'unir dans un malicieux parallélisme l'intrigue des maîtres et celle des serviteurs, et surtout la délicate progression de l'amour qui s'épanouit entre Silvia et Dorante.

Intérêt de l'action

"*Le jeu de l'amour et du hasard*" n'appartient ni à la comédie d'intrigue ni à la comédie de caractère, mais à un genre créé par Marivaux, la «comédie de sentiments» ou «comédie d'amour».

Si on a pu signaler les sources qu'elle put avoir, elle présente une grande originalité qui tient à toute une série de caractéristiques : les deux grandes influences auxquelles elle répondit, son titre, ses ressorts, le stratagème mis en œuvre, le rôle donné à M. Orgon et à Mario, ou aux apartés, ou au hasard, sa structure, les différentes situations, les transitions entre les scènes, l'alternance entre elles, le dénouement, les jeux de miroir, l'espace du jeu, les tons (le pathétique et le comique).

Les deux grandes influences

"*Le jeu de l'amour et du hasard*" est le chef-d'œuvre de Marivaux parce qu'il y réalisa à la perfection un équilibre entre les diverses tendances qui le sollicitaient.

Comme il avait horreur des acteurs guindés qui, par «*fureur de montrer de l'esprit*», s'ingénient à faire voir qu'ils entendent « *finesse*» à tout ce qu'ils disent, il privilégia des comédiens capables de réinventer leur rôle d'un instant à l'autre. Or, à Paris, jouaient des comédiens italiens, et sa pièce fut d'abord fidèle à la longue tradition du théâtre italien, qui avait été acclimatée en France. S'y illustrait en particulier Arlequin, le valet le plus célèbre de la comédie italienne, «zanni» de la «*commedia dell'arte*», personnage plein de joie et de drôlerie dont la tradition théâtrale et la peinture ont immortalisé le costume losangé et bariolé, le sabre de bois (sa fameuse «batte» qui se dit, en anglais, «slapstick», mot qui en est venu à s'employer pour parler d'une grosse farce) et les pantomines. Il avait, en changeant de nationalité, perdu sa souplesse acrobatique, mais avait gagné en malice et en verdeur. D'autres personnages du théâtre italien étaient Mario et, surtout, Silvia.

La pièce est une comédie à l'italienne, sur le sujet traditionnel du double travestissement et de l'interversion entre un couple de maître / maîtresse et un couple de valet / suivante. Cette situation, qui sert de point de départ à la pièce, crée des quiproquos très longs à éclaircir, et l'on pourrait s'étonner que Silvia mette tant de temps à distinguer le véritable Dorante du faux, que joue si mal Arlequin. En 1730, "*Le Mercure de France*" fit cette remarque : «Il n'est pas vraisemblable que Silvia puisse se persuader qu'un butor tel qu'Arlequin soit ce même Dorante dont on lui a fait une peinture si avantageuse. Arlequin, a-t-on dit, ne soutient pas son caractère partout ; des choses très jolies succèdent à des grossièretés. En effet peut-on s'imaginer que celui qui a dit si maussadement à son prétendu beau-père : "Au surplus, tous mes pardons sont à votre service", dise si joliment à la fausse Silvia : "Je voudrais bien pouvoir baiser ces petits mots-là, et les cueillir sur votre bouche avec la mienne" ?» On ne trouve dans la présentation aucun souci du réalisme ou de cette vraisemblance que voulaient les doctes, mais une grande économie de préparations : le cadre familial est là pour préciser la portée de l'oeuvre, nullement pour déterminer le comportement des personnages ; le décor est indifférent et n'est au reste nullement précisé ; les entrées et les sorties ne sont motivées par aucune justification extérieure : les personnages arrivent au moment dramatiquement nécessaire ; on ne se préoccupe jamais de ce qu'ils font en coulisse ; en dehors de la scène, ils n'existent guère ; les mouvements sont subordonnés au rythme interne de l'intrigue endiablée, où il n'y a aucune longueur mais, d'un bout à l'autre, une danse aiguë ; où il n'y a nul repos : tout geste, toute parole, le temps qui dure ou va trop vite, apportent aux amants une meurtrissure. La pièce est la meilleure illustration de cette distance si nécessaire au plaisir théâtral : tous les personnages jouent avec naturel une histoire dont le public voit, matériellement réalisées sous ses yeux, les conventions.

Cette liberté, qui donne à la pièce une pureté de ligne et un dépouillement remarquables, était celle du Théâtre-Italien, n'avait pas cours sur la scène du Théâtre-Français.

Pourtant, la pièce ne présente plus autant de marques du style italien que '*La double inconstance*'. Tout en restant tributaire de l'esthétique irréaliste, Marivaux s'était en quelque sorte rapproché du monde contemporain : derrière ses personnages, on sent, toutes proches, les familles où pourraient se dérouler de semblables petits drames. Il n'y a plus de magie, plus de féerie, plus de jeu à valeur symbolique. Arlequin n'est plus le personnage protéiforme de la tradition, il est cantonné maintenant dans un «emploi». Marivaux, plus mûr et plus sûr de lui, cherchait, tout en conservant l'essentiel de la tradition italienne, à atteindre une formule théâtrale plus dégagée de ses origines et plus universelle. Il y réussit dans la mesure où l'intrigue de la pièce soutient sans faiblir l'intérêt de la peinture psychologique. La satisfaction, toute classique, qui saisit le spectateur, vient précisément de cet équilibre. Il voit des êtres charmants auxquels il s'intéresse d'emblée, une situation piquante dont il attend le dénouement, et dont le déroulement est savamment ménagé de scène en scène, un piège qui se referme sur quatre jeunes gens à leur satisfaction finale, sous l'oeil amusé de deux meneurs de jeu.

Le meilleur Marivaux est comme résumé dans les prestiges de cette pièce, car il excella à composer ces duos amoureux parallèles dans deux registres différents, alliant parfaitement le comique à l'italienne des serviteurs à l'émotion délicate des maîtres ; il exploita les ressources psychologiques du quiproquo, et prolongea, dans une comédie dont le cadre est réaliste, la réflexion sociale qu'il avait abordée dans '*L'île des esclaves*'. Est maintenu un juste équilibre entre l'intérêt qu'on porte à l'analyse des mouvements du cœur, et celui qu'on prend à suivre une intrigue piquante.

Le titre de la pièce :

Il rappelait ceux de certaines des plus anciennes pièces de la littérature française : '*Le jeu de la feuillée*' (1262), '*Le jeu de Robin et de Marion*' (1283). Ce titre énigmatique est pleinement justifié : le «*jeu*» que le déguisement introduit permet ce désordre du «*hasard*» favorable à la révélation de «*l'amour*».

Les ressorts de la pièce :

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

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

Selon une démarche classique, Marivaux l'apprend à son spectateur dans l'«exposition» constituée par les quatre premières scènes. Voici d'ailleurs les explications que Silvia donne à son père : «*Dorante arrive ici aujourd'hui : si je pouvais le voir, l'examiner un peu sans qu'il me connût !*» (I, 2). Elles sont identiques à celles de Dorante qui espère en s'introduisant déguisé chez Orgon «*saisir quelques traits du caractère*» de Silvia (I, 4). Ainsi, chacun de son côté, Silvia et Dorante recherchent la même fin, caressent le même espoir. Ils veulent moins se marier selon le désir de leur père que connaître la vérité de l'être qu'on leur destine. La finalité de l'action est donc ici très différente de celle de la comédie traditionnelle. L'aspiration au bonheur passe d'abord, pour les héros, par la découverte de l'autre. Le principe de l'action est donc un principe de connaissance.

Cependant, l'intérêt de l'action dramatique dans cette comédie si simple et si complexe ne tient pas seulement à la recherche de la vérité de l'autre mais aussi à la découverte et à la reconnaissance de leurs propres sentiments par Silvia et Dorante. La structure de l'action, extrêmement dépouillée, met particulièrement en relief cette découverte : il s'agit, pour Marivaux, de montrer la brusque naissance d'un sentiment qui se développe jusqu'à son aveu, en dépit de l'opposition du personnage qui l'éprouve. Les jeunes amoureux explorent dans le dépit amoureux toute une palette de sentiments contradictoires : au final, l'épreuve aura servi à connaître l'autre et à mieux se cerner soi-même.

Les progrès constants de l'amour réciproque de Silvia et Dorante, sa découverte jalonnée d'étonnements, d'irritations, de blessures, de refus, constituent la trame de l'action principale.

Le stratagème :

Pour mieux «examiner» l'autre, pour le voir sans être vu, les héros imaginent le même curieux stratagème : celui du déguisement. Marivaux exploita très habilement le procédé du double travestissement, tirant des effets dramatiques et psychologiques de l'échange des rôles entre les maîtres et les serviteurs.

Mais le masque est une arme paradoxale : il doit leur servir à découvrir la vérité. Chacun pense ainsi, en tirant les fils d'une intrigue, maîtriser son propre destin et s'assurer de l'autre. Ce serait le cas, s'il n'y avait qu'une seule intrigue ou si l'un des personnages connaissait le stratagème de l'autre, d'emblée. Mais Silvia et Dorante se trompent mutuellement, sont victimes de l'illusion créée par les déguisements qui est essentielle dans la pièce. Surpris par les étonnants serviteurs ou maîtres qu'ils croient rencontrer, ils sont néanmoins pris au piège des apparences, et entrent dans un réseau de relations inédit pour eux.

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

Le journal "*Le Mercure*" reprocha à Marivaux, en avril 1730, «*l'in vraisemblance de l'erreur commise par Silvia sur Arlequin et Dorante*» : c'était ne rien comprendre à la forme théâtrale nouvelle du "*Jeu de l'amour et du hasard*". Loin d'être une erreur de l'auteur, cette invraisemblance est un élément essentiel de la structure de la pièce. Tout semblait joué. Mais c'est à partir de là, précisément, que la pièce prend tout son retentissement. Car il reste aux deux héroïnes à faire leurs preuves, et à l'amour à triompher des préjugés sociaux. Qui sait si Arlequin et Lisette voudront encore l'un de l'autre quand ils découvriront leur véritable condition, si Dorante pourra se décider à épouser une simple suivante? L'aimer, oui..., mais l'épouser?

Entrer dans cette comédie, c'est d'abord accepter des méprises invraisemblables. La méprise n'est pas une chose nouvelle au théâtre. Elle a toujours fait partie des procédés comiques. Ce qui est nouveau, c'est que Marivaux ait réussi à lui donner une signification par son invraisemblance même, qu'elle sert admirablement ses intentions. La finesse et la perspicacité de Silvia ne nous permettent pas d'imaginer qu'elle ait pu confondre aussi facilement un gentilhomme avec un valet. Et d'autant moins que le déguisement de Dorante se limite au changement d'habits. Dorante ne travestit ni sa voix ni son langage; sous la livrée d'Arlequin, il continue de s'exprimer en gentilhomme, et fait rapidement l'aveu de son stratagème, lui. Cette sorte de demi-travestissement, qui cache l'identité de Dorante sans tout à fait le transformer, crée une situation où s'exprime, comme l'écrivait Marivaux, «*un amour incertain et indécis, un amour à demi-né*» qu'il cherche sans cesse à traquer.

Le déguisement de Lisette et d'Arlequin, lui, demeure au niveau du procédé. Il crée plutôt des situations drolatiques puisque ni la soubrette ni le valet ne sont retenus par des considérations d'amour-propre. Leur langage entraîne un décalage de niveau entre ce qu'ils sont et ce qu'ils paraissent, un écart proprement comique. C'est la note de gaieté que Marivaux conserve dans toutes ses comédies.

Le paradoxe de cette machine à mensonge, c'est qu'il va permettre l'émergence d'une vérité, et les masques ne se maintiennent que pour permettre à des identités de se dire et de se reconnaître. Ce qui n'était qu'un procédé de la farce est devenu, par son invraisemblance, une structure théâtrale révélatrice du cœur humain.

Comme le jeu suppose une certaine complicité, qu'il y a toujours une entente entre des joueurs pour distribuer les rôles, dès le départ, il est évident que les deux couples, Silvia et Dorante, Lisette et Arlequin, durant les deux premiers actes, ne jouent point, puisqu'ils ignorent le déguisement de leur partenaire et, partant, les règles du jeu. Il faut un meneur de ce jeu dont on peut penser que c'est le père, vite appuyé par son fils.

Le rôle de M. Orgon et de Mario :

M. Orgon est le seul à être informé, dès le début, du double déguisement. Il met son fils dans la confiance. Ils sont les maîtres des deux secrets qu'ils décident de garder (I, 4). Il leur revient de maintenir dans la confusion les autres personnages aussi longtemps qu'il leur plaira. Ils favorisent temporairement leurs illusions. Leurs apparitions intermittentes semblent destinées à contrôler les autres à leur insu. On serait donc tenté de voir en eux les «meneurs de jeu», ceux qui tirent les ficelles de la double intrigue.

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

Orgon et Mario, spectateurs de l'action, n'en tiennent donc pas vraiment les fils. Au contraire, en ne leur révélant pas ce qu'ils savent, ils livrent le destin de Silvia et de Dorante au «hasard», à l'«aventure» des rencontres et des intrigues. S'ils jouent le jeu, donnant le change à Dorante et à Arlequin (I, 10), comme à Lisette (II, 1) et Silvia (II, 11), c'est pour favoriser les sentiments qu'ils voient naître. Ils ne créent pas ces sentiments, ils en accélèrent l'expression parce qu'ils en sont les témoins. Les autres personnages, se sentant regardés, se regardent eux-mêmes, et prennent conscience de ce qu'ils éprouvent. Ainsi, Lisette va de plus en plus loin dans la conscience de son amour parce que quelqu'un (M. Orgon, en II, 1) en recueille l'aveu.

On pourrait remarquer aussi qu'en s'assurant la complicité de son fils, M. Orgon fait des spectateurs eux-mêmes les complices du jeu. Dès I, 4, nous devenons, comme lui, non pas partie prenante du drame psychologique, mais des guetteurs observant des guettés. Nous adoptons, en fait, le point de vue de l'auteur. *«J'ai guetté dans le coeur humain, écrivait Marivaux, toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ses niches.»* Avec lui, nous observons l'amour de Silvia qui cherche à sortir de sa niche d'amour-propre. Notre position devient plus enviable que celle d'Orgon qui doit se contenter de mener le jeu sans assister à toutes les situations qu'il engendre.

Le rôle des apartés :

À cette complicité voulue et recherchée s'ajoute celle des antagonistes qui, par des apartés (répliques que le personnage dit pour lui-même), tentent de nous informer de leurs réactions intérieures sans se les avouer l'un à l'autre :

- *«Cette fille m'étonne»* (I, 7), reconnaît Dorante.

Surtout, le «jeu» qu'opèrent amour et hasard dans le coeur de Silvia sont révélés par ses apartés :

- *«Quel homme pour un valet !»* (I,7) ;

- *«Mais, en vérité, voilà un garçon qui me surprend, malgré que j'en aie.»* (I, 7) ;

- *«Malgré tout ce qu'il m'a dit, je ne suis point partie, je ne pars point, me voilà encore, et je réponds ! En vérité, cela passe la raillerie.»* (I, 7) ;

- *«Que dire à cela? Quand je me fâcherais, il n'en serait ni plus ni moins.»* (II, 9) ;

- *«J'ai besoin d'oublier à tout moment que je l'écoute.»* (II, 9) ;

- *«J'étouffe !»* (II, 11) ;

- *«Ah ! je vois clair dans mon coeur.»* (II, 12) ;

- *«Allons, j'avais grand besoin que ce fût là Dorante.»* (II, 12), aveu qui souligne combien Marivaux ne conteste guère le «poids social» dans l'amour ;

- *«S'il part, je ne l'aime plus, je ne l'épouserai jamais.»* (III, 8).

L'amour ayant deux faces : d'une part, un amour joué (comme au théâtre) sous la forme d'une conversation où s'échangent compliments bien tournés et refus amusés ; d'autre part, un sentiment, une émotion encore indécis qui sont comme une vive surprise, et qu'on peut déjà appeler de l'amour, ce double registre amoureux est surtout sensible, dans les scènes amoureuses, par le passage

incessant du dialogue à l'aparté. Les apartés sont en effet essentiels puisqu'ils traduisent et trahissent ce qui n'est plus du domaine du jeu et qui naît en quelque sorte sous le masque : un véritable amour.

Le rôle du hasard :

Il est essentiel au déroulement de l'intrigue. Dans les deux premiers actes, surtout. Dans l'acte III aussi, mais d'une manière moins absolue. En effet, dans cet acte, Silvia, aidée de Mario, semble mener le jeu ; mais, comme l'illustrent les hésitations de Dorante dans III, 8, le pouvoir de la jeune fille ne semble pas absolu, et son destin est encore soumis aux aléas de l'existence qui donnent son titre à la pièce : «*Ah ! voilà qui est fini, il s'en va ; je n'ai pas tant de pouvoir sur lui que je le croyais*» ; puis : «*Dorante reparaît pourtant ; il me semble qu'il revient. Je me dédis donc ; je l'aime encore.*»

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

La réussite de la comédie est due précisément à la combinaison d'une action simple et d'une intrigue dont les fils embrouillés (c'est le sens français du mot italien «imbroglio») retardent et rendent plus attendu le dénouement. Comme si l'intrigue voulait mimer les surprises, les imprévus du hasard et l'extrême complexité de la vie sentimentale et sociale.

La structure de la pièce :

Sous les apparences d'une progression ondoyante, '*Le jeu de l'amour et du hasard*' dissimule une construction merveilleusement stylisée. Elle se développe de façon rigoureuse en trois actes qui constituent trois étapes dans le cheminement obscur de la vérité des cœurs.

Le premier acte est celui de la première rencontre et de la «*surprise de l'amour*». Il culmine dans la scène 7 avec un long tête-à-tête entre Silvia et Dorante. Dès la fin du premier acte et au cours de l'acte II, les rencontres entre maîtres et serviteurs déguisés sont autant de surprises de l'amour et de quiproquos. Silvia, à qui déplait le faux Dorante, se croit amoureuse d'Arlequin, tandis que Dorante se croit amoureux de Lisette.

Le deuxième acte nous présente les contradictions, les doutes et les chagrins de Silvia. Il progresse dramatiquement jusqu'à la scène 12 dans laquelle Dorante révèle qui il est. En 1730, le journaliste du "*Mercur*" reprocha à Marivaux de ne s'être point arrêté là, et, en 1769, dans son "*Histoire du Théâtre-Italien*", Desboulmiers écrivit : «La petite raison de vanité qui empêche Silvia de se faire connaître à Dorante, qui a eu la bonne foi de se déclarer à elle, ne produit aucune situation intéressante.» Ils n'avaient pas compris que le dramaturge voulut pousser la fantaisie jusqu'à laisser Silvia mener le jeu à son tour.

Le troisième acte connaît donc lui aussi un développement dynamique. Informée du déguisement de Dorante, Silvia peut prendre la relève de son père et, avec la complicité de Mario, sonder davantage le cœur de son prétendant (n'était-ce pas là, d'ailleurs, sa première intention en se déguisant en soubrette?), nous offrir le spectacle des humiliations et des hésitations de Dorante jusqu'à la résolution et à la révélation finales (III, 8, 9).

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

1. N'a été évoquée que l'action principale, celle des maîtres. Or une action secondaire, celle des domestiques vient s'y greffer, et le parallélisme des deux actions, les rapprochements et les contrastes entre maîtres et domestiques, constituent l'un des intérêts majeurs de la pièce.
2. Ont été indiquées les hésitations, les contradictions de Silvia et de Dorante devant la naissance de leurs sentiments. Mais le motif de ces états d'âme n'est pas seulement psychologique. Il est essentiellement social, et l'action tourne, en réalité, autour du conflit entre préjugé social et désir du cœur.
3. Enfin, on a affirmé que le principe dramatique de la pièce était la recherche de la vérité. Or ce désir de connaître la vraie nature des êtres trouve son origine dans une observation du comportement des hommes mariés. Silvia, dès la première scène, présente la société comme un univers du mensonge, un monde où les hommes dissimulent leur véritable personnalité sous un masque. Ce monde

inquiétant, où l'on n'est jamais sûr de l'autre, fait naître une exigence de vérité. Pour le satisfaire, Silvia et Dorante ont, chacun de son côté, recours au stratagème.

La perfection de la composition, la maîtrise avec laquelle sont réglées les figures de ce quadrille au quadruple divertissement, l'équilibre total qui est maintenu, nous font passer sans heurt, sur un rythme de plus en plus vif, de la double méprise qui abuse maîtres et serviteurs à l'épreuve que Silvia, détrompée, impose à Dorante. L'intrigue gagne en complexité à partir d'un schéma simple, et produit plusieurs types de situations marquées par l'ambiguïté et la tension des relations entre les personnages.

Les différentes situations :

Dans la situation 1, deux groupes de personnages se dessinent et sont animés du même désir de se connaître. Le premier groupe réunit Silvia et ses alliés : Lisette qui accepte d'endosser le costume de sa maîtresse, Orgon et Mario qui laissent à la jeune fille les coudées franches dans ses entreprises. Le second groupe rassemble Dorante et celui qui doit l'aider : Arlequin. En fait, ces alliances seront considérablement altérées au cours de la pièce, et les déguisements, en «brouillant les cartes», engendreront un grand nombre de situations inattendues. Chaque scène est une surprise pour les personnages en présence, et le spectateur tire une grande partie de son plaisir de voir s'épaissir les malentendus. Les alliances initiales se défont, et d'autres se forment. En effet, Silvia et Dorante sont de moins en moins satisfaits de l'aide de leurs auxiliaires du premier acte : la complicité se transforme parfois en conflit. De sorte que les jeunes gens sont de plus en plus seuls.

La situation 2, marquée par I, 6 (première rencontre entre Silvia et Dorante), II, 8 (deuxième rencontre entre Silvia et Dorante), II, 12 (troisième rencontre entre Silvia et Dorante, l'aveu de Dorante) et III, 8 (ultime entrevue entre Silvia et Dorante), est celle des deux faux serviteurs réunis par les circonstances, mais aussi par leur livrée commune, et de plus en plus par leurs sentiments réciproques. Le désir de connaître se confond ainsi de façon croissante avec le désir amoureux.

La situation 3 est celle où, parallèlement, Lisette et Arlequin connaissent, eux aussi, une surprise du désir amoureux (III, 5 : aveux entre Arlequin et Lisette).

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

La situation 4 est celle des alliances nouvelles qui se forment entre les amoureux.

La situation 5 est celle des conflits qui opposent les alliés de la situation 1. Ainsi chaque maître fait face à son serviteur qui lui résiste, parfois avec insolence. (II, 7 : deuxième choc entre Silvia et Lisette - II, 9 : dispute familiale).

La situation 6 est celle du conflit qui oppose Silvia et le faux Dorante (Arlequin) pour lequel elle n'éprouve d'emblée que répugnance. Arlequin confirme cette première impression en la rudoyant devant Lisette.

La situation 7 est celle des réprimandes que M. Orgon et Mario font à Dorante. En III, 2 (dispute entre Dorante et Mario), l'humiliation se mêle à la jalousie pour Dorante car Mario, poussé par Silvia, prétend aimer la fausse Lisette.

La situation 8 est celle où Silvia elle-même ressent face à son père et à son frère qui la taquent, l'ambiguïté de sa position, et les blessures de son amour-propre.

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

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

À cet égard, l'organisation, la «chorégraphie» de ce ballet, semblent un peu livrées au hasard. Pourtant, si l'on examine de près la disposition des scènes et l'alternance des situations, on se rend

compte que le dramaturge a subtilement utilisé la structure de la pièce pour produire divers effets significatifs.

Les transitions entre les scènes :

Elles n'apparaissent jamais artificielles parce que les entrées et les sorties sont toujours justifiées. Ainsi dans I (1 et 2), M. Orgon entre pour informer sa fille de l'arrivée de Dorante. Lisette et Silvia se retirent pour se déguiser (2, 3 à 4). Silvia réapparaît pour montrer son costume de femme de chambre (4 à 5). Bourguignon-Dorante fait son entrée pour annoncer l'arrivée de son maître (5 à 6), etc..

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

Les transitions créent l'effet d'un déroulement naturel qui tient en haleine le spectateur. On ne doit pas en conclure que le rythme de la pièce est régulier et uniforme. Sa respiration vient, en fait, de l'alternance entre les scènes.

L'alternance entre les scènes :

On passe de scènes courtes au rythme soutenu à des scènes plus longues qui créent un effet de ralentissement à valeur émotive. Les scènes courtes sont des scènes d'information, de transition ou de dispute comique. Les scènes longues sont les scènes amoureuses ou celles de dispute sérieuse. Ainsi les treize scènes de l'acte II peuvent se répartir ainsi :

- les temps forts (3 et 5 : scènes amoureuses entre Lisette et Arlequin ; 7 : dispute sérieuse entre Silvia et Lisette ; 9 : scène amoureuse entre Silvia et Dorante ; 11 : dispute sérieuse entre Silvia et sa famille ; 12 : scène amoureuse entre Silvia et Dorante) ;

- les temps de détente : 1, 2, 4, 6, 8, 10, 13.

Le temps dramatique est ainsi découpé de manière à mettre en valeur les moments pleins du spectacle, tout en permettant la libération des tensions qu'il occasionne.

Marivaux utilisa toute sa science du théâtre dans ces jeux de structure mais aussi dans le dénouement de la pièce.

Le dénouement :

Le dénouement est, dans les comédies de Marivaux, un grand moment de plaisir. Plaisir des personnages pour lesquels les obstacles au bonheur sont levés. Plaisir du spectateur qui ressent comme un soulagement la fin des épreuves que les personnages se sont imposées. Plaisir enfin parce que l'exigence de vérité, si caractéristique de ce théâtre, reçoit pleinement satisfaction.

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

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

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

Trois scènes donc pour un dénouement complet dans l'acte III. Marivaux aurait voulu montrer les difficiles progrès de la vérité luttant contre l'illusion qu'il ne s'y serait pas pris autrement. La vérité de l'amour triomphe du préjugé social et des illusions créées par le déguisement sans que les conditions sociales soient remises en cause. C'est un triomphe que les déguisements, la vanité, les rivalités, ne pouvaient empêcher. Bien plus, cette finale décidément moliéresque est un moment de bonheur d'une rare intensité.

Les jeux de miroir :

La pièce est construite sur le développement de deux actions parallèles et comme en regard : celle des maîtres et celle des serviteurs. Le cheminement de chaque couple est analogue à celui de l'autre : Arlequin et Lisette vont, comme Dorante et Silvia, de la découverte de l'amour à l'aveu de l'identité. À l'intérieur de chaque couple, chaque personnage féminin a son double dans le personnage féminin de l'autre couple, et il en est de même pour les personnages masculins.

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

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

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

Cette situation engendre complications et quiproquos, et ce sont finalement les femmes, avec les serviteurs, qui se sortent le mieux de cette situation. Ainsi, Lisette est la première à comprendre ce qui se passe, puis elle l'avoue tardivement à Arlequin. Bien après, Silvia se rend à son tour compte de la situation, mais sa fierté l'empêche de l'avouer tout de suite à Dorante. Après quelques problèmes, ce dernier, passablement déconcerté, parvient finalement à vaincre l'orgueil de Silvia.

L'espace du jeu :

Les indications scéniques concernant l'organisation de l'espace et le mouvement des acteurs sont extrêmement rares. Doit-on en déduire que l'espace intéressa peu Marivaux ou que le mouvement de la pièce se concentre exclusivement dans le dialogue ?

En réalité, on ne doit pas s'étonner de ce manque de précisions concernant l'espace. Les auteurs du théâtre classique ne se souciaient pas de mise en scène, et celle-ci se limitait d'ailleurs à une mise en place.

La seconde raison est que Marivaux concevait le théâtre comme un espace de liberté où l'acteur avait sa part de responsabilité, de création, sa part dans le jeu. Or ses interprètes italiens avaient une grande habileté dans l'utilisation de l'espace et dans la gestuelle. Au dépouillement du texte en fait d'indications scéniques correspond donc une grande liberté de mouvement.

Si l'unité de lieu («*La maison de M. Orgon*») est respectée, la multiplication de ces mouvements élargit en quelque sorte la scène. À celle que nous voyons s'ajoutent plusieurs autres lieux que le texte suggère : le cabinet de toilette où Silvia et Lisette se travestissent, lieu du secret et de la féminité ; à l'opposé, l'extérieur de la maison, la rue par laquelle arrive Dorante et par laquelle il peut repartir ; les recoins où les maîtres attirent les serviteurs pour les sermonner ; celui enfin où se cachent M. Orgon et Mario pour mieux surprendre Dorante et Silvia.

Un principe d'économie règle l'organisation de l'espace (on peut jouer toute la pièce dans le salon de M. Orgon), mais les autres lieux (ceux qu'on imagine et qui constituent la partie invisible du décor, les lieux cachés comme le cabinet de toilette) ont une valeur symbolique : ils représentent ce secret que les personnages tentent d'interposer entre eux et les autres.

Le mouvement essentiel qui anime l'espace est celui des personnages qui se cherchent ou se fuient suivant le mouvement de leur cœur ou de leur conscience. C'est en retenant sans cesse Silvia, qui veut sortir, que Dorante gagne peu à peu son amour.

Dans l'acte III, les rôles sont inversés : Silvia recherche Dorante qui, humilié et jaloux, veut partir. L'instant le plus dramatique de l'acte est assurément celui où Silvia croit perdre celui qu'elle aime, le regarde partir : «*Silvia (à part) : S'il part, je ne l'aime plus, je ne l'épouserai jamais. (Elle le regarde aller) Il s'arrête pourtant ; il rêve, il regarde si je tourne la tête, et je ne saurais le rappeler, moi [...] Ah ! voilà qui est fini, il s'en va [...] Dorante reparait pourtant ; il me semble qu'il revient. Je me dédis donc ; je l'aime encore... Feignons de sortir, afin qu'il m'arrête.*» (III, 8). Cet aparté permet de constater que plusieurs indications scéniques figurent dans le texte prononcé. Par la même occasion, on peut observer une admirable utilisation dramatique de l'espace qui devient un élément indispensable à l'action et au sens de la pièce. Rester ou partir, retenir ou rejeter, deviennent les gestes essentiels qui vont décider d'une vie entière. Le temps est alors comme suspendu. Les spectateurs, inquiets comme Silvia, étonnés de cet étrange dénouement, regardent Dorante s'éloigner comme si la vie se retirait de la scène, et ne reprennent leur respiration que lorsqu'il revient. Un grand moment de théâtre où chaque dimension : le temps, l'espace et la parole des acteurs, prend un sens plein.

Ce moment est pathétique, comme le sont d'autres dans la pièce, qui est cependant une comédie.

Le pathétique :

Dans "*Le jeu de l'amour et du hasard*", l'amour et le hasard font des leurs et s'amuse bien. Mais son enjeu est grave et profondément humain. Animée par l'émotion, la pièce peut parfois prendre une résonance pathétique. Comment d'ailleurs s'en étonner? Dorante et Silvia, en effet, sont placés dans des situations difficiles.

Pourtant, le désir des jeunes premiers n'entre pas ici en conflit avec la loi du père ou la loi sociale, comme c'est le cas dans la comédie traditionnelle. Seuls leur pudeur, leur amour-propre et leur crainte de la médiocrité constituent de sérieux obstacles à leur union. Pour sauvegarder les apparences, Silvia et Dorante se retranchent tous deux dans une ironie distantiatrice. La cruauté dont ils font preuve pourrait bien avoir des conséquences irréparables : elle s'accompagne donc d'inquiétude et de souffrance.

Ce sont précisément les nuances de leurs sentiments qui font la richesse de ces personnages. Dorante, se jetant aux genoux de Silvia, émeut le spectateur qui l'entend se désoler de l'indifférence de celle qu'il aime. L'accent de sincérité de cet amour prend alors parfois le ton d'une réplique de tragédie : «*Désespère une passion dangereuse, sauve-moi des effets que j'en crains ; tu ne me hais, ni ne m'aimes, ni ne m'aimeras ; accable mon cœur de cette certitude-là. J'agis de bonne foi, donne-moi du secours contre moi-même ; il m'est nécessaire ; je te le demande à genoux.*» (II, 9).

Silvia aussi vit des scènes pénibles : son affrontement avec Lisette (II, 7), l'interrogatoire que lui font subir Mario et Orgon (II, 11).

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

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

Pour Brunetière, la comédie de Marivaux pourrait se définir comme «la tragédie de Racine transportée ou transposée de l'ordre des choses où les événements se dénouent par la mort dans l'ordre des choses où ils se terminent au mariage. "*Bérénice*", "*Mithridate*", "*Phèdre*", est-ce que ce ne sont pas des "jeux" tragiques de l'amour et du hasard?»

Le comique :

Confondant le comique et la farce, on a souvent dit que Marivaux n'était pas un auteur comique. Il n'y avait certes rien de commun entre la farce à la mode à son époque et ses comédies ; pourtant, les effets comiques sont nombreux et variés dans son théâtre, il fit preuve d'une franche verve comique. On peut distinguer le comique des personnages, et le comique des situations.

Le comique des personnages :

Celui d'Arlequin est le plus conventionnel car les traits distinctifs de ce valet de la comédie italienne ont été fixés et accusés par une tradition. Mais Marivaux renouvela aussi le personnage, qui n'est pas figé dans son type. Il est d'autant plus drôle qu'il est déguisé, et son comique naît essentiellement du décalage entre son discours et son habit aristocratique. Il joue mal son rôle de maître comme Dorante le lui rappelle périodiquement. Son «masque» est mal ajusté. Le valet transparait pour le plaisir du spectateur qui savoure ce double jeu. Sa soumission initiale aux visées de son maître se transforme peu à peu en insolence quand il se croit aimé d'une grande dame. Il s'ensuit une opposition de caractères qui engendre également des effets comiques. Le couple maître / valet connaît une nouvelle version. La complicité traditionnelle qui les unit fait place dans la pièce à un affrontement comique. La rudesse des manières d'Arlequin s'oppose au raffinement de celles de Dorante. Quand ce dernier prêche la modération, Arlequin entend brûler les étapes et donner dans l'excès. Il s'amuse et se réjouit pendant que son maître est dans le plus grand embarras. Dans III, 7, la rivalité comique entre maître et valet atteint son point culminant : Arlequin se moque de Dorante en lui faisant croire qu'il va épouser la fille de la maison alors que son maître se contente d'une «chambrière».

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

Le comique des situations :

Si certaines situations sont prétextes à rire, c'est que le spectateur les ressent comme autant de jeux. Il a l'avantage d'en maîtriser les données, et de voir certains personnages être trompés en croyant être trompeurs. Il a ainsi l'impression d'être partie prenante dans un jeu de dupes, mais du côté de ceux qui tirent les ficelles. Son plaisir et son rire naissent de cette connivence avec les meneurs de jeu. Ainsi dans I, 6, c'est à une sorte de partie de colin-maillard que nous assistons : ne voit-on pas M. Orgon et Mario pousser l'un vers l'autre Silvia et Dorante trompés chacun par le déguisement de l'autre? Le double jeu d'Arlequin, parodiant l'autorité des maîtres et l'instant d'après soumis au sien, ne manque pas non plus son effet (I, 8 et 9).

Le raffinement complexe de l'intrigue et particulièrement les déguisements ont pour conséquence de placer les personnages dans des situations amusantes. Quiproquos et malentendus se multiplient. Ainsi dans II, 13, Mario joue l'étonné lorsque sa sœur lui révèle l'aveu que vient de faire Dorante :
«Silvia : Ce n'est point Bourguignon, mon frère, c'est Dorante. - Mario : Duquel parlez-vous donc? - Silvia : De lui, vous dis-je [...] - Mario : Qui donc? - Silvia : Vous ne m'entendez donc pas? - Mario : Si j'y comprends rien [quelque chose], je veux mourir.»

La scène qui présente le plus bel exemple de malentendu est celle du double aveu de Lisette et d'Arlequin (III, 6). Les deux domestiques, sermonnés par leurs maîtres respectifs, sont dans l'obligation de révéler à l'autre qui ils sont. Mais ils ne se pressent pas d'avouer qu'ils sont seulement des domestiques car ils craignent de perdre l'amour de leur partenaire qu'ils croient noble. Chacun est alors trompeur et trompé, et le sel du dialogue tient au regard apporté à la «confession» de chacun. Aucun des deux ne peut comprendre pourquoi l'autre devient si modeste, et nie tous ses mérites :
«Lisette : Enfin, monsieur, faut-il vous dire que c'est moi que votre tendresse honore? - Arlequin : Ah ! ah ! je ne sais plus où me mettre. - Lisette : Encore une foi, monsieur, je me connais. - Arlequin : Eh ! je me connais bien aussi, et je n'ai pas là une fameuse connaissance ; ni vous non plus, quand vous l'aurez faite.» Le malentendu s'aggrave encore lorsque Lisette, se doutant de quelque chose, somme Arlequin de lui dire qui il est, et n'obtient pas de réponse.

Le comique verbal :

C'est celui du dialogue, de l'échange, de la repartie. Marivaux joua sur plusieurs registres :

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

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

- Le comique par allusion. L'art de la suggestion est en effet à l'œuvre dans la pièce. Les exemples abondent. Ainsi, Lisette dans la première scène déclare à propos de Dorante : «*Il n'y a presque point de fille, s'il lui faisait la cour, qui ne fût en danger de l'épouser sans cérémonie.*» Ce type de comique par allusion consiste finalement à dire sans prononcer directement les mots qui conviennent. Il s'apparente à un jeu de devinettes. C'est par ce moyen qu'Arlequin veut faire découvrir à Lisette qui il est, mais sans le lui dire lui-même. Il fait alors allusion à son état de valet à travers des métaphores : «*Madame, votre amour est-il d'une constitution robuste? Soutiendra-t-il bien la fatigue que je vais lui donner? Un mauvais gîte lui fait-il peur? Je vais le loger petitement.*» (III, 6). Pour lui faire deviner la bassesse de sa condition, il emploie d'autres images ; il se compare tour à tour à «*un louis d'or faux*» ou à «*un soldat d'antichambre*». Avec cette dernière expression le comique par allusion se double d'un comique par association de mots : «*soldat*» est pour Arlequin plus avantageux que «*serviteur*» évoqué par «*antichambre*».

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

- Le dialogue parasité par un personnage tiers : On rencontre cette forme lorsqu'un personnage vient interrompre une communication déjà établie ou la perturber. Ainsi dans I, 2, en reprenant et déformant les discours tenus par sa maîtresse, Lisette rend difficile la communication de Silvia et de son père. La voix surajoutée de Lisette a un effet parodique : la servante singe la maîtresse. On est alors dans le registre burlesque. Lisette, répétant à sa façon les portraits de femmes malheureuses décrits par Silvia, déclare à Orgon, interloqué : «*Monsieur, un visage qui fait trembler, un autre qui fait mourir de froid, une âme gelée qui se tient à l'écart [...] voilà, monsieur, tout ce que nous considérons avec tant de recueillement.*»

Les fonctions du comique :

La variété des formes comiques dans la pièce répond à quelques fonctions essentielles : mise en évidence des conflits, du jeu sous toutes ses formes, des incertitudes du langage, rôle de contrepoint. Tout d'abord, par l'opposition des personnages et des langages, le comique souligne l'opposition des conditions. Il fait rire aux dépens des domestiques et parfois aux dépens des maîtres.

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

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

Enfin, le comique est utilisé dans une technique du contrepoint. Dans la pièce, scènes comiques et scènes sérieuses alternent. Le rire libère donc ainsi des tensions que développent des situations conflictuelles.

Le climat de comédie est ainsi strictement maintenu, même dans les scènes pénibles.

Ainsi “*Le jeu de l’amour et du hasard*”, pièce à la fois de tradition italienne et contemporaine, construite avec une grande habileté, alliage unique du comique et de l’émotion, est bien la plus accomplie que Marivaux ait écrite, son chef-d’œuvre parce qu’il y réalisa à la perfection un équilibre entre les diverses tendances qui le sollicitaient, entre la démonstration d’un mécanisme psychologique de l’amour et l’intérêt d’une intrigue sans cesse renouvelée, entre un jeu d’esprit piquant et l’émouvante défaite des cœurs, dans le décor, irréel et pourtant proche de la réalité, du théâtre italien.

Intérêt littéraire

“*Le jeu de l’amour et du hasard*” tient aussi sa célébrité du fait de la qualité de son écriture, du style particulier des dialogues étincelants de Marivaux, même s’il disait refuser d’avoir un «style», ayant avant tout le souci de laisser parler ses personnages et de donner la plus grande efficacité à leurs échanges.

La langue :

Marivaux lui accorda un rôle particulièrement important.

C’est évidemment la langue du XVIII^e siècle, qui demande qu’aujourd’hui certains éclaircissements soient apportés (voir les notes données pour les différentes scènes), et qu’un effort de compréhension particulier soit fait. Marivaux imposa aussi à cette langue quelques usages qui lui étaient propres.

Comme il osa, à une époque où presque toutes les comédies étaient écrites en vers, user de la prose, il fit parler ses personnages comme on parle dans la vie (du moins dans les salons).

Cette langue, comme toujours chez Marivaux, est d’une admirable richesse. Si elle présente des mots courants, il l’a affinée pour qu’elle rende l’extrême subtilité de ses analyses, qu’elle exprime avec plus de finesse les nuances d’une psychologie, elle aussi nouvelle.

Cette langue diffère selon les personnages, Marivaux ayant eu le souci de rendre le langage parlé, dont, comme Rabelais ou Céline, il fut un adepte et un virtuose. Il préférait écouter ses personnages se débattre en présence les uns des autres, tout à leur idée du moment, et il ne craignait pas de leur laisser faire, à l’occasion, des fautes de syntaxe. De ce langage en liberté, jaillissant, tout plein d’expressions familières, de formules à l’emporte-pièce et de répliques instantanées, on peut parier qu’il dirait encore volontiers à son propos ce qu’il disait des conversations «*entre gens d’esprit*» dans l’*“Avertissement”* des “*Serments indiscrets*” : «*Tout ce qu’un auteur pourrait faire pour les imiter n’approchera jamais du feu et de la naïveté fine et subite qu’ils y mettent.*»

Ainsi, Arlequin, en quittant son habit de serviteur, n’abandonne rien de sa langue roturière. Ses mots sont le plus souvent familiers, populaires, parfois grossiers, triviaux («*Pardi !*» - «*Par la ventrebleu*» - «*ragoûtant*» - «*filous*» - «*m’amie*» - «*guignon*» - «*friand*»). Mais, entrant superbement dans son rôle de maître, il multiplie à plaisir les balourdises, se lance dans une cour cousue de fil blanc en donnant à sa bouffonnerie une portée assez grandiose, ses mots et ses attitudes discréditant le langage et les attitudes qui régnaient souvent dans le monde des maîtres. Comme les précieux, il joue avec le langage, use d’amusantes métaphores filées («*Un amour de votre façon ne reste pas longtemps au berceau ; votre premier coup d’oeil a fait naître le mien, le second lui a donné des forces et le troisième l’a rendu grand garçon ; tâchons de l’établir au plus vite...*» [II, 3]), déploie une merveilleuse euphorie.

Lisette est si bonne actrice qu’elle peut à la fois singer sa maîtresse, et répondre du tac au tac à la truculence d’Arlequin.

Les autres personnages font preuve de raffinement, emploient des mots nobles ou de bon ton, disent les choses de jolie façon, les mots s’égrénant, précis, élégants, parfois précieux (Silvia et Dorante sont des précieux, et les serviteurs parodient la préciosité), dans une musique qui se teinte de toutes les nuances de sentiments. Ce raffinement a parfois été caricaturé et dénigré sous le nom de «marivaudage» pour ne voir dans leurs échanges qu’un badinage amoureux, gai et superficiel, qu’un discours mondain plein de virtuosités d’esprit. Mais, en fait, entre ces amoureux, ce langage raffiné est un instrument de recherche et de détection de la vérité. Dorante et Silvia sont trop sensibles et trop fiers pour ne pas être profondément attentifs aux mots et aux intonations de leur partenaire. Ils

s'en emparent pour les réinterpréter à leur façon, et ils ont une mémoire impitoyable. Ainsi chacune des grandes scènes et la pièce entière progressent de mots en mots, sont jalonnés par des moments très expressifs et des apartés lumineux. Aucun mot n'est anodin, même et surtout quand il échappe au contrôle de la volonté, et trahit ainsi toutes sortes d'arrière-pensées ou d'impulsions passionnelles. C'est ainsi que Silvia et Dorante se reconnaissent sans le savoir, non seulement à leur «beau langage», mais à une certaine délicatesse, une certaine sensibilité, qui les amène d'ailleurs parfois à se tromper assez cruellement sur les intentions de leur partenaire.

En fait, la beauté du langage ne suffit évidemment pas. Entre Silvia, Dorante et les autres, il est créateur d'action. De mot en mot, elle progresse. Les différents conflits dont la résolution est l'enjeu de la comédie (conflit social, conflit des générations, conflit amoureux) évoluent par le dialogue.

Le dialogue :

Les réparties sont vives et spirituelles, se font du tac au tac, ce qui donne l'impression d'un échange improvisé, de conversations régies par les lois de la socialité, ce qui en fait une fête de l'intelligence et du cœur, subtile et brillante.

Elles sont souvent ornées de jeux de mots inattendus, de saillies aussi nombreuses que variées, de tournures de phrase dont l'élégance ne rend la pointe que plus affinée. Leur justesse de niveau traduit la finesse d'esprit et de cœur de Marivaux.

Voici quelques exemples de ces bonheurs d'expression :

- «*Un mari porte un masque avec le monde, et une grimace avec sa femme.*» (I, 2).

- «*Parle ; si la chose est faisable, je te l'accorde. - Elle est très faisable ; mais je crains que ce ne soit abuser de vos bontés. - Eh bien, abuse ; va, dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez.*» (I, 2). On remarque ici l'écriture «à retouches».

- «*Mario : Je ne saurais empêcher qu'il ne t'aime, belle Lisette ; mais je ne veux pas qu'il te le dise. - Sylvia : Il ne me le dit plus ; il ne fait que me le répéter.*» (III, 3).

Les répliques sont marquées par leur brièveté. Elles sont, le plus souvent, composées de deux ou trois phrases courtes. Les répliques plus longues sont des exceptions remarquables. Par exemple, celle dans laquelle M. Orgon donne lecture de la lettre du père de Dorante est une étape indispensable de l'exposition (I, 4). Tout aussi exceptionnelles et nécessaires, les tirades de Silvia scandent les temps forts de la pièce. Elles traduisent son désir de se justifier face à Dorante (II, 9) ou son père (II, 11), sa joie (III, 4) ou la force de son amour (III, 8). Le monologue, forme fréquente dans la comédie de Molière, est, dans la pièce, représenté par une seule scène (II, 8).

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

La brièveté des phrases, la construction fréquemment sans coordination, impriment au dialogue un rythme rapide, et donnent au spectateur une impression de légèreté et de naturel. Ce rythme spécifique est une tentative pour saisir la soudaineté des impressions vécues qui, en un instant, transforment l'être. Il est alors des paroles prononcées qui, dans le feu du dialogue, apparaissent comme l'expression la plus pure du sentiment vrai. Et l'on entend de véritables «cris du cœur».

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

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

La dispute, comme le badinage amoureux, est souvent dans les comédies de Marivaux un jeu sur les mots, mais, dans ce cas, ils font mal ! Les pointes, les allusions à mots couverts, sont ressenties comme des insultes ou utilisées comme des armes. Dans II, 7, le conflit entre Lisette et Silvia met particulièrement en valeur la dramaturgie de la dispute propre à Marivaux. Chaque personnage, tour à tour, tente de contrôler l'échange, et le ton monte rapidement, à la faveur de répliques brèves, entre maîtresse et suivante. Chaque mot de Lisette a le pouvoir de mettre Silvia hors d'elle, et, lorsque celle-ci est arrivée au plus haut point de l'indignation, elle reprend précisément les mots de son «adversaire» : «*Lisette : Quelle finesse entendez-vous à ce que je dis? - Silvia : Moi, j'y entends finesse ! Moi, je vous querelle pour lui [Dorante] ! J'ai bonne opinion de lui ! Vous me manquez de respect jusque-là ! Bonne opinion ! Juste ciel ! Bonne opinion ! Que faut-il que je réponde à cela? Qu'est-ce que cela veut dire? À qui parlez-vous?*» Ici, il n'y a plus de retenue ; les mots dans leur désordre traduisent les bouleversements du cœur, l'humiliation de l'amour-propre, la surprise.

La puissance de ces scènes permet d'accuser précisément le poids des mots et l'ambiguïté du langage. Dans ce cas, loin de permettre une communication transparente, il épaissit les malentendus.

Ainsi, "*Le jeu de l'amour et du hasard*" est une des pièces de Marivaux où se manifesta le mieux sa maîtrise de la langue française dont il fut l'un des plus glorieux défenseurs et illustrateurs.

Intérêt documentaire

Le théâtre de Marivaux était ancré dans la société du XVIIIe siècle, qui connaissait une hiérarchisation rigide des différentes classes, une réduction de la femme à une condition inférieure et la tradition du mariage de convenance.

Dans "*Le jeu de l'amour et du hasard*", on peut justement déceler ces trois caractéristiques de l'époque :

Le mariage au XVIIIe siècle : Il était, dans cette société tout à fait catholique, un sacrement, et restait un lien éternel qu'on ne pouvait défaire, surtout lorsqu'on était femme.

Or, comme Arlequin le dit si bien, «*les pères et mères font tout à leur tête*»... Au XVIIIe siècle, surtout dans ce qu'on appelait «la bonne société», c'étaient eux, et en particulier les pères, qui étaient tout-puissants (Marivaux a souvent dénoncé l'autoritarisme excessif des parents de son temps, et plusieurs scènes de la pièce illustrent cette idée), qui décidaient du mariage de leurs enfants, avec pour principal souci d'éviter une mésalliance, qui les ferait déchoir de leur rang. Se concluaient des arrangements entre familles, pour lesquels quelques entrevues suffisaient. M. Orgon n'avait jamais vu ce prétendant, Dorante, qui est le fils d'un de ses amis de province. Ainsi, les enfants des familles nobles se mariaient sans se connaître. D'ailleurs, très fréquemment, quelques semaines ou quelques jours après la cérémonie, le mari et la femme ne partageaient plus que la même maison, redevenaient l'un pour l'autre des étrangers.

Quant à eux, Silvia et Dorante cherchent à aimer et à être aimé, veulent que, s'ils se marient, ce soit parce que leur cœur aura choisi et non parce que leurs pères auraient arrangé leur union. Ils refusent de se plier à une coutume contraignante des mariages de convenance. Ils affirment que l'alliance des familles ne doit pas passer avant l'union des cœurs, et bousculent ainsi le code matrimonial de leur caste. Leur exigence de sincérité et l'exigence de fidélité exprimée surtout par Silvia correspondent assez à une vision bourgeoise du mariage qui au XVIIIe siècle s'oppose au libertinage aristocratique,

L'opposition entre classes sociales :

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

M. Orgon et ses enfants, Mario et Silvia, comme Dorante appartiennent à la noblesse. Les nobles, comme le montre bien Mario, ne vivaient souvent que pour le divertissement, affirmaient que leurs privilèges tenaient à leur naissance, d'où la fréquence de ce mot dans la pièce (III, 4 - III, 8). Cependant, ils connaissaient à cette époque un déclin politique, économique, culturel, et la bourgeoisie leur contestait, peu à peu, le rôle de classe dominante.

Les serviteurs, Arlequin et Lisette, appartiennent au peuple, classe qui n'a aucun droit. Aussi s'émerveillent-ils et profitent-ils de leur pouvoir de séduction sur celui ou celle qu'ils prennent pour un maître ou une maîtresse.

Les conditions sociales sont sans cesse évoquées par tout un vocabulaire qui en souligne les particularités. On entend souvent, dans la bouche des personnages, d'une part, les mots «*maître*», «*maîtresse*», «*homme de condition*», «*fille de condition*» ; d'autre part, les mots «*valet*», «*domestique*», «*garçon*», «*serviteur*», «*chambrière*», «*coiffeuse*», «*servante*», «*soubrette*», «*suivante*», etc.. Le rang social est indiqué aussi par le caractère symbolique du vêtement : Arlequin parle du «*galon de couleur*» (III, 1) de la livrée, de la «*casaque*» et de la «*souguenille*» (III, 7) des laquais qu'il oppose à la «*friperie*» des maîtres.

Les rangs des personnages sont marqués aussi par le langage que parle chacun d'entre eux.

En réalité, le langage propre à chaque personnage ne permet pas de façon absolue de mesurer la différence entre les conditions. Certes, Arlequin par son langage familier, imagé, parfois trivial s'oppose à Dorante. Mais Lisette, à quelques exceptions près, parle comme sa jeune maîtresse. Cela est certainement le signe d'une évolution sociale. Cela confirme surtout le désir de Marivaux de dépasser l'opposition classique entre maîtresse et suivante pour mettre en scène une rivalité entre femmes.

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

Mais l'échange des rôles entre eux bouscule temporairement leur situation sociale, et donne à réfléchir sur les valeurs et la signification qu'on y attache. Le déguisement éclaire les identités sociales d'un jour nouveau. En se déguisant, ils expérimentent un rôle social totalement nouveau et opposé à celui qu'ils ont joué jusque-là.

Ainsi Dorante et Silvia, à travers des situations parfois peu agréables, éprouvent les contraintes et les humiliations de la condition domestique. Dorante, par exemple, est mis deux fois à la porte sans ménagements par Orgon et Mario (II, 10 - III, 3) !

De leur côté, le valet Arlequin et la soubrette Lisette goûtent avec délices la liberté d'action et de parole, et les pouvoirs arrachés à la condition des maîtres. Ainsi, ils profitent de leur costume, et de l'impunité qu'ils y voient associée symboliquement, pour prendre une revanche sur leurs maîtres, et se jouer de l'ordre social. Lisette n'est pas fâchée de mettre sa maîtresse en colère. Arlequin se montre de plus en plus insolent vis-à-vis de Dorante. (II, 7 - III, 7) et, en le contrefaisant, en caricaturant son langage et ses tics, met au jour, sur le mode comique, ce qu'est un maître.

Si leur langage sert à caractériser rapidement les personnages, l'échange des rôles sociaux amène maîtres et serviteurs à prononcer d'étranges paroles équivoques, au regard de leur véritable condition. Ainsi, Arlequin et Lisette, déguisés en maîtres, utilisent les termes «*nos gens*», «*soubrette*», «*valetaille*» dans des emplois dépréciatifs, comme pour mieux affirmer leur nouveau pouvoir, exprimer leur ressentiment ; Arlequin s'exclame : «*Les sottes gens que nos gens !*» Ces scènes de comédie piquantes, où les rapports entre les personnages reposent sur des données truquées, permirent à Marivaux de faire entendre, dans ce qu'il pouvait avoir de plus cru, le langage que les maîtres tenaient vis-à-vis de leurs domestiques.

La pièce permet également de constater qu'on échappe difficilement à son rôle social.

Chez Arlequin, le valet perce sous le costume du maître ; chez Lisette, la suivante perce sous le costume de la maîtresse.

Silvia et Dorante sont loin de récuser complètement les normes de leur classe. Elle, jouant le rôle d'une suivante, et lui, jouant le rôle d'un valet, s'ils acceptent de renoncer, l'instant d'un «*jeu*», à leur costume et à leurs prérogatives de maîtres, restent toujours, par leurs manières, leur langage, leur sensibilité, des aristocrates. Dès lors, face à une personne d'un rang social qu'ils croient inférieur, ils sont surpris, voire irrités, d'être sensibles à ses charmes, d'en tomber amoureux. En effet, leur instinct de classe n'aurait-il pas dû les en éloigner? Or, plus leur sentiment se développe, plus claires et insistantes sont les questions qu'ils doivent résoudre et qui déterminent leur existence :

1. Question de l'identité sociale. Comment puis-je aimer quelqu'un qui n'est pas de mon rang?

2. Question du mariage et de la mésalliance. À supposer que j'aime, puis-je épouser une personne d'une condition inférieure («*ignoble*» au sens du XVIII^e siècle) et ainsi renoncer à toute considération sociale, en un mot, à mon rang?

Cruel dilemme quand aimer signifie ne plus être socialement. L'obstacle «*dramatique*» est précisément dans la pièce le préjugé qui interdit à un noble d'épouser une servante. Et l'on comprend ce que la résolution finale de ce dilemme décidée par Dorante au terme de la pièce coûte aux conventions et aux valeurs de la société aristocratique. En déclarant à Silvia : «*Il n'est ni rang, ni naissance, ni fortune qui ne disparaisse devant une âme comme la tienne.*», il remplace une caractérisation sociale (le rang) par une distinction morale (la qualité de l'âme) ; le maître paraît rejoindre son valet pour qui la particule nobiliaire n'est pas un critère de valeur mais une simple différence d'orthographe (II, 5 - III, 6). Silvia s'étonne : «*Quoi ! vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune?*», et lui répond : «*Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue ; ma fortune nous suffit à tous deux, et le mérite vaut bien la naissance. Ne disputons point, car je ne changerai jamais.*» (III, 8). Cette dernière réplique de Dorante, si on la compare à celle de l'acte I où il prétendait devant Silvia ne vouloir épouser qu'une «*fille de condition*», c'est-à-dire une aristocrate, montre l'évolution de ses sentiments. Elle est révélatrice d'un conflit entre sentiments et ordre social résolu au profit des premiers.

Cependant, il faut remarquer que, si on assiste à la critique des préjugés sociaux en ce qui concerne les mésalliances, Marivaux nous montre un aristocrate prêt à épouser une soubrette, et non une aristocrate prête à épouser un valet, car il était impossible, à l'époque, de concevoir une telle situation. Car ne pouvait pas être envisagée, à l'époque, une égalité entre les sexes.

Le conflit entre les sexes :

Il reçoit un traitement original. On sait qu'au XVIII^e siècle, la domination masculine (et singulièrement celle du mari) était écrasante. C'est le cas dans la sphère aristocratique où la soumission de l'épouse n'a d'égale bien souvent que la liberté du mari à satisfaire ses désirs hors des liens du mariage. Silvia le rappelle à Dorante : «*Vous m'aimez mais votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour vous. Que de ressources n'avez-vous pas pour vous en défaire !*» (III, 8).

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

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

ntérêt psychologique

Dans "Le jeu de l'amour et du hasard", Marivaux fait vivre six personnages qu'on peut étudier en distinguant trois couples différents : les observateurs du jeu, les doubles de Silvia et de Dorante, et enfin les deux jeunes maîtres.

Les observateurs du jeu :

Ce sont M. Orgon et Mario. Ils sont d'autant plus ravis que, comme nous, ils sont tout de suite au courant de ce qui va se passer : ils savent que le fiancé, Dorante, a eu exactement la même idée que Silvia, qu'il va se faire passer pour son valet (Bourguignon) tandis que le véritable valet (Arlequin) tiendra les rôles de maître et de fiancé. Taquins comme ils sont tout au long de l'intrigue, ils vont bien s'amuser et jouer à merveille les agents provocateurs.

M. Orgon occupe une place singulière au centre de la constellation des personnages. C'est un noble, un vieux gentilhomme dont la maison parisienne constitue le cadre spatial de la pièce. Dès sa première apparition (I, 2), il remplit les charges du père de famille noble qui veut marier sa fille, et qui lui a choisi un époux. S'il représente incontestablement le pouvoir paternel, et s'il exerce une autorité effective sur les domestiques, il n'est pas un père et un maître autoritaire. Puissant et bienveillant, indulgent et malicieux, il n'a rien du tyran domestique qu'on rencontre parfois chez Molière, et il en évite les ridicules. Il semble ainsi incarner un idéal modéré : celui de la bonhomie paternelle qui favorise le bonheur familial sans bouleverser l'ordre social. Ce père généreux, tolérant et bon, déclare : «*Dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez*» (I, 2). Père déjà moderne, il est celui dont rêvent toutes les adolescentes, libéral, «permissif», indulgent (a-t-il besoin d'autorité?). Son principal souci semble être moins l'ordre de sa maison que le bonheur de sa fille. Il ne la force pas au mariage, comprend ses réserves, et lui permet le stratagème du déguisement. Et il semble guider avec détachement, une relative réserve amusée, ce «*jeu de l'amour et du hasard*», qui est sans risques, détenant en effet le secret des deux intrigues, celle de Silvia et celle de Dorante, accordant ainsi au romanesque le droit d'embellir l'existence : «*Tiens, ma chère enfant, tu sais combien je t'aime. [...] je te défends toute complaisance à mon égard : si Dorante ne te convient point, tu n'as qu'à le dire, et il repart ; si tu ne lui convenais pas, il repart de même.*» (I, 2). Les formes les plus fréquentes de son intervention pourraient être résumées par ces mots qu'il adresse à Silvia dans la deuxième scène : «*Je te l'accorde*».

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

Mario, le fils de M. Orgon, est son complice. Mais on ne peut le considérer comme un simple auxiliaire, une réplique de son père. Il en est sensiblement différent, d'abord par sa gaieté constante, son sens de l'humour, son goût pour la plaisanterie plus affirmés. Il vit pour le divertissement, à l'instar de beaucoup de jeunes aristocrates dans le Paris de Louis XV. Il saisit au vol l'occasion que sa soeur et Dorante lui donnent par leurs intrigues simultanées pour se livrer au jeu dont il aime la gratuité et le pouvoir de surprise. Partout, il exprime son plaisir du jeu, plaisir de l'ironie, plaisir des mots : «*Tu (Silvia) m'as tantôt chicané sur mes expressions ; il faut bien à mon tour que je badine un peu sur les tiennes.*» (III, 4). Comme son père, il est au courant des deux travestissements : «*C'est une aventure qui ne saurait manquer de nous divertir.*» (I, 4).

Mais il va beaucoup plus loin que son père dans la comédie qu'ils se donnent à propos de Silvia et de Dorante. Là où M. Orgon ne manifeste qu'une bonhomie amusée, il va jusqu'au bout du jeu : il en rappelle sans cesse les règles à sa soeur quand elle semble les oublier (I, 5) ; taquin et frondeur, il «*agace*», selon ses propres termes, Dorante et Silvia en les encourageant à se tutoyer et à s'appeler

par leur prénom, il multiplie les taquineries, les effets du sous-entendu et de l'ironie, et les deux amoureux en sont tour à tour victimes.

Il ne serait pas un joueur complet s'il ne se risquait lui-même dans le jeu, et cela d'emblée car, ayant le caractère traditionnel du «second amoureux» dans la comédie italienne, il prétend, devant Dorante, être amoureux de la fausse Lisette, être son rival, pour lui faire subir l'épreuve du masque, ressentir les blessures de la jalousie, le mortifier dans son amour-propre, contribuant ainsi à prolonger le jeu dans l'acte III où il seconde sa sœur qui veut remporter une victoire sur Dorante. Mais il n'est «amoureux» que par feinte, plaisir du déguisement et de l'intrigue.

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

Les doubles de Silvia et de Dorante :

Dans le théâtre de Marivaux, tout se passe comme si les personnages principaux avaient besoin, pour exister, d'une image qui leur ressemble, comme un reflet dans un miroir, qui leur servirait à se connaître et se reconnaître eux-mêmes, qui leur sont utiles pour se définir soit par identification (j'existe parce que je te ressemble), soit par opposition (j'existe parce que je suis différent de toi).

On peut donc observer cette présence des doubles des maîtres que sont leurs serviteurs, avec lesquels ils échangent leurs rôles, ce qui leur permettrait, si jamais ils pouvaient séduire leur partenaire, de faire un mariage inespéré. C'est la chance de leur vie. La rapidité dans l'éveil des sentiments, que connaissent les maîtres, est amplifiée jusqu'à la caricature dans les discours amoureux des serviteurs.

Lisette paraît entrer dans un schéma classique de la comédie : celui de la servante qui aide sa maîtresse dans une intrigue amoureuse. Elle doit être à la fois sa confidente et sa complice. Elle a avec elle une connivence qui est presque celle de sœurs de lait.

Mais, ayant revendiqué son égalité avec elle en matière de sentiment («*Mon coeur est fait comme celui de tout le monde*» et «*si j'étais votre égale, nous verrions*»), elle reçoit une sorte de «leçon» de Silvia à la première scène. Aussi va-t-elle prendre une revanche. Si elle accepte de participer au stratagème de Silvia, et ainsi semble toute dévouée aux intérêts de la jeune fille, la complicité traditionnelle, qui est, en fait, une marque de sujétion, prend un aspect très différent dans la pièce, car sa soumission apparente cache une opposition entre elles : elle ne partage pas l'aversion de sa maîtresse pour le mariage (I, 1), puis, victime d'abord consentante du jeu, elle arrive, elle aussi à l'amour, mais bien embarrassée de ce mensonge. M. Orgon se sert d'elle pour piquer l'amour-propre de sa fille, car l'intrigue et le déguisement lui donne une grande autonomie. Le schéma de la complicité entre maîtresse et suivante se transforme donc en schéma de rivalité entre femmes sur le terrain de la coquetterie et de la séduction, rivalité plus convaincante que celle d'Arlequin vis-à-vis de son maître. Elle se plaît à jouer la «grande dame» quand Silvia reçoit les humiliations réservées aux femmes de chambre, à profiter temporairement d'un pouvoir supérieur à celui de sa maîtresse, pouvoir qui l'effraie un peu, mais qu'elle utilise pour réaliser son bonheur, qu'elle atteint avant même sa maîtresse puisqu'elle réussit à séduire le faux Dorante, amour inespéré auquel elle succombe d'autant plus vite qu'il représente pour elle une sorte de triomphe personnel. Elle croit le «souffler» à sa maîtresse, et son triomphe est d'autant plus éclatant qu'elle croit que celle-ci, dans le même temps, n'a su se faire aimer que d'un domestique.

Elle n'est donc pas une pâle copie de Silvia : la vivacité de sa parole, son sens de la repartie font d'elle une servante pleine d'esprit qui n'hésite pas à discuter les avis de sa maîtresse, à faire même preuve d'impertinence vis-à-vis d'elle (II, 7), qui, particulièrement au cours du deuxième acte, accepte de bien mauvaise grâce de réintégrer son rôle de domestique. On ne peut la réduire à un type figé : elle est autant femme que femme de chambre.

Mais, jouant son désarroi et son amour candide avec sincérité, elle reste finalement femme de chambre, et n'épouse qu'un domestique. Elle a été trompée comme Silvia par le jeu des masques, mais est aussi aimée comme elle.

Arlequin, le valet de Dorante, ne porte pas sa livrée, et apparaît d'emblée en habit de maître, sous le nom de Dorante, et garde ce déguisement jusqu'à la fin. Il en tire quelque vanité, c'est-à-dire une conscience neuve de ses mérites, en profite pour s'affirmer et conquérir le bonheur. Il en use, sans complexes, pour s'établir chez Orgon (I, 10), traiter avec rudesse Silvia prise pour une servante (II, 6), courtiser Lisette en employant le style noble pour se faire passer pour un «Monsieur» à ses yeux (II, 2 à 6) et se moquer de son maître. Tout cela en dépit des convenances et des rappels à l'ordre. Il est précisément le personnage de l'inconvenance, par sa précipitation, ses manières, sa conduite amoureuse, son langage.

Cependant, s'il joue les seigneurs, il n'a rien perdu du caractère comique du «zanni» de la «commedia dell'arte», de son babillage, qui le fait passer d'une grossièreté joyeuse à une politesse affectée et parodique, et d'un autre trait plus spécifique : la gourmandise. Mais, ici, elle se manifeste surtout en matière amoureuse par une grande impatience. Avant même de voir Lisette / Silvia, il est déjà pressé de conclure le mariage, et ne dédaigne pas, en passant, d'adresser quelques galanteries à la fausse Lisette ! Avec la vraie, il brûle aussi les étapes : «*Un amour de votre façon ne reste pas longtemps au berceau ; votre premier coup d'oeil a fait naître le mien, le second lui a donné des forces et le troisième l'a rendu grand garçon ; tâchons de l'établir au plus vite...*» (II, 3). Toujours pressé, il obtient rapidement de Lisette l'aveu de son amour. Au-delà du comique qu'elle engendre, cette précipitation est très significative : tout d'abord, elle fait de lui le partisan du plaisir immédiat, et, en cela, le valet se distingue des maîtres pour qui le bonheur est toujours différé et retardé. Ensuite, cette hâte traduit le désir de profiter de son costume de maître, de l'inversion des rôles.

Mais il s'acquitte de sa fonction avec beaucoup de maladresse, offrant, en fait, une caricature de son maître, s'amusant des déboires de celui-ci dont il devait être l'allié, alors qu'il lui résiste, et, comme un bouffon, finit par se jouer de lui : lorsque Lisette lui confie que Silvia n'est autre que la jeune fille de la maison, il garde le secret, et laisse Dorante dans l'erreur (III, 7). Conscient qu'il reste un valet, il est moins ici un valet fourbe qu'un valet rival de son maître. Il se prend au jeu d'autant plus volontiers que le jeu le sert.

Les jeunes maîtres :

L'intérêt du «*Jeu de l'amour et du hasard*» tient à l'aventure de ce couple dont chacun, parti à la recherche de la vérité de l'autre, en vient à la découverte et à la reconnaissance de ses propres sentiments, Marivaux montrant la brusque naissance d'un sentiment qui se développe jusqu'à son aveu, en dépit de l'opposition du personnage qui l'éprouve. Les progrès constants de l'amour réciproque de Silvia et Dorante, sa découverte jalonnée d'étonnements, d'irritations, de blessures, de refus, constituent la trame de l'action principale. Ils explorent dans le dépit amoureux toute une palette de sentiments contradictoires : au final, l'épreuve a servi à connaître l'autre et à mieux se cerner soi-même. Mais leurs trajectoires ne sont pas tout à fait parallèles.

Dorante est un jeune tourtereau, qui ressemble en tous points à l'amoureux, au «héros de charme», de la comédie classique : il est «*bien fait*», «*de bonne mine*», «*aimable*», plein d'esprit et de galanterie. Tel est le portrait avantageux qui le précède chez Orgon, et que brosse Lisette (I, 1).

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

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

Lui, qui parlait d'abord d'amour en charmant cavalier, apprend bientôt à parler et à se taire en homme, son tourment, aux dernières scènes, devenant pour les autres personnages un spectacle. Pourquoi, dès lors, malmené, humilié, calomnié, renvoyé, ne se découvre-t-il pas plus tôt pour se dégager du poids qui pèse sur lui? C'est que Marivaux l'a placé dans une position singulièrement délicate : comment, en effet, ce jeune homme élevé dans des manières polies peut-il annoncer sans scandale à M. Orgon, l'ami de son père, qu'il s'est introduit chez lui déguisé en domestique pour tomber de surcroît amoureux d'une femme de chambre? (Rappelons que c'est à son insu que son père a écrit à M. Orgon ; que, pour lui, celui-ci est censé tout ignorer). Le «jeune premier» de la comédie a donc été placé dans une position de faiblesse, pris au piège des conventions sociales. Il ne retrouve ses coudées franches que seul avec Silvia ; encore est-il étonné de trouver tant de charme à cette femme de chambre qui a des «airs de princesse». Il est donc souvent dans une situation inconfortable, prisonnier de son masque, des exigences de son rang apparemment inconciliables avec le mouvement de son cœur. Selon l'esprit qui régnait alors, la situation était pratiquement sans issue pour Dorante, puisque (la fausse) Lisette n'était pas seulement sans fortune, mais qu'elle «servait». Celui en qui on a pu voir un complexé, qui fait trop rapidement l'aveu de son stratagème, qui est divisé entre la joie et la mélancolie, la douleur et le sourire, n'est pourtant jamais ridicule, et oppose souvent brillamment son esprit aux attaques dont il fait l'objet. S'il «succombe», c'est par amour : sa galanterie du premier acte fait place ensuite à un sentiment profond qui bouleverse ses certitudes, un sentiment dont l'expression devient parfois douloureuse et pathétique : «*Ce qui m'enchant le plus, ce sont les preuves que je vous ai données de ma tendresse.*» De fait, à cause de cet amour, il va, plus encore que Silvia, au-delà des conventions sociales. En y désobéissant, il éprouve une crise qui est la plus violente de toutes celles qu'on trouve dans les pièces de Marivaux. Et c'est vainement qu'on chercherait dans le théâtre de cette époque d'autres exemples de preuves d'amour aussi fortes que celle qu'il donne à Silvia.

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

Marivaux a «saisi» le personnage de cette jeune fille de famille noble, de cette blanche jouvencelle, dont la «coquetterie» a même un caractère déplaisant (I, 5), à un moment crucial de son existence où son identité n'est pas totalement fixée. Dans la première scène, elle se demande : «*Que serai-je?*» N'est-elle pas l'adolescente qui craint d'être femme ; qui appréhende ce passage, ce changement de statut et d'identité, cette entrée dans le jeu réglé de la vie mondaine qu'est le mariage ; qui a peur devant un prétendant inconnu ; qui craint l'aliénation sans retour que peut représenter un mariage mal assorti?

Pourtant, Brunetière se demanda : «*Toutes les héroïnes de Marivaux, en particulier cette Silvia du "Jeu", ne semblent-elles pas trop décidées, trop clairvoyantes, trop entendues pour des jeunes filles?*» En effet, son opinion sur l'amour et sur le mariage est bien nettement et fortement empreinte de méfiance, sinon d'hostilité : pour elle, qui n'a jamais connu l'amour, les charmes exercés par les hommes sont des agréments trompeurs, et elle n'espère pas trouver l'amour dans le mariage («*Dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme*» [I, 1]), d'autant plus que c'est un mariage de raison, un mariage arrangé, un contrat aveugle. Elle a sous les yeux trop d'exemples de femmes sacrifiées pour ne pas se révolter contre ces usages. Ils lui font horreur, car elle veut décider de sa propre vie. Elle croit, tout simplement, mais de toutes ses forces, que pour s'épouser il faut s'aimer, et, pour s'aimer, il faut d'abord se connaître. D'où son idée du stratagème, de l'observation tranquille, sous un déguisement protecteur, comme dans un bal masqué qu'on prolongerait tout le temps qu'on voudrait, du fiancé que son père lui destine. Même aujourd'hui où les mœurs ont si profondément changé, comment ne pas comprendre ce rêve?

Elle met tout en oeuvre et en jeu pour échapper à un destin qui pourrait être malheureux. En retardant le moment de dire «oui», elle veut s'éviter des regrets éternels. Affirmant ainsi la primauté du bonheur individuel sur les conventions sociales, un thème très présent au XVIIIe siècle, elle veut, en réalité, s'assurer un pouvoir que la société refuse à la femme, pouvoir qu'elle définit déjà : «*Franchement, je*

ne haïrais pas de lui plaire sous le personnage que je joue. Je ne serais pas fâchée de subjuguier sa raison, de l'étourdir un peu sur la distance qu'il y aura de lui à moi. Si mes charmes font ce coup-là, ils me feront plaisir» (I, 5), et dont elle abusera même.

Mais, avant, son invention se retourne contre elle : en prenant le vêtement de sa femme de chambre, elle court un risque puisqu'elle se met dans une position dominée (une femme de chambre est faite pour obéir, comme le rappelle Lisette [II, 7]). Dans l'ignorance du stratagème parallèle de Dorante, elle perd, l'espace de deux actes, la maîtrise qu'elle avait pensé s'assurer sur son destin, et vit une véritable épreuve. On pourrait même parler d'une double épreuve et d'une double découverte :

- Premièrement, elle naît à l'amour, et cette «naissance» est difficile tant les obstacles qu'elle-même lui oppose sont grands. Parce qu'elle est abusée par les habits d'Arlequin que revêt Dorante, elle ne peut laisser libre cours à ses sentiments. Son amour-propre lui interdit de s'avouer à une personne en livrée de valet. Par ailleurs, elle est bien forcée de reconnaître, dans le langage de Dorante, une qualité de sentiment qui est loin de lui déplaire. Ses déclarations amoureuses réussissent à l'émouvoir, ce qui est déjà une première révélation d'un amour naissant. Un combat intérieur s'engage entre l'amour et l'amour-propre, entre l'émotion et la crainte d'être ridiculisée en courtisant un «*faquin*». Divisée entre ces deux mouvements opposés, d'attraction et de répulsion, elle connaît toute la gamme des sentiments : la surprise, l'étonnement, le malaise et la honte d'un amour qui naît, la colère contre ceux qui lui font s'en rendre compte, l'orgueil renaissant qui la force à démentir leurs soupçons, etc. Elle cherche à sortir de sa niche d'amour-propre

- Deuxièmement, elle est amenée à vivre une expérience sociale qui accompagne ainsi l'épreuve sentimentale : à son corps défendant, elle découvre l'inégalité des conditions qu'elle n'avait jamais subie jusque-là. Cette jeune femme noble, sûre de son rang, a le malheur de tomber amoureuse... d'un domestique ou du moins de quelqu'un qu'elle croit tel, Bourguignon-Dorante ! Pour elle, c'est une indicible horreur, un cauchemar, que de se sentir prise à son propre piège, traversée par le regard de Lisette, salie par les «histoires» qu'on suppose entre elle et un valet. Il ne suffit pas qu'elle rougisser d'aimer ; il faut qu'une soubrette, un père, un frère, voient sa honte, que ceux-ci la surprennent avec «Bourguignon» à ses genoux, qu'elle doive reconnaître devant eux qu'il ne lui est pas indifférent, surmonter son amour-propre et sa honte, reconnaître enfin vraiment qu'elle est amoureuse. Cette double épreuve fait d'elle un personnage inquiet, incertain, hésitant, parfois emporté.

Lorsqu'à la fin de l'acte II, elle apprend enfin de Dorante sa véritable identité, elle éprouve un vif soulagement, finit par se rendre à l'évidence de l'aveu («*Ah ! je vois clair dans mon cœur.*» [II, 12]). Cette révélation met un terme à son trouble.

Mais, faisant preuve d'une duplicité inquiétante, abusant du pouvoir dont elle dispose soudain, elle ne se découvre pas elle-même : «*Cachons-lui qui je suis*». Elle décide de poursuivre le jeu à sa guise, au risque de tout perdre. "Le Mercure de France" s'étonna : «La raison qui empêche Silvia de se découvrir après avoir appris que Bourguignon est Dorante, n'étant qu'une petite vanité, ne saurait excuser son silence». Et, en 1769, dans son '*Histoire du Théâtre-Italien*', Desboulmiers écrit : «La petite raison de vanité qui empêche Silvia de se faire connaître à Dorante, qui a eu la bonne foi de se déclarer à elle, ne produit aucune situation intéressante.»

Mais il avait tort. Silvia est, au cours de l'acte III, une jeune fille enthousiaste et lucide, déterminée à mener à bien ses projets, qui continue à jouer son rôle de servante afin d'éprouver l'amour du jeune homme. Elle veut obtenir de Dorante qu'il lui donne une très haute preuve de son amour ; elle aimerait l'amener à lui offrir le mariage alors qu'il la croit encore une femme de chambre ; elle veut, obtenir la certitude qu'il l'aime pour elle-même. Elle est aidée de son frère, Mario, qui pique la jalousie de son prétendu rival. Animée par la passion de la conquête amoureuse (d'où ses images militaires : «*Dorante est vaincu, j'attends mon captif*» - «*Ses fers...*»), cette coquette, alors peu sympathique, sinon franchement déplaisante, s'exprime d'une manière cynique, se donne pour but de parvenir, à travers ce «*combat entre l'amour et la raison*». Elle amène Dorante à s'abaisser devant elle, réussit à lui arracher l'aveu qu'il l'épousera, même femme de chambre, prenant ainsi sa revanche, étant cependant seulement dans la dernière scène certaine d'être aimée pour sa personne et non pour son rang. Le triomphe de son amour coïncide alors avec celui de son amour-propre : «*Quelle insatiable vanité d'amour-propre !*» remarque M. Orgon quand il voit sa fille «*charmée de triompher*» (III, 4).

Pour Silvia, aimer c'est conquérir. elle lui révèle qui elle est vraiment, et consent au mariage avec celui dont elle a mis à l'épreuve l'amour et la sincérité. Ainsi les deux jeunes gens sont sûrs de leurs sentiments et convaincus d'être faits l'un pour l'autre puisqu'ils ont su se reconnaître en dépit des apparences. Mais on peut se demander quelle sera la vie d'un homme marié à une telle tigresse !

Ainsi Silvia connaît toute une «aventure» avant d'épouser son prétendant. Mais, comme la pièce n'est pas un conte de fées, il lui aura fallu renoncer à la sécurité, lutter contre son propre coeur, passer par la souffrance pour vivre enfin à plein, parvenir à la vraie vie. Elle est une des héroïnes qui représentent le féminisme de Marivaux, car elle atteint, en bravant tous les préjugés, une réelle indépendance en face du mariage. Elle est donc en définitive un personnage au registre riche et nuancé, et une héroïne moderne.

C'est une simple disposition à aimer qui suggère aux deux promis, à l'insu l'un de l'autre, de recourir à un même déguisement. Ces deux êtres se cherchaient parce qu'ils s'étaient déjà trouvés. Ils se rejoignent sous nos yeux, en dépit, non, en raison même, des obstacles qu'ils ont dressés entre eux. Et rien alors ne saurait empêcher l'amour d'éclorre : ni la vanité, ni l'intérêt, ni même le respect humain.

Aujourd'hui, on pourrait penser d'abord que Dorante et Silvia sont bien compliqués ; que d'arrière-pensées et de malentendus entre eux ! que de rebondissements psychologiques et de subtiles nuances dans leurs joutes amoureuses ! Leurs relations progressent de mots en mots, avec beaucoup de détours, de ressauts, de retours en arrière... L'incarnation de l'amour ne se fait pas sans une complication extrême du langage, donc du sentiment lui-même. Mais Marivaux nous fait sentir que ce qui se joue entre eux se joue au-delà ou en deçà des mots, dans une sorte de familiarité profonde, de courant de sympathie.

Pour Marcel Arland : «Aussi bien, parmi les jeunes couples de Marivaux, celui-ci apparaît-il comme l'un des mieux dessinés.»

Bien que le thème de l'amour naissant lui ait été familier, Marivaux ne remonta jamais si loin vers les régions mystérieuses où nos sentiments se forment et prennent vie. Jamais les mystères d'une mutuelle prédestination et les tendres approches de la grâce amoureuse n'ont été mis en lumière avec un art plus délicat. Ce sont précisément les nuances de leurs sentiments qui font la richesse de ses personnages.

Marivaux se révéla un dramaturge original et subtil dans sa peinture des étapes de la maturation de l'amour, dans son analyse des sentiments qui est d'une grande finesse psychologique. Sa fameuse «science du cœur» consista à dévoiler l'interaction de l'amour et de l'amour-propre.

Intérêt philosophique

“*Le jeu de l'amour et du hasard*” est une pièce très riche qui, dépassant son époque, son intrigue et ses personnages, offre à la fois une réflexion sociale, une réflexion sur l'amour, une réflexion sur la recherche de la vérité.

Une réflexion sociale

Dans la pièce, Marivaux, tirant parti des moeurs de l'époque, le temps d'une représentation, éclaira avec une certaine malice le fonctionnement de la société du temps, proposa à ses contemporains un tableau des ségrégations qui leur étaient imposées. Était-ce une invitation à les transgresser?

Il retourna l'ordre établi, troubla les vains préjugés, en inversant les rapports maîtres-serviteurs. Arlequin, par ses attitudes caricaturales, son «entrée» et ses mots de «seigneur», ses apostrophes : «*Maudite soit la valetaille*» et «*Ah ! les sottés gens que nos gens*», met en évidence les prétentions dérisoires de certains traîtres. Dorante face à Mario, et Silvia face à Dorante défendent de leur côté la dignité des valets. Bien avant Beaumarchais, mais de manière moins vindicative, Marivaux réclama le respect dû aux serviteurs : «*Le mérite vaut bien la naissance*». Il affirma aussi la primauté du bonheur individuel sur les conventions sociales, un thème très présent au XVIIIe siècle.

En fait, l'action dramatique fait mine de jouer avec l'ordre social en permutant les places, mais sans aller à en contester la nécessité. La mise en relief de l'opposition entre les classes sociales ne bouleverse pas pour autant l'ordre social, qui n'est pas menacé puisqu'il ne s'agit que de théâtre, et que tout semble au dénouement rentrer dans l'ordre. Chacun reprend alors sa place, et il n'y a pas de mésalliance ; les nobles finissent ensemble, et les «petites gens» de leur côté ; les serviteurs restent des serviteurs et les maîtres restent des maîtres ; les serviteurs acceptent de bonne grâce de rentrer dans le rang, de remettre leur tablier et leur livrée. Comme Arlequin le dit à Lisette avec un certain humour : «*Avant notre connaissance, votre dot valait mieux que vous, à présent, vous valez mieux que votre dot*», et ce mot vaut tout autant pour Silvia. On constate donc la puissance des conventions sociales, le respect des codes de bienséance de l'époque.

Mais on aurait tort de voir dans «*Le jeu de l'amour et du hasard*» une pièce conservatrice. Comme dans un certain nombre de ses comédies, particulièrement «*L'île des esclaves*», Marivaux respecta la conception selon laquelle la société de son temps, était régie par des règles immuables. Et dans ce type de pièces, ce sont les fulgurations, les instants de vérité permis par les intrigues qui comptent le plus. Si tout rentre dans l'ordre, le préjugé de la supériorité des «âmes bien nées» avait cependant été dénoncé, le temps de la représentation, dans la mesure où il s'opposait au bonheur des êtres. La relation maître / serviteur, inversée d'un commun accord entre les parties, parodiée par les serviteurs, durement éprouvée par Silvia et Dorante, est rétablie mais aussi, dans un certain sens, dépassée : l'essentiel est, en définitive, que les sentiments vrais triomphent indépendamment des contingences sociales. Cette pièce, qui met en jeu les relations traditionnelles de la vie sociale, est une interrogation et un rêve : les personnages, bouleversés dans les habitudes et le rôle que la société leur assigne, imaginent d'autres relations humaines où la valeur serait estimée en fonction de la qualité de l'individu plus que du rang. Pensons à la boutade d'Arlequin à Lisette : «*De la joie, madame ! Vous avez perdu votre rang ; mais vous n'êtes point à plaindre, puisque Arlequin vous reste.*» (III, 9).

La «morale» sociale de la pièce est donc ambiguë : elle satisfaisait à l'idéal mondain des salons que fréquentait Marivaux, et, en même temps, elle contestait cet idéal en affirmant la primauté du sentiment sur la raison sociale. À notre époque toutefois on a tendance à accentuer l'aspect de la ségrégation sociale, Antoine Vitez, par exemple, ayant écrit : «*Chez Marivaux les classes sont closes. La classe colle à la peau. On ne sort pas plus de sa classe qu'on ne peut sortir de sa race dans une société raciste. Cette image de la classe-ghetto doit pouvoir être utilisée, pour nous aujourd'hui, pour nous expliquer à nous-mêmes les problèmes de race, qui sont les luttes de classes mystifiées.*» («*Écrits sur le théâtre*»).

Une réflexion sur l'amour

Dans la pièce, l'amour et le hasard transforment la vie en une véritable aventure. Chacun vit, à cet instant saisi par le théâtre, entre la naissance du sentiment et sa révélation dans la conscience, qui marque un des sommets de la pièce, une authentique épreuve.

Les règles de la vie sociale distinguent (voire opposent) mariage et amour. L'irruption de l'amour dans cet univers raisonnable, conventionnel et presque indifférent, est d'autant plus remarquable. L'amour vient, en effet, déjouer tous les calculs, déranger tous les plans. La totale nouveauté de cette expérience que la raison ne peut maîtriser, passionna Marivaux dont la pièce est un chaleureux plaidoyer pour les mariages d'amour.

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

Cette épreuve de l'amour naissant est une épreuve de vérité. L'amour engendre une crise de conscience. Chacun s'interroge sur sa destinée et sur l'étrange attachement qui le lie à un être qu'il devrait mépriser ou redouter. Mais, peu à peu, la crise de conscience se transforme en prise de

conscience. Les sentiments intermédiaires s'estompent. Curiosité, intérêt, attendrissement, pitié, sollicitude laissent place au seul et véritable amour.

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

L'amour est en lutte avec l'amour-propre, les personnages de la pièce n'échappant pas à ses atteintes. À ce sentiment complexe qu'est l'amour se mêlent parfois inextricablement d'autres sentiments : plaisir de la conquête et même de la tromperie, souffrance de l'amour-propre humilié, jalousie... Cette complexité ainsi révélée atteste selon Marivaux toute la richesse de l'être humain, mais elle n'est pas sans danger : l'amour de soi peut être parfois un obstacle à l'amour entre deux êtres. Cette contradiction, fréquente dans son théâtre, entre amour et vanité, est finalement résolue quand l'amour se révèle au grand jour.

Cependant, si, au dénouement, la vérité de l'amour triomphe du préjugé social, elle a été atteinte grâce aux déguisements.

Une réflexion sur la recherche de la vérité

Elle se fait, dans la pièce, par le moyen du déguisement. Il fait partie de l'essence du théâtre, qui, par ailleurs, dénonce son usage pervers dans la vie sociale. Cette réflexion sur le rôle du déguisement appartient également au projet dramatique de Marivaux, et il en éclaira les données d'une lumière nouvelle. Dans ses comédies, les travestissements se multiplient parce que les personnages veulent cacher aux autres et parfois à eux-mêmes leurs sentiments. Dans la pièce, quatre personnages sur six sont déguisés et échangent deux à deux leurs identités. Ils se travestissent au début du premier acte, et il faut attendre la fin du troisième pour voir tous les masques tomber.

Une conséquence de ces artifices est d'accroître l'ambiguïté des caractères et des relations entre les personnages. Chacun d'eux est double : lui-même et cet autre qu'il tente d'imiter. De surcroît, il fait face, dans chaque rencontre décisive, avec un personnage que sa dualité rend difficilement déchiffrable. On comprend par là le titre de la pièce dans sa traduction allemande : «*Mask für Mask*» («*Masque pour masque*»). Chacun est une énigme pour l'autre. D'autant plus qu'au masque matérialisé par le déguisement s'ajoute l'écran constitué par le langage lui-même. En effet, les personnages de la pièce tentent de mystifier ceux qu'ils rencontrent par leur discours.

Tant qu'ils jouent ainsi un rôle et gardent le secret de leur identité, la transparence de la communication ne peut être assurée. En voulant à la fois exprimer ce qu'ils ressentent et cacher qui ils sont, ils finissent par ne plus se comprendre. Le langage est donc un second masque qui rend parfois obscurs les sentiments véritables ou les rapports de force qui naissent entre les personnages, et il engendre des doutes, des inquiétudes et des malentendus.

Le déguisement ne peut être considéré, dans la pièce, comme une simple «ficelle» du théâtre ou comme une convention de la comédie. En créant l'ambiguïté, il invite à la réflexion, fait naître chez les personnages des interrogations sur leur propre identité, sur celle de leur protagoniste, enfin sur le sens de leur aventure. On peut, à partir de là, donner une première interprétation de la présence du déguisement dans la pièce : jouer, prendre le masque, ce serait, momentanément, refuser l'engagement social, et, par le simulacre, échapper à la fixation d'une nouvelle identité. Le déguisement assurerait ainsi une protection et une liberté.

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

Et le déguisement est pris par Silvia et Dorante pour mettre l'autre à l'épreuve, pour le duper. Dès lors, plusieurs questions sont posées. L'épreuve n'est-elle pas une entreprise perverse destinée à s'assurer une domination sur l'autre, tout en restant soi-même prémuni (ce dont profite et abuse Silvia, comme quiconque a du pouvoir !)? Et, de la sorte, la prise du masque n'aboutit-elle pas à une

participation à ce jeu social impitoyable des trompeurs et des trompés qu'elle dénonce dans la première scène?

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

Or le déguisement est utilisé pour la recherche de la vérité dont le chemin passe donc par le mensonge, qui est, parfois, le plus court chemin pour l'atteindre. Quatre personnages se déguisent, trichent et mentent dans le fond. Ils bernent l'autre pour arriver à plus de vérité, à une limpidité. L'expérience du déguisement et du mensonge fait paradoxalement ressentir la nécessité d'être sincère. En libérant temporairement des règles trop rigides de l'ordre social, il crée un désordre momentané nécessaire à l'émergence de la vérité. C'est en effet à la faveur d'un bouleversement des identités que l'amour se fait jour, et se déclare. Le déguisement est ainsi un emblème de ce hasard malicieux qui réunit les êtres.

Se dégage donc de la pièce cette constatation de morale devenue proverbiale que parfois «la fin justifie les moyens» ; que, pour parvenir à un but noble, il faut parfois utiliser des moyens condamnables. Ce qui peut faire hésiter sur le pessimisme ou l'optimisme de Marivaux, comme sur sa moralité ou son immoralité.

Destinée de la pièce

“*Le jeu de l'amour et du hasard*” fut créé le 23 janvier 1730, à l'hôtel de Bourgogne, par les comédiens italiens, qui donnèrent un spectacle empreint de fantaisie et de mouvement. Gianetta Benozzi tenait le rôle de Silvia ; son mari, Antoine Baletti, celui de Mario ; Louis Riccoboni (alias Lelio), celui de Dorante ; Tomasso Vicentini («Thomassin»), celui d'Arlequin ; sa femme, Violette, celui de Lisette. La pièce remporta aussitôt un vif succès, attesté par le nombre de ses représentations. Elle en eut alors en effet quinze, ce qui était remarquable au XVIIIe siècle. Elle marquait le retour de Marivaux aux grands succès.

Mais il n'existait pratiquement pas de critique théâtrale. On ne sait donc presque rien des impressions que la pièce put susciter chez les contemporains. Elle eut droit, dans “Le Mercure de France” à un long résumé, mais aussi à ces remarques : «Il n'est pas vraisemblable que Silvia puisse se persuader qu'un butor tel qu'Arlequin soit ce même Dorante dont on lui a fait une peinture si avantageuse. [...] Arlequin, a-t-on dit, ne soutient pas son caractère partout ; des choses très jolies succèdent à des grossièretés. En effet peut-on s'imaginer que celui qui a dit si maussadement à son prétendu beau-père : “Au surplus, tous mes pardons sont à votre service”, dise si joliment à la fausse Silvia : “Je voudrais bien pouvoir baiser ces petits mots-là, et les cueillir sur votre bouche avec la mienne” ? On aurait voulu que le second acte eût été le troisième, et l'on croit que cela n'aurait pas été difficile ; la raison qui empêche Silvia de se découvrir après avoir appris que Bourguignon est Dorante, n'étant qu'une petite vanité, ne saurait excuser son silence ; d'ailleurs, Dorante et Silvia étant les objets principaux de la pièce, c'était par leur reconnaissance qu'elle devait finir, et non par celle d'Arlequin et de Lisette, qui ne sont que les singes, l'un de son maître, l'autre de sa maîtresse. Au reste, tout le monde convient que la pièce est bien écrite et pleine d'esprit, de sentiment et de délicatesse.» (avril 1730). Le marquis d'Argenson remarqua : «Silvia fait le mérite de la représentation par son jeu si vif et si vrai», ou encore : «Le rôle est joué par Silvia, si naturelle à jouer les rôles d'impatiente».

Fin janvier, la pièce fut jouée avec succès à Versailles. Elle fut publiée à Paris en février 1730. La Barre de Beaumarchais, un journaliste qui écrivait en Hollande, nota : «Il y a dans la pièce des scènes impayables pour l'esprit et le jeu» (“*Lettres sérieuses et badines*”, 1732).

Elle eut, jusqu'en 1761, chaque année entre deux et dix représentations, soit, au total, une bonne centaine, qui avaient attiré plus de quarante-deux mille spectateurs. Cette année-là, la troupe des Italiens fusionna avec celle de l'Opéra-Comique, et se sépara de ses éléments italiens.

Elle eut bien plus de succès à partir de 1779, quand s'effectua la francisation de ce qui n'était, au départ, qu'une simple comédie italienne en trois actes et en prose. On alla ainsi jusqu'à donner à Arlequin le nom de Pasquin, et en faire un personnage moins fantaisiste.

Elle obtint aussi un succès très vif un peu dans toute l'Europe, en particulier en Allemagne, son titre allemand, *'Maske für Maske'* ("Masque pour masque"), étant d'ailleurs bien choisi.

En 1796, elle entra triomphalement au répertoire de la Comédie-Française, sans modification du texte que la mise en scène, plus dépouillée, laissa parler, pour en faire une pièce «d'intérieur» où les acteurs devaient essentiellement mettre en valeur les aspects psychologiques des personnages, leur travail portant avant tout sur la diction. À la fin du XVIIIe siècle, Mlle Contat s'illustra dans le rôle de Silvia. Mais la pièce fut l'objet de jugements mitigés de la part de critiques très conservateurs. Ainsi Geoffroy, qui la considérait comme «le chef-d'oeuvre de Marivaux», pensait que celui-ci s'était «égaré dans le labyrinthe du coeur des femmes, occupé à fureter et à sonder une foule de plis et de replis qu'elles ne connaissent pas elles-mêmes». Il ajoutait cependant qu'après tout «ce roman du coeur [avait] ses charmes», qu'on pouvait y trouver «un cours de tactique galante» et qu'il offrait même «un fond sérieux et moral» (article de 1801, repris dans son *'Cours de littérature dramatique'*, 1825). Un peu de la même façon, Duviquet, éditeur du théâtre de Marivaux, affirmait en 1830 qu'on reverrait cette pièce «toujours avec plaisir parce qu'[elle] satisfait à la double garantie d'un succès durable, l'agrément et l'utilité». C'était, comme disait alors Villemain, «de l'amour à l'usage de la bonne société».

Donnée le plus souvent sous le titre des *'Jeux de l'amour et du hasard'*, la pièce commença, à partir des années 1840, à devancer par le nombre des représentations *'Les fausses confidences'*. Mais elle demeurait figée dans l'interprétation qu'en avait donnée pendant plusieurs décennies un «monstre sacré», Mlle Mars. Musset s'en inspira avec tant de bonheur et de façons si différentes dans *'Fantasio'* et dans *'On ne badine pas avec l'amour'*. Théophile Gautier constata : «Les héroïnes de Marivaux ont une secrète parenté avec les femmes des comédies de Shakespeare ; elles sont cousines des Rosalinde, des Hermia, des Perdita, des Beatrix. [...] Marivaux, nous le savons, passe pour peindre au pastel dans un style léger et un coloris d'une fraîcheur un peu fardée, des figures de convention, prises à ce monde de marquis, de chevaliers, de comtesses évanoui sans retour ; et pourtant, dans *'Les jeux de l'amour et du hasard'*, respire comme un frais souffle de *'Comme il vous plaira'*.» (articles de 1848 et de 1851 recueillis dans *'Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans'*).

En 1866, à l'Odéon, Sarah Bernhardt fit ses débuts dans le rôle de Silvia.

Dans les premiers temps de la IIIe République, Gustave Larroumet publia la première étude sérieuse sur l'ensemble de l'oeuvre de Marivaux.

En 1891, Mme Bartet s'illustra dans le rôle.

En 1892, Francisque Sarcey eut le mérite de caractériser certains aspects de la pièce avec un solide bon sens : «La distance entre le point de départ et le point d'arrivée est très faible ; mais Marivaux nous y pousse par un progrès continu. Chaque scène est un pas en avant. Marivaux possède cette grande qualité sans laquelle il n'est point d'auteur dramatique : il a le mouvement.» (*'Quarante ans de théâtre'*).

Avec les représentations données entre 1910 et 1939 par Xavier de Courville dans son théâtre de la Petite Scène, on redécouvrit progressivement les vertus du jeu à l'italienne.

En 1936, Marie Bell, en 1938, Lise Delamarre, en 1953, Madeleine Renaud, en 1955, Hélène Perdrière, en 1960, Anne Carrère, furent des Silvia remarquables. Le personnage de Dorante également attira des comédiens célèbres : en 1920, Pierre Fresnay ; en 1953, Julien Bertheau.

Au XXe siècle, la vision de la pièce fut profondément renouvelée par des interprétations résolument réalistes. Dans les décors et les objets du spectacle, des éléments très prosaïques ancrèrent la pièce dans une réalité sociale qui avait été jusque-là ignorée. Cette préoccupation du détail réaliste fut parfois puérile : ainsi dans une reprise de la pièce en 1939 le rideau se levait au premier acte sur Silvia tricotant tandis que Lisette brodait sur un tambour, et à ces activités ménagères s'opposait l'entrée de Mario qui portait des dessins qu'il affectait de regarder.

En 1944, l'Argentin Leopoldo Torres Ríos réalisa le film *'El juego del amor y del azar'*.

Le 22 juin 1948, on célébra à la Comédie-Française, où la pièce était devenue l'un des classiques favoris, sa millième représentation.

En 1950, dans *"Marivaux"*, Marcel Arland écrit : «Quelle oeuvre rare, hardie, presque paradoxale, que *"Le jeu de l'amour et du hasard"* sous sa forme à présent si connue, sa justesse et l'on peut dire sa perfection ! De toutes les œuvres de Marivaux, c'est sans doute la plus accomplie. Flexible et précise, elle mêle à l'esprit le plus vif la plus délicate nuance. Nulle longueur ; d'un bout à l'autre une danse aiguë. Nul repos : tout geste, toute parole, le temps qui dure ou va trop vite, apporte aux amants une meurtrissure. Il ne suffit pas que Silvia rougisse d'aimer ; il faut qu'une soubrette, un frère, un père voient sa honte. Et, pour Marivaux, ce n'est pas assez d'une victime : il ajoute Dorante à Silvia, Dorante qui parlait d'abord en charmant cavalier, mais qui apprend bientôt à parler et à se taire en homme ; Dorante dont le tourment, aux dernières scènes, devient pour tous les personnages un spectacle. Aussi bien, parmi les jeunes couples de Marivaux, celui-ci nous apparaît-il comme l'un des mieux dessinés. Mais il n'est dans cette pièce aucun personnage qui ne soit imposé par son rôle comme par son caractère : Mario, le frère taquin et frondeur, M. Orgon, ou la bonhomie paternelle, l'homme qui soupire : *"Va, dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez."* Les serviteurs eux-mêmes prennent une importance exceptionnelle : indispensables à l'intrigue, précis et fondus tout ensemble dans l'harmonieuse unité de la pièce. C'est précisément le premier caractère de cette comédie, qu'elle soit à la fois si complexe et si simple. Elle recourt à quatre déguisements pour développer une intrigue endiablée ; pourtant tout s'y ramène à la naissance, à l'aveu et au courage de l'amour.»

En 1954, Marcel L'Herbier réalisa le téléfilm *"Le jeu de l'amour et du hasard"*, avec Hélène Perdrière, Bernard Dhéran...

Dans les cinquante dernières années, le théâtre de Marivaux ayant été à la fois redécouvert et enrichi, la longue tradition de la pièce «d'intérieur» fut battue en brèche par de nombreux metteurs en scène.

Jean-Louis Barrault renoua avec le jeu «italien», la pantomime de nouveau accompagnant ou suppléant la parole, suivant le désir exprimé par Marivaux lui-même dans *"Les serments indiscrets"* : *"Il y a des manières qui valent des paroles ; on dit "je vous aime" avec un regard, et on le dit bien."*

En 1966, Maurice Escande fit une mise en scène remarquable avec Gisèle Casadessus (Silvia), Jacques Toja (Dorante), Jean-Paul Roussillon (Arlequin), Micheline Boudet (Lisette).

En 1967, Marcel Bluwal réalisa un téléfilm *"Le Jeu de l'amour et du hasard"*, tourné au château et dans le parc de Montgeoffrey, avec Danièle Lebrun (Silvia), Jean-Pierre Cassel (Dorante), Françoise Giret (Lisette), Claude Brasseur (Arlequin), diffusé pour la première fois en mars 1967. Il voulut tirer l'œuvre hors du marivaudage, peindre un monde où le rapport entre maîtres et serviteurs ressemblât un peu à celui des grandes plantations de Louisiane avant la guerre de Sécession. Pour créer ce monde particulier, il tourna dans le val de Loire, dans un château et un grand parc sans clôture, multipliant ainsi les lieux des rencontres, des surprises et des affrontements. Morvan Lebesque, dans son article *"Marivaux est fait pour le petit écran"*, commenta : «Grâce à la télévision, le spectateur a des jumelles qui dénoncent Silvia et Dorante : plus rien n'échappe et, de sourire en moue, en clin d'oeil et en larmes, la pièce s'écrit. [...] C'est du théâtre prodigieusement épuré. Des regards, des mots et le coeur à nu.»

En 1973, Jean Meyer fit une mise en scène au Théâtre des Célestins, à Lyon.

En septembre 1980, la Comédie-Française enregistra en vidéo une représentation de la pièce d'après la mise en scène de Jean-Paul Roussillon.

En 1987, au Théâtre de la Commune, à Aubervilliers, dans la mise en scène d'Alfredo Arias, les acteurs étaient masqués et évoluaient comme des singes.

En 1989, à Montréal, au théâtre Denise-Pelletier, Françoise Faucher plaça l'action sur une colline où l'on monte pour y pique-niquer, pour y jouer au jeu de grenouille (lancer de petits sacs de sable dans un panier), etc., donna à l'ensemble un air de vacances, de dimanche à la campagne, dans un parc où se trouvait une gloriolette drapée de toiles blanches pour se protéger du soleil, une escarpolette, etc. ; on y entendait le pépiement des oiseaux, parfois un «plouf» dans l'eau. Et elle voulut effacer les différences de classes entre Silvia et Lisette, qui étaient deux copines.

D'autres metteurs en scène donnent dans le ludisme, la fantaisie : on a pu voir Dorante et Arlequin arriver sur scène dans la nacelle d'un ballon, et Mario apparaître avec l'arc et les ailes de Cupidon !

“*Le jeu de l’amour et du hasard*” est la pièce de Marivaux la plus jouée et la plus étudiée, au point, excessif, d’y réduire son théâtre. Elle est même l’une des pièces le plus fréquemment jouées du répertoire français.

En 2004, dans le film d’Abdellatif Kechiche, “*L’esquive*”, des jeunes d’une banlieue parisienne répètent la pièce, ce qui leur permet d’esquisser leurs premiers mots d’amour. Krimo, qui a quinze ans, s’éprend de Lydia qui joue le rôle de Lisette, et il met tout en oeuvre pour obtenir celui d’Arlequin. Le texte de Marivaux parut révolutionnaire aux yeux du réalisateur par la place de choix qu’il donnait aux valets et aux soubrettes qui, pour la première fois au théâtre avaient le droit de s’exprimer vraiment, la pièce prouvant cependant que les gens tombent amoureux à l’intérieur de leur propre classe sociale. Marivaux permet aux protagonistes de révéler leurs sentiments. Malheureusement, Krimo se révèle un piètre comédien, et Lydia tarde à lui dire si oui ou non elle deviendra sa petite amie.

Commentaires de scènes

Acte I, scène 1

Notes

- «*répondre de mes sentiments*» : Vous porter garante à l’avance de mes sentiments.
- «*tout de suite*» : Sans contestation ni difficultés. La réponse fait naturellement suite à la question, au sentiment de Lisette du moins.
- «*impertinences*» : Sottises.
- «*une originale*» : Sens très fort : une espèce de monstre (style précieux).
- «*qui ne servira peut-être de rien*» : Qui n’aboutira pas. Qui ne sera peut-être pas utilisée.
- «*un des plus honnêtes hommes du monde*» : Un gentilhomme. Un aristocrate.
- «*esprit*» : Intelligence.
- «*délicieuse*» : Le mot était un néologisme en 1730, et avait beaucoup plus de force qu’aujourd’hui. D’où la protestation de Silvia : «*Délicieuse ! Que tu es folle avec tes expressions !*»
- «*madame*» : Titre donné aux filles de la bourgeoisie et de la noblesse.
- «*amant*» : Prétendant, soupirant.
- «*voilà de quoi vivre pour l’amour*» : Voilà de quoi permettre à l’amour de durer.
- «*pour l’entretien de la société*» : Pour le maintien de la bonne harmonie entre les deux époux ; pour faciliter la vie en commun.
- «*hétéroclite*» : Au sens premier, contraire aux règles de la grammaire ; puis bizarre, étrange, anormale, irrégulière (style précieux).
- «*Vertuchoux*» : Juron burlesque, variation sur «par la vertu de Dieu», «vertudieu», «vertubleu».
- «*ce superflu-là sera mon nécessaire*» : Voltaire, qui n’aimait pas Marivaux, allait reprendre cette idée dans son poème “*Le mondain*” (1736) : «Le superflu, chose très nécessaire».
- «*galant homme*» : Homme bien élevé et connaissant les usages.
- «*Aussi l’est-il*» : Il l’est vraiment.
- «*son domestique*» : Le personnel de sa maison.
- «*figure*» : Forme humaine.
- «*cabinet*» : Pièce la plus retirée d’un appartement, où l’on pouvait s’enfermer pour étudier, traiter des affaires, etc..
- «*toute battue*» : L’usage d’accorder l’adverbe «tout» se maintenait encore malgré les prescriptions des grammairiens depuis le XVIIe siècle.

Commentaire

Quand le rideau se lève, on surprend deux jeunes filles en pleine discussion. Lisette, la femme de chambre de Silvia, l'incite à se marier avec le jeune homme, Dorante, que son père, M. Orgon, a choisi. Quand elle indique : «*Il n'y a presque point de fille, s'il lui faisait la cour, qui ne fût en danger de l'épouser sans cérémonie.*», on trouve un comique par allusion qui consiste finalement à dire sans prononcer directement les mots qui conviennent. Il s'apparente à un jeu de devinettes. Elle revendique aussi son égalité avec Silvia en matière de sentiment : «*Mon coeur est fait comme celui de tout le monde*» et «*si j'étais votre égale, nous verrions*».

Mais Silvia lui donne une sorte de «leçon», lui remontre que la société est un univers du mensonge qui offre bien des exemples de mariages malheureux, parce que les hommes dissimulent leurs véritables sentiments sous le masque de la mondanité.

Ainsi, la scène expose, avec beaucoup de clarté, les enjeux du mariage et le caractère symbolique de cet événement social où deux individus sont amenés à dire «oui» pour la vie. Lisette et Silvia se querellent précisément sur ces mots clés de l'existence, «oui» et «non», qui ouvrent ou ferment, selon les cas, les portes du bonheur. C'est que le risque est grand d'être mal mariée. Surtout lorsque les pères décident pour les enfants et lorsque les alliances sont plus souvent affaires d'intérêt et de conventions que d'amour. Silvia refuse précisément ces conditions dangereuses, et exprime l'inquiétude des jeunes filles devant l'inconnu, la menace du mariage : «*Songe à ce que c'est qu'un mari*», dit-elle à Lisette. Son opinion sur l'amour est empreinte de méfiance : pour elle les charmes exercés par les hommes sont des agréments trompeurs, et elle n'espère pas trouver l'amour dans le mariage : «*Dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme*». Elle éprouve de l'appréhension à l'idée de se marier (ou plutôt d'être mariée à un «aimable» inconnu). Parmi toutes les qualités qu'on attribue à son «futur», la seule qu'en principe elle lui demande, c'est d'avoir «*un bon caractère*». À certains instants, elle laisse paraître une certaine naïveté. Elle est fâchée contre Lisette, qui envisage le mariage d'une façon superficielle ; mais, à un certain moment, elle se radoucit. Le ton de Lisette (étonnement, ironie, curiosité, etc.) correspond assez bien aux différents moments de cette scène. Elle semble être un «faire-valoir» de Silvia. Mais elle a de l'esprit, et elle incarne ici l'âme rieuse de la comédie, certaines de ses répliques ayant une force inésistible. Elle met une certaine malice à suggérer, que Silvia est «*une originale*».

Dans la galerie de trois portraits qu'elle fait («*Ergaste [...] Léandre [...] Tersandre*»), Marivaux rivalisait avec d'illustres devanciers : Molière dans «*Le misanthrope*» (II, 5), Boileau («*Satires*», X), La Bruyère («*Les caractères*»). On remarque que les trois hommes ont un caractère assez différent, mais que leur point commun est la dualité entre ce qu'ils paraissent en société et ce qu'ils sont dans l'intimité. Ces portraits sont saisissants (effets de surprise, de contraste, rôle que jouent certaines images, etc.), conduits avec beaucoup de virtuosité. On aboutit à des impressions de cauchemar, comme à certains instants d'«*Alice au pays des merveilles*». La hantise progresse : un visage sinistre, une «figure» qui glace, pire encore...

D'une façon générale, la scène est marquée par la vivacité du ton (effets de surprise, mots piquants, caractère jaillissant de certaines répliques, etc.). La réplique de Silvia à Lisette qui lui vante les qualités de Dorante : «*Oui, dans le portrait que tu en fais, et on dit qu'il y ressemble, mais c'est un on-dit, et je pourrais bien n'être pas de ce sentiment-là, moi...*» offre à la comédienne la possibilité d'user de sept inflexions différentes : l'approbation feinte, la restriction et les objections qui suivent, le renforcement final par le pronom personnel «*moi*», qui sont autant de nuances qui enrichissent le texte.

Acte I, scène 2

Notes

- «*prétendu*» : Fiancé.
- «*galimatias*» : Discours confus, embrouillé, inintelligible.

- «*je n'y entends rien*» : Je n'y comprends rien.
- «*j'étudie sous elle*» : Sous sa direction.
- «*je te défends toute complaisance à mon égard*» : Tu n'as pas à chercher à me plaire.
- «*duo*» : Récitatifs et duos constituaient l'essentiel des opéras de Lulli et des compositeurs de son école.
- «*remerciez*» : Congédiez. Refusiez poliment (M. Orgon soutient qu'il n'y a aucune chance pour que l'un des deux jeunes gens ne plaise pas à l'autre).
- «*il faut être trop bon pour l'être assez*» : Mot d'auteur. C'est la morale souriante de Marivaux qui s'exprime ici par le truchement du personnage.
- «*rêver*» : Réfléchir.
- «*soutenir le tien*» : Porter le tien en tenant bien ton rôle.
- «*m'en conter*» : Me faire la cour.
- «*à cette contenance-ci, voilà un échantillon*» : «Jugez-en d'après cette attitude, voilà un échantillon». Il y a rupture de construction. Mais la mimique éclaire le texte qui, pour être incorrect, n'en est que plus savoureux.
- «*je vous attends*» : «Vous», c'est-à-dire «vous et votre prétendant».
- «*t'ajuster*» : Te parer, t'habiller.
- «*un peu d'attention à votre service, s'il vous plaît*» : Marivaux rappelait ici, d'une touche légère, le thème qu'il avait développé cinq ans plus tôt, dans «*L'île des esclaves*».
- «*Marquise*» : À la fin, Arlequin déclare : «*Allons saute, Marquis*».

Commentaire

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

S'impose une urgence : il n'y a pas un instant à perdre ; une certaine rapidité de décision et d'entrée en action contribue à créer une atmosphère de fête galante, du fait du travestissement de Silvia et de Lisette, une atmosphère de sensualité qui baigne la pièce avant même que l'amour ne se soit déclaré, atmosphère dans laquelle vont se produire les rencontres décisives.

Lisette, en essayant de répéter, non sans ironie, avec des mimiques significatives, ce que Silvia vient de lui dire, en transformant les portraits qu'elle avait faits, en la parodiant, se révèle une comédienne «à l'impromptu». Elle décrit d'abord «*un visage qui fait trembler, un autre qui fait mourir de froid, une âme gelée qui se tient à l'écart*» puis parle «*d'une femme qui a le visage abattu, un teint plombé, des yeux bouffis et qui viennent de pleurer*». C'est un bel exemple de dialogue parasité par un personnage tiers. En reprenant et déformant les discours tenus par sa maîtresse, Lisette rend difficile la communication de Silvia et de son père, terminant par : «*voilà, monsieur, tout ce que nous considérons avec tant de recueillement.*» On est alors dans le registre burlesque. Elle résume la pensée de sa maîtresse avec cette formule demeurée célèbre : «*Un mari porte un masque avec le monde, et une grimace avec sa femme.*» Dans sa parodie, il y a un tel effort de style, accumulation et empâtement, que M. Orgon l'appelle «*ce galimatias*». Elle prouve qu'elle est de taille à soutenir le rôle qu'on lui confie.

Acte I, scène 3

Notes

- «*amant*» : Ici, celui qui prétend à la main.

Acte I, scène 4

Notes

- «*Ne l'amusez pas*» : Ne l'attardez pas. Ne lui faites pas perdre de temps.
- «*en partie de masque*» : Comme pour un bal masqué.
- «*article*» : Passage.
- «*imagination*» : Idée folle.
- «*notre future*» : Notre future jeune mariée.
- «*se régler*» : Prendre une décision.
- «*le secret de votre côté*» : Le secret envers vous.
- «*Ce n'est pas le tout*» : Ce n'est pas tout.
- «*sur le chapitre*» : Sur le compte.
- «*Savez-vous*» : Connaissez-vous.
- «*particulier*» : Rare. Singulier. Extraordinaire.
- «*ce train-là*» : Cette allure-là. Cette direction-là.
- «*soubrette*» : Femme de chambre.
- «*elle se tirera d'intrigue*» : Elle se tirera d'affaire.

Commentaire

Silvia étant sortie, M. Orgon révèle à son fils, Mario, la teneur d'une lettre que lui a envoyée un vieil ami de bonne condition, le père de Dorante, le prétendant : ce dernier voulant, pour connaître Silvia, pour «*saisir quelques traits du caractère*» de sa promise, user du même stratagème que la jeune fille, se présentera «*sous la figure de son valet, Arlequin, qui, de son côté, fera le personnage de son maître*». M. Orgon et Mario décident alors de laisser ses chances au «*jeu de l'amour et du hasard*», de laisser les deux jeunes gens dans l'ignorance du jeu de l'autre. Et Mario déclare : «*Ma foi, monsieur, puisque les choses prennent ce train-là, je ne voudrais pas les déranger, et je respecterais l'idée qui leur est venue à l'un et à l'autre ; il faudra bien qu'ils se parlent souvent tous deux sous ce déguisement. Voyons si leur coeur ne les avertirait pas de ce qu'ils valent. Peut-être que Dorante prendra du goût pour ma soeur, toute soubrette qu'elle sera, et cela serait charmant pour elle.*», ce qui annonce le dénouement.

En s'assurant la complicité de son fils, M. Orgon fait des spectateurs eux-mêmes les complices du jeu. Dès cette scène, nous devenons, comme lui, non pas partie prenante du drame psychologique, mais des guetteurs observant des guettés. Nous adoptons, en fait, le point de vue de l'auteur. Le style dans lequel est rédigée la lettre du père de Dorante, et le commentaire qu'y ajoute M. Orgon contribuent à nous intriguer.

Acte I, scène 5

Notes

- «*mauvaise grâce*» : Manque d'élégance, de charme.
- «*c'est autant de pris que le valet*» : D'ores et déjà le valet est séduit (style précieux).
- «*l'étourdir un peu sur la distance*» : Lui faire un peu tourner la tête en lui faisant oublier la différence de condition.
- «*coup*» : Action extraordinaire. Le mot, qui appartenait au langage tragique, n'était nullement familier.
- «*démêler*» : Connaître les réactions, le caractère de.
- «*faquin*» : À l'origine, portefaix. Puis individu sans valeur, plat et impertinent.
- «*ce faquin-là sera votre égal*» : Mot à double entente.
- «*babillard*» : Bavard.

- «*j'en ferai l'historien de son maître*» : Je le ferai parler sur son maître (style précieux).
- «*crocheteur*» : Portefaix.
- «*bureau*» : Bureau des messageries.

Commentaire

Silvia reparaît, déguisée en femme de chambre, et affirme sa détermination de séduire Dorante, sous ce costume. Elle, qui se pique au jeu tout en s'imaginant qu'il sera pour elle de tout repos, sa «coquetterie» ayant même un caractère déplaisant, expose les différents éléments de son plan, et même prévoit son succès final : «*Franchement, je ne haïrais pas de lui plaire sous le personnage que je joue. Je ne serais pas fâchée de subjuguier sa raison, de l'étourdir un peu sur la distance qu'il y aura de lui à moi. Si mes charmes font ce coup-là, ils me feront plaisir*».

M. Orgon et Mario, en cherchant à atténuer son assurance, commencent à préparer les spectateurs à ce qui peut se passer et à apparaître comme les complices du dramaturge.

Acte I, scène 6

Notes

- «*devant*» : Au-devant de lui. Par avance.
- «*de fort bonne grâce*» : Avec beaucoup de politesse.
- «*c'est bien des affaires*» : C'est beaucoup dire. Voilà bien des histoires. Qu'allez-vous chercher là? Il s'agit bien de cela !
- «*ne m'en fait pas accroire*» : Ne m'amène pas à me faire des illusions.
- «*votre serviteur*» : L'expression n'appartient pas au langage des serviteurs, mais à celui de la bonne société qui emploie cette expression de soumission par politesse, pour prendre congé ou pour saluer.
- «*Vous me jouez*» : Vous vous moquez de moi.
- «*aille sur mes brisées*» : «Aller sur les brisées de quelqu'un» signifie suivre la piste qu'un autre a déjà repérée et marquée en brisant des branches d'arbres (terme de chasse). À l'époque de Marivaux, on commençait à employer cette expression au figuré, dans le sens très général de «suivre l'exemple de quelqu'un», «entrer en concurrence», ici en rivalité amoureuse.
- «*procès*» : Querelle.

Commentaire

Dorante, qui porte la livrée, qui est un galant serviteur, se présente sous le nom de Bourguignon, valet de Dorante. M. Orgon peut dire qu'il s'acquitte de sa «*commission de fort bonne grâce*». Mais ses interventions et celles de Mario, dans la première moitié de la scène, visent à le taquiner, à le déstabiliser. D'autre part, comme dans une sorte de partie de colin-maillard, ils poussent habilement l'un vers l'autre Silvia et Dorante, trompés chacun par le déguisement de l'autre, les engageant à s'appeler par leur prénom, et à se tutoyer. Mario commence à les agacer tous les deux : Bourguignon doit tutoyer «*Lisette*», mais qu'il ne s'avise pas de lui faire la cour, car il prétend être lui-même amoureux d'elle, et même un amoureux malheureux.

Dans une atmosphère de fête galante, Dorante, déguisé en valet, se fait un devoir de courtiser la fausse Lisette. Celle-ci lui répond avec une réserve mêlée de coquetterie. Chacun joue bien son rôle puisque la règle est que les valets aiment les suivantes. Ce que signale Silvia : «*Bourguignon [...], suivant la coutume, tu arrives avec l'intention de me dire des douceurs : n'est-il pas vrai?*»

Mais ces «badinages» apparemment anodins s'accompagnent des premières atteintes du sentiment. On assiste à une découverte réciproque que font Dorante et Silvia. Dès l'abord, les deux jeunes gens sont charmés l'un par l'autre, et fort surpris de ce qu'ils éprouvent, Dorante s'exclamant en aparté : «*// n'y a point de femme au monde à qui sa physionomie ne fît honneur.*», Silvia le faisant remarquer à son frère. À son premier émoi amoureux se mêle une satisfaction de vanité : celle qu'elle éprouve à

entendre sa conversation galante et à se voir l'objet de compliments qu'elle a la liberté d'écouter puisqu'elle joue les soubrettes. D'autre part, la force naturelle de l'amour qui grandit dès la première rencontre est mise en évidence par la rapidité de ses effets. Plus sincères qu'ils ne le voudraient, les deux jeunes gens en viennent très vite à oublier leur rôle : ils se parlent, se découvrent, sont ravis l'un de l'autre. Se mêlent dans cette première conversation propos galants d'un ton presque aristocratique, discours familiers de deux faux serviteurs et premiers aveux, presque imperceptibles, de l'intérêt que les deux personnages se portent l'un à l'autre.

Au milieu de la scène, Mario frappe un grand coup en faisant semblant d'être amoureux de «Lisette», cette feinte allant lui permettre, dans la suite de l'intrigue, d'attiser ainsi la jalousie de Dorante. Ici, on assiste à une passe d'armes ultra-rapide où Dorante puis «Lisette» prouvent leur sens de la repartie.

Acte I, scène 7

Notes

- «*m'en conter*» : Me conter fleurette. Flirter.
- «*il m'instruise*» : Sur son maître.
- «*m'étonne*» : Sens fort : «me déconcerte».
- «*abjuré les façons*» : Renoncé définitivement aux manières.
- «*l'esprit domestique*» : L'état d'esprit, le caractère commun des serviteurs.
- «*j'ai un penchant à* » : Je me sens naturellement porté à.
- «*trait*» : Mot d'esprit.
- «*faite*» : Habituee. Destinée.
- «*garde-robe*» : Vêtements (ici, livrée de domestique).
- «*qu'il s'exécute*» : Que ce traité s'exécute.
- «*homme de condition*» : Gentilhomme. Aristocrate (même sens pour l'expression «*filles de condition*», à la réplique suivante).
- «*je n'en rabattrai rien*» : Je ne renoncerai en rien à cette prétention. Image empruntée au langage du commerce : «rabattre du prix d'une marchandise».
- «*la vérifier*» : Prouver son exactitude.
- «*je n'ai point de foi*» : Je ne crois pas du tout.
- «*d'abord que*» : Dès que.
- «*malgré que j'en aie*» : Malgré moi.
- «*Nous voilà grâce au ciel en conversation réglée*» : Voilà qu'il me fait une cour en règle.
- «*il m'amuse*» : Le verbe «amuser» est plutôt employé dans le sens de «faire perdre son temps» que dans son sens actuel.
- «*confidemment*» : En confidence.
- «*m'emportent*» : Me mettent hors de moi. M'enflamment d'amour pour toi.
- «*je n'y résiste point*» : Je ne résiste pas à l'élan qui m'emporte vers toi.
- «*arrêté*» : Retenu (comme par des charmes magiques).
- «*tout ce qu'il y a de plus aimable au monde*» : La réplique se termine par un madrigal précieux : «Juge de mon malheur : tu es ce qu'il y a de plus aimable au monde, et tu m'interdis de t'aimer.»
- «*passe*» : Dépasse.
- «*plus de quartier*» : Il n'est pas question de te faire grâce (image empruntée au langage militaire).

Commentaire

D'après la fin de la scène précédente et les derniers mots de Silvia dans celle-ci, cette conversation entre Silvia et Dorante n'aurait pas dû être si longue. Elle prend un cours que la jeune fille ne prévoyait pas. On peut comparer, à ce point de vue, son premier aparté avec ce qu'elle dit à Dorante («*J'avais de mon côté quelque chose à te dire ; mais tu m'as fait perdre mes idées, à moi aussi.*») et avec les dernières réflexions qu'elle se fait.

Chacun des deux jeunes gens, croyant l'autre de condition inférieure, fixe en principe très vite les conditions qui régleront leurs relations. Mais ces déclarations ne les éloignent pas réellement l'un de l'autre.

Dorante, par son aparté («*Cette fille-ci m'étonne !*»), marque la surprise que lui donne le charme altier et la conversation pleine de finesse, de distinction, de celle qu'il croit être une domestique. Aussi, quand il s'adresse à elle, il ne peut pas facilement adopter les manières d'un valet. C'est un bon signe pour la suite de l'action. Il lui fait la cour, se montre même tendre. Quand il lui dit : «*L'on est quelquefois [...] de condition sans le savoir*», il suggère qu'il existe une noblesse de cœur qui ne dépend pas de la naissance. Mais Silvia affecte de prendre cette phrase en mauvaise part.

Avec «*tu me soumets*», Dorante fait à Lisette l'aveu de son amour. Mais il ne sait pas où il veut en venir. Progressivement, il ne peut pas s'empêcher de faire la cour à la jeune fille, trois ou quatre répliques lui permettant, à différents moments, de revenir sur ce sujet. Il évoque habilement la beauté de Silvia.

Il fait un second aveu avec : «*cette fierté te va à merveille [...] parce que tu y gagnes*», nous apprenant qu'il a reçu un coup de foudre dès le premier instant où il a vu «Lisette».

Silvia, elle-même troublée, l'écoute sans déplaisir, apprécie plus qu'elle ne le voudrait sa belle mine, sa délicatesse, son badinage galant (d'où son aparté : «*Quel homme pour un valet !*»), et doit se faire violence pour lui interdire de lui parler d'amour. Elle s'avoue qu'elle n'est pas insensible à ses déclarations : «*À la fin, je crois qu'il m'amuse.*» En entrant dans le jeu, du fait de son esprit, de son habileté oratoire, elle se met à s'intéresser, de plus en plus, à son partenaire. Et elle est amenée à l'encourager plus qu'elle ne pensait le faire au début de la scène. On s'amuse de ses réactions successives qui vont de la déconvenue à l'agacement. Elle est, elle aussi, tombée amoureuse, mais n'ose l'avouer car Bourguignon n'est qu'un domestique.

On assiste à un véritable jeu du langage, un jeu sur les mots : «*Silvia : Tu peux te passer de me parler d'amour, je pense? - Dorante : Tu pourrais bien de passer de m'en faire sentir, toi. - Silvia : Ah ! Je me fâcherai ; tu m'impatientes. Encore une fois, laisse là ton amour. - Dorante : Quitte donc ta figure.*»

Avec cette dernière réplique, on a une forme subtile de comique par allusion car le spectateur peut y voir un clin d'œil plein de finesse de Marivaux qui lui rappelle que Silvia joue un rôle. «*Figure*» signifie en effet «visage qui inspire l'amour» pour Dorante, et, pour le spectateur, «masque».

Dans la dernière partie de la scène se révèle le trouble des jeunes gens. Le brusque changement de rythme à la fin de la scène est significatif de la colère que ressent Silvia en constatant l'intérêt qu'elle porte à un valet.

Acte I, scène 8

Notes

- «*porte-manteau*» : Valise, ordinairement d'étoffe. Aujourd'hui, on orthographierait «portemanteau».
- «*autant vaut*» : C'est la même chose. C'est tout comme.
- «*pour être mariés*» : Pour que nous soyons mariés.
- «*hôtel*» : «Maison d'un prince, d'un grand seigneur, d'une personne de grande qualité.» («*Dictionnaire de l'Académie*», édition de 1740). L'expression «*la soubrette de l'hôtel*» pouvait faire rire.
- «*plaisant*» : Cette réponse à la question d'Arlequin : «*croyez-vous que je plaise ici*» est en fait une habile échappatoire.
- «*entretenez-vous dans ce sentiment-là*» : Restez dans les mêmes dispositions à mon égard.

Commentaire

Fait une entrée éclatante Arlequin, godelureau mal dégrossi, qui contrefait grossièrement son maître. Ses gaffes au début de la scène sont à la fois comiques et choquantes pour ses interlocuteurs. Il aggrave son cas en s'obstinant à défendre son point de vue. Il fait preuve d'une galanterie

condescendante à l'égard de la «*soubrette*». Il paraît tantôt très content de lui-même, tantôt plein de bonne volonté et presque modeste. Il est donc possible de connaître son caractère, indépendamment du rôle qu'il joue et qu'il prend visiblement tant de plaisir à jouer.

Dorante prend mal ses balourdises ou ses incartades. Mais, surtout, ses manières ridicules déplaisent immédiatement à Silvia, la plongent dans la stupeur. Sa surprise grandit par la comparaison entre Arlequin et Dorante. Elle ne peut s'empêcher de penser : «*Que le sort est bizarre ! aucun de ces deux hommes n'est à sa place.*»

Acte I, scène 9

Notes

- «*Butor*» : Lourdaud.
- «*dans les suites*» : Par la suite.
- «*je donnerai du mélancolique*» : Je ferai le mélancolique.

Commentaire

Dorante, resté seul avec Arlequin, le réprimande pour son manque de politesse. Est comique le double jeu du valet, qui, dans la scène précédente, parodiait l'autorité des maîtres, et qui, l'instant d'après, est soumis au sien.

Mais Dorante manifeste aussi son désarroi : «*Je ne sais plus où j'en suis ; cette aventure m'étourdit. Que faut-il que je fasse?*»

Acte I, scène 10

Notes

- «*mal bâti*» : Peu présentable.
- «*ragoûtant*» : Appétissant (au sens propre et au sens figuré).

Commentaire

C'est au tour de M. Orgon de faire face aux balourdises ou aux incartades d'Arlequin. Ses gaffes au début de la scène sont à la fois comiques et choquantes pour ses interlocuteurs. Il aggrave son cas en s'obstinant à défendre son point de vue. Mais Marivaux s'arrange par un trait amusant pour nous le rendre finalement assez sympathique.

Commentaire sur l'acte I

La disposition d'ensemble est remarquablement claire. Par des effets de symétrie, aux trois scènes de préparatifs (2 à 4) répondent celles qui sont consacrées à l'entrée d'Arlequin (7 à 9) ; à la scène d'ouverture répondent les longs moments de surprise merveilleuse entre Silvia et Dorante (6).

Les propos d'Arlequin dans la scène 7 font écho à ce que Silvia disait sur le mariage dans la scène d'ouverture.

Comme dans d'autres pièces de Marivaux («*Le père prudent et équitable*», «*Le triomphe de l'amour*», etc.), l'entrée de personnages (intrus ou non) dans la maison fait problème : elle est fortement «*dramatisée*». Elle donne lieu ici à un thème comique.

On s'aperçoit assez vite que, dans la vie, tout le monde joue un rôle (maîtres et serviteurs, parents et enfants, soupirants, etc.). Mais Marivaux s'ingénie à ce qu'à certains moments le naturel de ses personnages perce irrésistiblement. On peut relever deux ou trois passages des scènes 6 et 9 où Dorante, Silvia ou Arlequin s'expriment en toute sincérité.

L'action se déroule sous les yeux d'un père qui ne ressemble pas du tout aux pères traditionnels des comédies. On peut comparer les réactions de M. Orgon à celles de l'Orgon du "*Tartuffe*" ou d'un autre «tyran» de Molière.

En une seule scène, l'intrigue paraît avoir déjà bien avancé, mais Arlequin est de ces personnages qui, par leur seule présence, peuvent toujours tout déranger... Le comique de ses répliques répond à la célèbre formule du philosophe Bergson pour définir le rire : «du mécanique plaqué sur du vivant» ("*Le rire*", 1900).

En quelques instants, le dramaturge peut créer une atmosphère nouvelle. À cet égard, l'entrée ou la sortie des personnages peut jouer un rôle très important : début des scènes 2 et 3, fin des scènes 6, 7 et 9.

Acte II, scène 1

Notes

- «*Ils vont leur train*» : Ils agissent. Ils progressent rapidement dans la voie de la séduction.
- «*il est de mauvais goût*» : C'est de mauvais goût.
- «*cela ne laissera pas que d'être*» : C'est pourtant ce qui se passera. Il en sera pourtant ainsi.
- «*je la renverse*» : Je la mets sens dessus dessous.
- «*Sur ce pied-là*» : À ce compte-là. Dans ces conditions.
- «*à vue de pays*» : À première vue (voir «à vue de nez»). À voir les choses en gros.
- «*je m'attends bien qu'elle*» : Je m'attends bien à ce qu'elle.
- «*rebuter*» : Décourager.
- «*se gouverne-t-il*» : Se comporte-t-il.
- «*original*» : Extravagant.
- «*l'homme de conséquence*» : L'important.
- «*À la bonne heure !*» : Tant mieux !
- «*de la prévenir*» : De lui donner des préventions. De la monter contre.

Commentaire

Ce qui a lieu pendant les entractes joue un rôle important. D'après les indices que donne Lisette sur le progrès des sentiments d'Arlequin à son égard, on peut supposer que la scène se déroule le lendemain à midi. Tout le jeu de Marivaux est de nous faire croire par des moyens à lui que l'action de sa pièce peut se dérouler en une seule journée, conformément aux règles classiques.

Lisette a très bien joué son rôle auprès du faux Dorante, car elle a enflammé son cœur. Et elle en est enchantée. En effet, dès la seconde entrevue, ils se sont dit qu'ils s'aiment, tout en se prévenant mutuellement qu'il y aura peut-être à en rabattre lorsqu'on se connaîtra mieux. Elle vient honnêtement en avertir M. Orgon : elle ne répond plus des sentiments de ce Dorante-là ; au train où vont ses amours, c'est elle qui épousera le prétendant de Silvia. Sa démarche est méritoire, car, en la faisant, elle risquait d'inquiéter M. Orgon sur le sort de sa fille. La façon dont elle brave les règles de la «modestie» (aux deux sens du mot) pour évoquer le danger qui menace, dont elle parle des effets de ses charmes, dont elle s'acharne à s'expliquer, tout en se heurtant toujours à l'incompréhension de M. Orgon, est comique. Et sont humoristiques les mots que celui-ci emploie pour évoquer l'action des charmes de Lisette, comme l'interprétation des signes à laquelle ils se livrent.

Elle est très surprise d'entendre M. Orgon déclarer qu'il ne s'oppose pas à cet amour, l'inciter à encourager les avances du prétendu Dorante («*Renverse, ravage, brûle, enfin épouse ; je te le*

permets, si tu le peux !») et l'engager même à accuser le prétendu Bourguignon, devant Silvia, de mal servir son maître. Les ordres qu'il lui donne à deux reprises sont importants pour la suite de la pièce.

Acte II, scène 2

Notes

- «*serviteur*» : Formule de politesse employée pour prendre congé ou pour saluer.

Commentaire

Arlequin survenant, M. Orgon le laisse s'entretenir avec Lisette. Son impatience amoureuse, et la façon dont il parle du mariage à M. Orgon sont comiques.

Acte II, scène 3

Notes

- «*que je ne m'impatiente pas*» : Qu'il faut que je m'impatiente pas.
- «*le bonhomme*» : Le vieillard (familier). Le vrai Dorante parlerait-il ainsi?
- «*un amour naissant*» : L'image est filée dans les répliques suivantes.
- «*puisque vous êtes sa mère*» : Souvenir de Molière dans «*Les femmes savantes*» où Trissotin, comparait une «épigramme» qu'il venait de composer à «un enfant nouveau-né», déclarait : «Votre approbation lui peut servir de mère» (III, 1).
- «*prodige de nos jours*» : Arlequin donne dans l'hyperbole dans son compliment, en faisant de Lisette la personne la plus extraordinaire de l'époque.
- «*un amour de votre façon*» : Que vous avez fait naître (image empruntée au langage des couturières et des artisans).
- «*l'établir*» : Lui assurer sa situation matérielle, ainsi que le confirme plus loin le mot «*pourvu*».
- «*importun*» : Qui déplaît, ennuie, gêne par sa présence ou sa conduite hors de propos.
- «*roquille*» : Mesure de capacité pour le vin qui contenait le quart d'un setier, ce qui correspondait à peine à un verre.
- «*me soutenir*» : Me sustanter, soutenir mes forces chancelantes.
- «*les filous qui l'ont volée*» : Arlequin reprend ici le madrigal adressé par Mascarille aux précieuses ridicules dans la pièce de Molière : «Oh ! ah ! je n'y prenais pas garde : / Tandis que, sans songer à mal, je vous regarde, / Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur. / Au voleur, au voleur, au voleur, au voleur !» («*Les précieuses ridicules*», scène 9).
- «*comme un perdu*» : Au point de me damner pour vous. Éperdument.

Commentaire

C'est un procédé comique très sûr que d'opposer aux scènes d'amour entre maîtres des scènes d'amour entre serviteurs qui en sont la parodie. Molière l'avait déjà pratiqué dans «*Le dépit amoureux*». Marivaux en tira l'effet le plus plaisant, et, toujours subtil, y ajouta un élément nouveau : ici les serviteurs jouent le rôle des maîtres, et inversement.

Entre Arlequin et Lisette passe un courant irrésistible, un charme délectable. Ils s'ingénient à jouer aux maîtres, à appliquer toutes les règles du «jeu de l'amour», tel qu'ils l'ont vu pratiquer dans le «monde», avec toutes sortes de chichis, mais ils en font beaucoup trop, ils en rajoutent, mettant ainsi en valeur ses aspects convenus, préfabriqués, donc un peu dérisoires. Arlequin s'en donne à cœur joie, son discours amoureux étant alors tout à fait parodique de la rhétorique précieuse, riche en métaphores filées, ordinairement réservée aux maîtres. Lisette lui renvoie bien la balle. Ce n'est plus seulement à une «cour» dans toutes les règles qu'on a l'impression d'assister, mais à une sorte de

sport, tout à fait réjouissant ; en voyant à quel point il réussit, Arlequin rayonne, triomphe : il a tant de plaisir qu'il fait rire même les enfants.

Habituellement, dans le «beau monde», même entre libertins, la cour qu'on faisait à une dame répondait à des codes que tout le monde connaissait ; elle correspondait à une suite d'étapes rituelles : l'éloge de la dame, l'amant à genoux, la main prise, la main baisée, etc. À chaque étape, les deux partenaires savaient parfaitement où ils en étaient.

Mais Arlequin, pressé d'avancer ses affaires de cœur, déclare, avec feu et drôlerie, son amour à Lisette. Il sait fort bien utiliser les mots pour en arriver où il veut.

Ils font la parodie de la préciosité. On trouve, dans les répliques d'Arlequin, des expressions hyperboliques (volontairement excessives) et des personnifications inattendues. Il s'amuse aussi à «filer la métaphore». Mais ils ne sont pas vraiment des précieux. Et deux expressions qu'il emploie («*le bonhomme*», «*n'en avoir que roquille*») jurent tout à fait avec les grands mots qu'il utilise par ailleurs, ce qui crée un effet de burlesque : sa première réplique est rendue très amusante par un effet de contraste ; la comparaison qu'il emploie pour dire le plaisir qu'il trouve à embrasser la main de Lisette trahit l'amateur de vin.

L'attitude que prend Lisette au début de la scène ne correspond pas à ce qu'elle confiait à M. Orgon dans la première scène de l'acte. Arlequin se fait encore plus pressant, et elle cesse de jouer le rôle de suivante. Mais sa mauvaise foi transparait d'une façon amusante (mots prononcés du bout des lèvres, de manière à attirer l'attention ; attitude légèrement condescendante, etc.). Bien qu'elle entre dans le jeu avec beaucoup d'aisance et de plaisir, il y a un instant où elle interrompt Arlequin en laissant percer un peu d'inquiétude : «*Mais est-il possible que vous m'aimiez tant? Je ne saurais me le persuader.*»

Acte II, scène 4

Notes

- «*valetaille*» : Terme péjoratif pour désigner l'ensemble des serviteurs d'une maison.
- «*congé*» : Renvoi.
- «*réveur*» : Pensif.

Commentaire

Arlequin et Lisette sont interrompus par Dorante qui veut donner l'ordre à son valet de paraître distant. Marivaux souligne le comique de situation, puisque cette intrusion coupe tous les effets d'Arlequin. Le rôle qu'il doit jouer n'est pas facile. Le ton qu'il prend, à tel ou tel moment, pour essayer de s'en tirer est amusant.

Il envoie Dorante au diable, profite même des pouvoirs que son déguisement lui confère pour se moquer un peu de lui, ce qui lui valut l'ajout, à la Comédie-Française, d'un «lazzi» fort admiré par Duviquet, éditeur de Marivaux sous la Restauration : «Dorante profite d'un moment où Lisette se détourne pour témoigner à Arlequin son mécontentement, et ce témoignage devient très expressif par un coup de pied dans le derrière dont il a soin de l'accompagner. Arlequin se frotte avec beaucoup de grimaces la partie endolorie. Lisette se retourne ; Arlequin reprend une attitude imposante, et semble menacer son maître d'un nouvel acte de violence, etc. Ce lazzi bien exécuté se prolonge au gré de l'intelligence des acteurs et des éclats de rire du public.»

Acte II, scène 5

Notes

- «*mon amour qui est extraordinaire*» : L'expression appartenait au vocabulaire précieux.

- «*la question est vive*» : Hardie, pressante.
- «*m'expliquer*» : Avouer mes sentiments.
- «*Je suis du sentiment*» : Je pense.
- «*en conscience*» : En vérité, franchement, selon les règles de la conscience.
- «*La retenue de mon sexe*» : La discrétion à laquelle se conforment les femmes.
- «*La retenue d'à présent [...] donne bien d'autres permissions*» : Marivaux glisse ce trait satirique par lequel il critique les moeurs du temps. Mais cela ne peut-il être répété un peu à toutes les époques (et, bien entendu, aujourd'hui)?
- «*un petit brin*» : Un petit peu.
- «*me confond*» : Me trouble et me déconcerte.
- «*courir les champs*» : Dérisonner, perdre la raison (voir «battre la campagne»).
- «*Peut-être m'aimerez-vous moins, quand nous nous connaîtrons mieux.*» : C'est le tournant de la scène.
- «*il y aura bien à décompter*» : À rabattre sur le prix (que je vous parais représenter). Vous serez bien déçue. Vous déchanterez.
- «*qualités*» : Lisette joue sur le double sens du mot «*qualité*» : mérite personnel et condition sociale.
- «*Les pères et les mères font tout à leur tête*» : Véritable mot d'enfant.
- «*état*» : Condition sociale.
- «*Il a beau jeu pour me choisir encore.*» : Il peut bien encore me choisir.
- «*Perrette ou Margot*» : Deux noms de domestiques.
- «*martinet*» : Petit chandelier à manche avec crochet ou pointe.
- «*les fautes d'orthographe*» : Cette expression pittoresque désigne en fait l'erreur sur l'identité. Elle fut empruntée par Marivaux à «*La matrone d'Éphèse*» de Fatouville (1682) : «Arlequin : Que je vous aimerais ! que je vous caresserais ! que je vous flatterais ! que je vous rosserais... Madame ! - Colombine : Qu'est-ce que dit cet animal? - Arlequin : Ah ! je vous demande pardon, c'est une faute d'orthographe.»
- «*vous souffrir*» : Vous tolérer.

Commentaire

Dorante sortant, Arlequin reprend tant bien que mal ses propos galants.

Dans la première partie de la scène, il est presque un peu trop ingénieux pour ramener Lisette au sujet qui l'intéresse, la préciosité de son langage étant ridicule. Il emploie des expressions pittoresques pour traduire ses sentiments. Mais il y a au moins un passage où il exprime son amour en termes assez touchants : «*Dites-moi un petit brin que vous m'aimez*». Il va même, dans ses déclarations, laisser prudemment entendre qu'il n'est peut-être pas celui qu'il paraît être. Lisette n'est que trop heureuse de lui laisser entendre la même chose. On remarque les différences entre le langage de Lisette et celui d'Arlequin. Elle continue longtemps à faire des «chichis», mais change de ton en avouant : «*Pour moi, mon cœur vous aurait choisi, dans quelque état que vous eussiez été.*»

Dans la seconde partie de la scène, les deux amoureux se livrent à de prudentes confidences. Leur duo est amusant : assaut soudain d'humilité, jeu des répliques, termes particulièrement expressifs, etc.. Mais ils sont un peu retenus par le respect que leur inspire celui ou celle qu'ils croient être leur supérieur dans la société : ils se disent qu'ils s'aimeront quel que soit leur état dans le monde. Ils sont bien près de jeter le masque. Pour eux, tout allait si vite qu'il était temps d'interrompre, comiquement, cette progression galopante. Or Silvia survient.

Acte II, scène 6

Notes

- «*Ne voilà-t-il pas*» : Exclamation d'impatience.
- «*ma mie*» : Variation de «ma amie».

- «*n'entrent point qu'on les appelle*» : Sans qu'on les appelle.
- «*Nous avons ordre de nous aimer avant qu'on nous marie, n'interrompez point nos fonctions*» : Ce mot imprévu dans la bouche d'Arlequin fait allusion à l'objectif que s'était fixé Dorante avant d'épouser Silvia.
- «*Ah ! les sottés gens que nos gens !*» : C'est un des mots de «seigneur» d'Arlequin, par lequel il met en évidence les prétentions dérisoires de certains maîtres.

Commentaire

Silvia, venant demander un entretien avec Lisette, est rudoyée par Arlequin, s'attire son truculent mécontentement, d'autant plus qu'elle l'a surpris «à genoux». Il essaie de parer à ce nouveau coup du sort, tandis qu'elle parvient à se contenir.

Acte II, scène 7

Notes

- «*brutalités*» : Grossièretés.
- «*animal*» : Le jugement de Silvia sur Arlequin rejoint donc celui de Dorante qui le traite de «*butor*».
- «*du peu de convenance*» : Du peu de convenance entre lui et moi.
- «*ce procédé-là*» : Cette façon d'agir.
- «*Positivement*» : Précisément. Expressément.
- «*le futur*» : Le fiancé, qui est le futur mari.
- «*rebutant*» : Déplaisant.
- «*sans prendre du temps*» : Sans avoir besoin de prendre du temps.
- «*Son valet*» : Lisette touche ici le point sensible.
- «*gâté l'esprit*» : Faussé les idées.
- «*vous avoir conté des histoires maladroites*» : Façon détournée de dire : «vous avoir fait la cour» ; ici, «*maladroites*» est un euphémisme qui prend le sens de «déplacées».
- «*imputer à ce garçon une répugnance*» : Rendre ce garçon responsable d'une répugnance.
- «*fourbe*» : Qui trompe ou agit mal en se cachant, en feignant l'honnêteté.
- Dans cette réplique, Silvia révèle l'intérêt qu'elle porte à Bourguignon-Dorante.
- «*dès que*» : Du moment que. Puisque.
- «*Dès que je vous le défends*» : Silvia est si indignée qu'elle éclate. Le «*vous*» est explétif : il ne fait que marquer à quel point elle est irritée par Lisette.
- «*je ne conçois rien*» : Je ne comprends pas.
- «*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. À partir de ce moment, Lisette change d'attitude, parce que, du fait de l'aveu involontaire de sa maîtresse, elle a abouti à la conclusion que celle-ci n'est pas indifférente au valet qu'est Bourguignon.
- «*jusqu'aux larmes*» : Ces larmes traduisent le débat intérieur, le désarroi dans lequel se trouve Silvia.
- « *finesse*» : Intention malicieuse.
- Dans sa réplique aux phrases précipitées, Silvia montre sa nervosité, déverse sur Lisette une colère qu'elle éprouve pour elle-même, son indignation allant croissant sans que rien ne puisse la calmer.

Commentaire

Silvia, comme Dorante l'a fait avec son valet, vient donner l'ordre à sa femme de chambre d'éconduire son prétendant, trouvant qu'elle va trop loin avec celui qu'elle suppose le maître, lui rappelant qu'une

femme de chambre est faite pour obéir. Après s'être contenue dans la scène 6, elle exprime ce qu'elle pense de son fiancé.

Lisette, de son côté, fait entendre à Silvia qu'elle-même va bien loin avec le valet, et se refuse à obéir. Elle se dit chargée de mission, rappelle en trois phrases ce que M. Orgon lui a dit dans la première scène de l'acte : réfréner les ardeurs d'Arlequin lui a été interdit. Elle laisse percer ses sentiments quand elle demande : «*Mais, madame, le futur, qu'a-t-il donc de si désagréable, de si rebutant?*»

La révélation que lui fait Lisette désarme complètement Silvia. Son trouble augmente encore lorsque la soubrette lui fait remarquer qu'elle ne semble pas indifférente au charme de Bourguignon. Les remarques insistantes de Lisette, qui emploie des euphémismes pour parler de Dorante et de son comportement, contribuent en réalité à la blesser davantage, l'obligent à prendre conscience de ce qu'elle ne voulait pas voir. Elle aime Dorante, mais ne veut pas se l'avouer. Autre témoignage du pouvoir de l'amour : le désordre de ses impressions. Elle qui tenait des discours raisonnables ne sait plus où elle en est : «*Qu'est-ce que cela veut dire? ... Où en sommes-nous?*» Elle passe, d'une réplique à l'autre, de la colère à la mélancolie, de la pitié à la tendresse. Enfin du rire aux larmes. Et elle est piquée dans son amour-propre quand Lisette critique Bourguignon, conformément au plan de M. Orgon. Du même coup, en voulant se défendre, elle se trahit : d'où son irritation contre la soubrette, et sa nervosité croissante, «*qui va jusqu'aux larmes*». C'est, en fait, à elle-même qu'elle pose la question faite à Lisette : «*Que se passe-t-il dans votre esprit?*» Elle cherche à se défendre en attaquant. Plus elle veut cacher (et se cacher) ses sentiments, plus elle se trahit. La phrase qui exprime le mieux sa détresse est : «*Qui est à l'abri de ce qui m'arrive? où en sommes-nous?*»

La scène se clot sur la menace extrême que contient la phrase : «*Je prendrai d'autres mesures*».

Cette scène contribue donc à faire évoluer ses sentiments de Silvia. Son amour-propre lutte contre son amour, et a la partie belle : comment? elle, Silvia, s'éprendre de Bourguignon, un valet ! Le triomphe de l'amour n'en sera que plus éclatant.

On remarque dans cette scène un effet de crescendo : on distingue avec netteté les trois mouvements qu'elle comporte (mouvements de longueur presque égale, quoique de plus en plus courts, et d'un rythme de plus en plus vif).

On constate que la dispute est un jeu sur les mots qui, dans ce cas, font mal ! Les pointes, les allusions à mots couverts, sont ressenties comme des insultes ou utilisées comme des armes. Lisette et Silvia, chacune à son tour, tente de contrôler l'échange, et le ton monte rapidement, à la faveur de répliques brèves, entre maîtresse et suivante. Chaque mot de Lisette a le pouvoir de mettre Silvia hors d'elle, et, lorsque celle-ci est arrivée au plus haut point de l'indignation, elle reprend précisément les mots de son «adversaire» : «*Lisette : Quelle finesse entendez-vous à ce que je dis? - Silvia : Moi, j'y entends finesse ! Moi, je vous querelle pour lui [Dorante] ! J'ai bonne opinion de lui ! Vous me manquez de respect jusque-là ! Bonne opinion ! Juste ciel ! Bonne opinion ! Que faut-il que je réponde à cela? Qu'est-ce que cela veut dire? À qui parlez-vous?*» Ici, il n'y a plus de retenue ; les mots dans leur désordre traduisent les bouleversements du cœur, l'humiliation de l'amour-propre, la surprise.

Acte II, scène 8

Notes

- «*impudence*» : Effronterie audacieuse ou cynique qui choque, indigne.
- «*l'idée dont cette insolente est venue me noircir l'imagination*» : Cette idée est celle de l'intérêt qu'elle porte à Bourguignon-Dorante.
- «*objet*» : S'emploie dans la langue classique pour désigner un «être pour qui on éprouve un sentiment vif». Le mot est prononcé sur un ton d'agacement parce que Silvia se reproche ce sentiment.
- «*je ne dois pas m'en prendre à lui*» : Silvia s'adoucit aussitôt.

Commentaire

Le monologue, forme fréquente dans la comédie de Molière, est, dans la pièce, représenté par cette seule scène.

Silvia pleure de colère, exprime son humiliation, son indignation et l'exaspération qu'elle éprouve pour Lisette et pour les domestiques en général. En effet, elle n'a pu cacher son trouble devant sa femme de chambre. Elle ne sait où elle en est et ne se reconnaît pas elle-même.

Son ton change lorsqu'elle aperçoit Dorante : « *ce n'est pas sa faute, le pauvre garçon ! et je ne dois pas m'en prendre à lui.* ».

Acte II, scène 9

Notes

- « *éloignement* » : Aversion. Antipathie.
- « *Ce n'est pas la peine de nous gêner pour le peu de temps que nous avons à nous voir* » : Cette phrase montre que Dorante ne se fait aucune illusion. Mais ce fait est de nature à déplaire à Silvia.
- « *Ni à moi non plus* » : Il n'y aurait pas grande perte à mon départ.
- « *en effet* » : Effectivement. La seconde affirmation (« *reviens* ») n'est pas aussi vraie que la première (« *va-t-en* »).
- « *que l'esprit ne me tourne* » : Que je ne perde la tête.
- « *ma raison* » : On ne peut croire à cet appel à la raison.
- « *fantaisie* » : Imagination folle.
- « *il me fait de la peine* » : Ces mots sont prononcés en aparté.
- « *si tu étais instruit* » : Silvia pense : si tu savais qui je suis.
- « *c'est par générosité que je te parle* » : En fait, Silvia ne pense qu'à son propre désarroi.
- « *je ne suis pas faite pour me rassurer toujours sur l'innocence de mes intentions* » : Je ne suis pas disposée à me rassurer toujours en invoquant l'innocence de mes intentions.
- « *m'occupe* » : Me préoccupe.
- « *J'amuserai la passion de Bourguignon* » : J'entreprendrai la passion de Bourguignon (en lui donnant de fausses illusions).
- « *me fera bien rire un jour* » : Silvia, s'efforçant de réagir, affecte le désengagement.
- « *Je ne t'arrêtais pas pour cette réponse-là* » : Je ne te retenais pas pour avoir cette réponse.
- « *encore une chose à savoir* » : Ce n'est pas vrai ; elle ne fait que chercher à prolonger l'entretien.
- « *par exemple* » : Certes, à coup sûr.
- « *te rendre sensible* » : Te rendre « *sensible* » à mon amour. Te faire m'aimer.
- « *je ne le saurais pas moi-même* » : Cette formule est importante, car elle révèle que Silvia se sent dépassée par son sentiment. Toute la réplique est dite en aparté.
- « *tu ne me hais, ni ne m'aimes, ni me m'aimeras* » : Silvia avait déclaré : « *je ne te hais, ni ne t'aime, ni ne t'aimerai* ».
- « *Sans difficulté* » : J'en conviens sans difficulté. Je peux le dire sans difficulté.
- « *dis-le-moi cent fois, que tu ne m'aimeras point* » : Cette requête paradoxale n'est qu'un moyen auquel recourt Dorante pour prolonger l'entretien, pour rester le plus longtemps possible en présence de Silvia.
- « *Oh ! je te l'ai assez dit* » : Elle ne veut pas le répéter, car elle n'est pas sûre de pouvoir aller aussi longtemps contre son sentiment.
- « *effets que j'en crains* » : Conséquences.

Commentaire

Le cœur de Silvia, qui, peu à peu, est obligée de s'avouer qu'elle est en train de s'éprendre d'un laquais, est hésitant lorsque survient Dorante. Elle joue au début de la scène la froideur ; elle regrette

la familiarité de son premier entretien avec lui : *«Bourguignon, ne nous tutoyons plus, je t'en prie.»* Elle fait même preuve d'une certaine cruauté : *«Tiens, Bourguignon, une bonne fois pour toutes, demeure, va-t'en, reviens, tout cela doit m'être indifférent, et me l'est en effet ; je ne te veux ni bien ni mal ; je ne te hais, ni ne t'aime, ni ne t'aimerai, à moins que l'esprit ne me tourne.»*

À deux reprises, elle tente de le décourager définitivement. Mais, quand elle prétend : *«Sans difficulté»*, sa mauvaise foi ne peut que faire sourire. Son ton n'est plus le même quand elle s'écrie : *«Que je suis malheureuse !»* Il s'installe chaque fois entre eux un grand silence, et, la seconde fois, on peut penser que tout est fini. Mais, chaque fois, elle relance le dialogue en se référant à certains des mots que Dorante a prononcés au début de la scène. Elle ne les rapporte pas exactement, mais les interprète.. Elle veut le quereller et elle le console. Il se jette à ses pieds et elle lui dit qu'elle l'aimerait si elle le pouvait.

Sa déclaration d'indifférence ne résiste guère au sentiment de pitié que lui inspire la tristesse de Dorante. Et elle l'écoute pourtant lui redire son amour, de façon pathétique. Quand il part, elle le rappelle... En aparté, elle révèle au spectateur l'état de son cœur : *«J'ai besoin à tout moment d'oublier que je l'écoute.»* Dans cette lutte contre elle-même, elle cède du terrain, et, lorsque Dorante, désespéré, le geste suppléant alors le langage des mots, se jette à ses genoux, elle lui déclare : *«Je dirai ce qu'il te plaira ; que me veux-tu? je ne te hais point, lève-toi ; je t'aimerais si je pouvais, tu ne me déplaïs point, cela doit te suffire.»* Elle a donc laissé échapper une phrase où elle définit très exactement ce qui se passe en elle. On mesure dans cette réplique entrecoupée, presque haletante, riche de litotes (*«tu ne me déplaïs point»* donne à entendre beaucoup plus), émouvante par son demi-aveu, l'art de Marivaux, dramaturge et poète des mouvemens du cœur.

On peut considérer qu'en fait Dorante manoeuvre peu à peu Silvia pour finalement, par un détour inattendu, lui arracher l'aveu de son amour, qui est la capitulation de son amour-propre. Son langage n'est plus du tout celui qu'il avait lors de sa première rencontre avec elle : plus de prouesses verbales ! Il ne peut cependant pas s'empêcher de laisser paraître son amour, l'exprimant par quelques mots extrêmement simples.

Leur cœur à tous deux est partagé, mais non point de façons identiques : Dorante désire cet aveu tout en le redoutant (lorsqu'il se jette aux pieds de Silvia, son attitude ne concorde pas avec ses paroles) ; Silvia le redoute tout en le désirant. Mais, en proie à un débat intérieur, elle change de ton et d'attitude, et rappelle Dorante, lorsqu'il fait mine de partir. Serait-il vraiment parti? Dorante joue-t-il en virtuose de son amour et de celui de Silvia, ou n'est-ce pas plutôt l'amour qui se joue et de Dorante et de Silvia? Marivaux entremêla délicieusement les arabesques de la feinte instinctive et de la sincérité passionnée. Bourguignon va bientôt partir avec son maître : Silvia le regrettera-t-elle?

L'attitude de Dorante est paradoxale dans toute la fin de la scène : il ne sait pas très bien ce qu'il fait, et Silvia ne peut absolument pas comprendre ce qu'il veut dire. Mais n'est-il pas en effet *«de bonne foi»* quand il lui demande de le rabrouer, c'est-à-dire de mettre fin à la terrible tentation qu'il éprouve? Il se désole de l'indifférence de celle qu'il aime, avec un accent de sincérité qui prend alors parfois le ton d'une réplique de tragédie : *«Désespère une passion dangereuse, sauve-moi des effets que j'en crains ; tu ne me hais, ni ne m'aimes, ni ne m'aimeras ; accable mon cœur de cette certitude-là. J'agis de bonne foi, donne-moi du secours contre moi-même ; il m'est nécessaire ; je te le demande à genoux.»* Ce geste, qui émeut le spectateur, intervient très fortement pour amener Silvia à lui dire qu'elle le *«souffrirait volontiers»*. Alors qu'il est dans cette position, la forme même de ses phrases rend sensible l'état d'esprit qui l'anime. Il pose enfin la question qui lui brûlait les lèvres, et l'un des deux obstacles qui le retenaient se trouve levé. Ce fait l'aidera à surmonter le plus important.

Le style et les sentiments ne relèvent pas de la tradition comique, mais l'atmosphère reste cependant celle d'une comédie. La contradiction par laquelle Silvia demande à Dorante de ne plus la tutoyer en le tutoyant est un détail amusant qui révèle que, malgré toutes les arrière-pensées des deux jeunes gens, il y a entre eux une profonde familiarité.

Mais chacun des deux jeunes gens est encore animé par une conviction absolue : à cause de la condition de leur partenaire, il ne doit rien y avoir entre eux. C'est ce qui explique un grand nombre de leurs répliques, et en particulier la formule très forte de Silvia que Dorante finit par reprendre, presque dans les mêmes termes : *«Je ne te hais, ni ne t'aime, ni ne t'aimerai»*.

Acte II, scène 10

Notes

- «*cette façon-là*» : Ce tour-là. Cette circonstance.
- «*facilité*» : Indulgence. Complaisance.
- «*une condition honnête*» : Une condition honorable. D'après le '*Dictionnaire de l'Académie*', on disait «une condition honnête» pour dire «une naissance qui n'a rien de bas ni de fort relevé.»
- «*Monsieur Orgon, s'approchant*» : Silvia n'avait aperçu ni son père, ni son frère, jusqu'au moment où le premier s'approche.
- «*lui en imposer*» : Lui donner des ordres, et l'obliger à m'obéir.
- «*vous ne brillez pas trop dans le respect que vous avez pour votre maître*» : Vous n'avez pas beaucoup de respect pour votre maître.

Commentaire

La survenue de M. Orgon et de Mario au moment où son entretien avec Dorante devenait tendre, qui le surprennent aux pieds de Silvia, ce qui occasionne un petit coup de théâtre, est exactement ce qu'elle redoutait le plus. De telles surprises interviennent dans plusieurs pièces de Marivaux ; elles produisent des effets d'autant plus comiques que leurs victimes en sont totalement bouleversées. Ainsi, par un concours de circonstances, à certains des moments les plus amusants des '*Serments indiscrets*' (IV, 4 et 6), Damis est surpris aux genoux de Phénice, qu'il n'aime pas, et celle-ci lui dit avec un certain humour : «*Il y a aujourd'hui une fatalité sur vos tendresses.*» Silvia, elle, réagit avec beaucoup de présence d'esprit. Et ce «coup de surprise» qui l'atteint contribue à la libérer d'une partie de sa peur.

M. Orgon, à dessein, taquine sa fille et Dorante. Puis le père et le fils renvoient sèchement celui-ci qu'ils accusent, devant Silvia, d'être un serviteur médisant et peu zélé. Et ils achèvent de la confondre en lui affirmant qu'elle finira bien par épouser Dorante.

Acte II, scène 11

Notes

- «*c'est une idée*» : Une idée que vous vous faites, et non une réalité, un produit de votre imagination.
- «*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.
- «*pour dans la mienne*» : Pour ce qu'il peut y avoir dans ma tête.
- «*je ne savais pas l'épithète*» : Silvia prétend ne pas savoir que «Bourguignon» puisse être qualifié de «*galant*» alors qu'elle est l'objet de sa galanterie.
- «*le détruit*» : Le déconsidère en disant du mal de lui. Le discrédite.
- «*aversion*» : Grande répugnance. Violente répulsion.
- «*bien lasse de mon personnage*» : Bien lasse du rôle que je joue.
- «*je viens ici pour vous le recommander*» : Il faut que le quiproquo se prolonge. Étant donné le caractère de M. Orgon, son attitude n'est d'ailleurs pas invraisemblable.
- «*babillard*» : Bavard.
- «*désobligeants*» : Désagréables.
- «*j'essuie*» : Je subis.
- Sylvia relève les termes que son père et son frère viennent d'employer ; c'est un procédé constant chez Marivaux.
- «*Pour le coup*» : Cette fois-ci.
- «*sur le qui-vive*» : Très inquiet et craintif.
- «*visions*» : idées chimériques.

- «*mouvements*» : «Les différentes impulsions, passions ou affections de l'âme». Un peu plus bas, Silvia parle des «*emportements*» qu'on lui attribue.
- «*la conséquence d'un mot*» : L'importance. Les implications.
- «*toute surprise*» : Lisette avait déclaré : «*Je ne reviendrai de longtemps de la surprise où vous me jetez*» (II, 7).
- «*rien de plus haïssable que cette fille-là*» : En fait, ce que hait Silvia, c'est le désarroi dans lequel l'a jetée son amour.
- «*un esprit de justice pour ce garçon*» : En fait, Silvia était animée par l'amour.
- «*on dit*» : L'intonation est méprisante.
- «*Dorante n'a qu'à le chasser*» : M. Orgon veut pousser sa fille dans ses derniers retranchements.
- «*apostille*» : Au propre, addition, note en marge ou au bas d'un écrit. Ici, le mot vise l'interprétation tendancieuse que Mario vient de donner et, surtout, l'adverbe «*tendrement*».
- «*la répétition n'en est pas aimable*» : Il ne m'est pas agréable de l'entendre raconter, de la «répéter» en paroles.
- «*la comédie que vous vous donnez sur mon compte*» : Silvia ne croit pas si bien dire !
- «*Tu épouseras Dorante, et même avec inclination*» : Cette réplique a un double sens : Silvia épousera le vrai Dorante, et «*avec inclination*» puisqu'il est celui qui lui plaît sous l'identité de Bourguignon.
- «*je veux qu'il sorte*» : Cette volte-face s'explique par le désir qu'a Silvia d'échapper à l'emprise de cet amour qu'elle ressent pour un valet.

Commentaire

Silvia prend la défense de Dorante, tout en essayant de ne pas livrer ses sentiments. Elle se met en colère lorsque Mario la taquine sur ce chapitre. Elle a le cœur serré de toutes les incertitudes de son amour. Restée seule, elle est en proie au trouble le plus grand.

Le sentiment qui est né en elle la dérange. Elle éprouve alors non plus une jouissance mais une blessure de sa vanité, particulièrement quand son père et son frère se moquent d'elle en lui montrant qu'elle est sensible aux discours d'un valet. Qu'on imagine sa gêne, sa rougeur, lorsqu'elle s'aperçoit que son père et son frère ont surpris «Bourguignon» et l'ont entendu lui dire : «*Je ne te hais point*». Pauvre Silvia qui, après s'être trahie devant Lisette, s'être laissé arracher un aveu par Dorante, subit maintenant l'assaut de M. Orgon et de Mario, qui se divertissent à ses dépens, prétendent la mettre en garde, comme Lisette l'avait déjà fait, contre l'intérêt qu'elle montre pour Bourguignon, invoquant le témoignage d'Arlequin. Elle se débat vaillamment, passant du calme affecté à l'irritation, puis à l'indignation et à l'éloquence. Elle multiplie les questions qui traduisent à la fois son trouble, son indignation et son désir de vérité : «*Mais que fais-je? De quoi m'accuse-t-on? Instruisez-moi, je vous en conjure ; cela est-il sérieux? Me joue-t-on? Se moque-t-on de moi? Je ne suis pas tranquille.*» En fait, elle ne saurait convaincre et son père et son frère ... ni elle-même. Elle n'en peut plus, et la scène risquerait d'être un peu cruelle, si nous ne savions, comme M. Orgon et Mario, que ce n'est là qu'un jeu ; ces clins d'œil des personnages masculins et de l'auteur que sont les mots à double entente nous le rappellent opportunément. Longtemps ils jouent comme le chat avec la souris, en faisant comme s'ils n'avaient pas vu Dorante à ses pieds, comme si Lisette n'avait pas bien saisi l'importance de ce qu'elle leur a rapporté.

L'épreuve de Silvia ne peut se prolonger plus longtemps : le spectateur finirait par souffrir pour elle, le charme délicat de la comédie s'en trouverait altéré, et elle deviendrait un drame.

La progression est bien ménagée. Ici encore on a affaire à trois mouvements, de plus en plus courts et de plus en plus intenses.

Dans un premier temps, M. Orgon et Mario prétendent mettre en garde Silvia. Puis la discussion porte en principe sur Bourguignon. Enfin, une affirmation hasardeuse de Silvia permet aux meneurs de jeu d'abattre leurs cartes et de lui donner le coup de grâce, en lui révélant ce que Lisette leur a rapporté.

Dans tout le début de la scène, M. Orgon et Mario désignent «*Bourguignon*» à quatre reprises, de façon tantôt très mystérieuse, tantôt très dépréciative, afin d'aiguillonner Silvia.

Ils sont étroitement complices, mais l'un tient le langage d'un père plein de sollicitude, et l'autre celui d'un frère, beaucoup plus expéditif. La différence de ton entre leurs répliques contribue à donner à la scène beaucoup de saveur.

L'avant-dernière réplique de Mario commence par un véritable mot d'oracle, particulièrement cruel pour Silvia : « *Tu épouseras Dorante, et même avec inclination, je te le prédis* ». Mais il n'est pas cruel jusqu'au bout.

Silvia, sans bien s'en rendre compte elle-même, cherche par tous les moyens à se masquer la réalité. Elle fait retomber tout le mal sur Lisette. C'est un tour que lui jouent ses sentiments. Le tumulte de son langage lui permet de déguiser ce qu'elle éprouve.

Acte II, scène 12

Notes

- « *je ne te vois jamais, que tu ne me chagrines* » : Sans que.
- « *il est arrêté que* » : Il est décidé par une volonté supérieure.
- « *dans de grands mouvements* » : Agité par des sentiments violents.
- « *en partant* » : Quand je suis parti.
- « *événement* » : Issue. Résultat.
- « *engagement* » : Mariage.
- « *sur l'article de* » : En ce qui concerne. Au sujet de.

Commentaire

Dorante, son amour et sa noblesse naturelle l'y obligeant, avoue à Silvia son déguisement, et lui révèle : « *C'est moi qui suis Dorante [...] Je hais la maîtresse dont je devais être l'époux, et j'aime la suivante qui ne devait trouver en moi qu'un nouveau maître.* » Les instants précédant la « confidence » contribuent à la mettre en valeur. Cet aveu était tout à fait surprenant à une époque où, s'il était tout à fait courant de voir un jeune aristocrate attiré par une femme de chambre, et songeant à la séduire, personne ne pensait qu'il pût l'épouser. Or Dorante est un jeune homme « *honnête* » (c'est-à-dire un aristocrate) qui aime vraiment une soubrette. S'il dit « *vivement* » : « *Tais-toi, Lisette ; tes excuses me chagrinent, elle me rappelle la distance qui nous sépare, et ne me la rendent que plus douloureuse.* » peu après le milieu de la scène, c'est que l'aventure où il s'est lancé l'a mis dans un grand désarroi. C'est en retenant sans cesse Silvia, qui veut sortir, qu'il gagne peu à peu son amour :

Dorante : Ah ! je te cherchais, Lisette.

Silvia : Ce n'était pas la peine de me trouver, car je te fuis, moi.

Dorante (l'empêchant de sortir) : Arrête donc, Lisette, j'ai à te parler pour la dernière fois [...]

Silvia : Je me défendrai bien de t'entendre, moi ; adieu.

Dorante : Reste.»

Les réflexions que Silvia se fait au début de la scène révèlent le malaise dont elle souffre. Puis elle est enfin soulagée, et heureuse, comme le montre son aparté central, « *Ah ! je vois clair dans mon cœur.* », qui a à la fois une certaine valeur comique et une portée révélatrice, Marivaux ayant retenu l'image de la lumière qui l'emporte sur les ténèbres. C'est en découvrant l'identité de Dorante elle retrouve sa propre transparence ; elle est enfin en accord avec elle-même. Les hésitations, les réticences qui la caractérisaient au second acte disparaissent : elle peut aimer Dorante puisqu'il appartient à sa caste. Le préjugé social n'obscurcit plus la clarté du sentiment vécu.

Mais le ton qu'elle prend aussitôt après révèle une duplicité inquiétante, car elle ne se découvre pas elle-même : « *Cachons-lui qui je suis* ».

De ce fait, cette scène n'est pas encore la scène décisive.

Acte II, scène 13

Notes

- «*tout à l'heure*» : À l'instant.
- «*Vous ne m'entendez donc pas?*» : Vous ne me comprenez donc pas?
- «*je le garderai bien, car je ne sais ce que c'est*» : Mario, qui venait rassurer sa soeur, change tout à coup d'attitude et témoigne de beaucoup d'humour, en affectant ici, malicieusement, de ne rien comprendre à ce qu'elle lui dit, afin de souligner le désordre de ses propos. En fait, il est au courant, depuis le début, du déguisement de Dorante.

Commentaire

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

Silvia, qui avait pu paraître devenir la première victime du stratagème qu'elle avait monté, reprend l'initiative en mettant au point une nouvelle machination qui va relancer l'intrigue alors qu'elle a appris la véritable identité de Bourguignon. Elle indique qu'elle se propose de poursuivre le jeu à sa guise, de ne pas se découvrir pour susciter à Dorante un rival, son frère, Mario, pour le mettre en position de dupe, pour prolonger l'épreuve pour voir s'il saura franchir la barrière des conditions sociales, s'il ira jusqu'à l'épouser quoiqu'il la prenne pour une soubrette. Aussi, à son père qui lui demande : «*Tu espères que Dorante ira jusqu'à t'offrir sa main dans le déguisement où te voilà*», elle répond : «*Oui ! Je l'espère !*». Quel triomphe si elle peut l'y amener !

La scène relance donc l'intrigue en annonçant de nouvelles aventures. On va assister à la dernière ronde du ballet amoureux.

Commentaire sur l'acte II

Comme Molière l'avait fait dans «*Le dépit amoureux*» ou «*Amphitryon*», et lui-même dans «*Pharsamon*», Marivaux lança maîtres et serviteurs dans deux intrigues parallèles. Mais il en tira des effets plus forts.

1 - Traditionnellement, les serviteurs constituaient un couple comique, et leurs jeunes maîtres un couple émouvant. Le comique et l'émotion sont ici portés au paroxysme. Il y a des moments où Arlequin et Lisette peuvent nous émouvoir, et d'autres où Dorante et Silvia peuvent nous faire rire.

2 - Les serviteurs entrent dans la peau des maîtres avec un plaisir incomparable, et peu à peu Silvia s'aperçoit qu'elle s'est exposée à être traitée comme l'était une femme de chambre au XVIII^e siècle. Elle voudrait pouvoir dire «pouce», mais c'est trop tard. Elle est engagée dans une épreuve de vérité

3 - L'intrigue met en lumière d'une façon assez crue la mentalité et les moeurs de certains aristocrates du temps. Silvia manifeste pour les domestiques une véritable haine de classe. La façon dont Arlequin fait la cour à Lisette a quelque chose de subversif.

4 - D'une certaine façon, tout se joue au cours de cet acte, mais rien n'est tout à fait acquis. Dans ce qu'elle peut avoir de plus éclatant, l'«aventure» des héros est encore à venir. Marivaux avait assez bien prévu les objections relevées à l'époque par le rédacteur du «*Mercur de France*» : «On aurait voulu que le second acte eût été le troisième, et l'on croit que cela n'aurait pas été difficile ; la raison qui empêche Silvia de se découvrir après avoir appris que Bourguignon est Dorante, n'étant qu'une petite vanité, ne saurait excuser son silence.» Mais, si, moyennant quelques répliques, la pièce s'était terminée là, la victoire de Silvia n'aurait pas été complète.

5 - Tout cet acte est construit en fonction de l'immixtion d'intrus dans la vie intime des héros. Le dramaturge fait intervenir Lisette, puis M. Orgon et Mario, pour agir comme il le faut, au moment où il le faut, sur le cœur de Silvia. Il s'agit d'exciter son «inclination» pour «Bourguignon», et de l'amener peu à peu à reconnaître qu'elle l'aime. Mais, de toutes ses forces, la jeune fille cherche à s'aveugler elle-même, à refouler ses sentiments, en prenant Lisette comme bouc émissaire. Dans cette lutte de l'amour-propre et de l'amour, elle fait parfois penser à certaines héroïnes de Racine.

Acte III, scène 1

Notes

- «*guignon*» : Malchance.
- «*Maraud*» : Misérable. Vaurien.
- «*Coquin est encore bon*» : Ce mot de coquin est encore bon pour moi.
- «*je souffre*» : Je permette.
- «*Accommodons-nous*» : Mettons-nous d'accord.
- «*nonobstant*» : Ignoré des dictionnaires du temps, le mot se maintint chez Marivaux.
- «*friand de la noce*» : Intéressé par le mariage.
- «*les violons*» : Les violons de la noce.
- «*Dès qu'on te connaîtra*» : Dès qu'on saura qui tu es.
- «*mon habit de caractère*» : Ma livrée de valet
- «*galon de couleur*» : Il orne la livrée.
- «*au buffet*» : Pour passer les plats et servir les vins.

Commentaire

Scène pratiquement immanquable de la comédie : Arlequin essuie de la part de son maître une série d'injures. C'est une façon de relancer le dialogue de façon vigoureuse après l'entracte. Mais ce qui est moins attendu, c'est le sens de l'humour du valet qui réplique très logiquement à son maître et reprend chaque fois le dessus dans l'échange : «*Dorante : Maraude ! - Arlequin : Maraude, soit ; mais cela n'est point contraire à faire fortune. - Dorante : Ce coquin ! Quelle imagination il lui prend ! - Arlequin : Coquin est encore bon, il me convient aussi ; un maraud n'est point déshonoré d'être appelé coquin ; mais un coquin peut faire un bon mariage.*» On le voit, les domestiques ne manquent pas d'esprit chez Marivaux lorsqu'ils entreprennent de subvertir la norme sociale. Dans ces quelques répliques, Arlequin annonçait le Figaro de Beaumarchais.

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

La bonne humeur d'Arlequin se manifeste par les expressions pittoresques qu'il emploie pour évoquer sa bonne fortune, et par les mots «nobles» qui contrastent plaisamment avec elles. Le grand mobile qui l'anime est l'espoir d'une ascension sociale. On peut comparer l'idée (si naïve) qu'il semble se faire de cette ascension avec celle que peuvent en avoir Jacob dans le roman de Marivaux «*Le paysan parvenu*», ou bien Figaro dans la pièce de Beaumarchais «*Le mariage de Figaro*».

Qui veut la fin veut les moyens... Mais, étant donné l'élan qui anime Arlequin, la bonne volonté qu'il déploie pour montrer qu'il est docile à son maître est d'un comique qui éclate dans : «*Voulez-vous que j'aie chercher le bâton?*»

Mais il se plaint «*du sort qui ne m'a mis qu'au buffet*». C'était peut-être un souvenir de ce que le valet Pasquin déclarait à son maître, dans «*Attendez-moi sous l'orme*», de Dufresny (1694) : «*Je suis las enfin d'avoir de la condescendance pour vos débauches et de m'enivrer au buffet pendant que vous vous enivrez à la table.*», la dernière phrase d'Arlequin ayant bien davantage de portée.

Acte III, scène 2

Notes

- «succès» : Résultat.
- «l'homme de condition» : Le gentilhomme. L'aristocrate.
- «morbleu» : Juron qui est une atténuation de «mort à Dieu».
- «tantôt» : Tout à l'heure.
- «de certaines mesures» : Il s'agit sans doute des dispositions pour épouser «Lisette». Mais Mario emploie à dessein une formule assez mystérieuse.

Commentaire

Dans son petit monologue au début de la scène, Dorante se réfère aux mots de «Lisette» qui lui a promis de chercher «*les moyens de [le] tirer d'affaire*» en révélant à sa maîtresse qu'elle est amoureuse d'un valet (II, 12). Sa méprise montre à quel point il se trompe sur l'identité de celle-ci. Mario, qui feint toujours de ne voir en lui que Bourguignon, qui emploie à son égard des expressions où se manifeste sa morgue et son mépris, feint d'être épris de «Lisette», se présente à lui comme son rival, et lui ordonne de cesser de faire sa cour : «*C'est qu'il me déplaît, à moi, d'avoir Bourguignon pour rival.*» C'est donc maintenant au tour de Dorante de souffrir dans son amour-propre, Mario provoquant sa jalousie. Dorante réagit à ses provocations puis à ses «*fausses confidences*» avec agacement et même hauteur. Pourtant, en lui disant que son amour n'est pas vraiment payé de retour, il ne décourage pas totalement son amour.

Acte III, scène 3

Commentaire

Dans cette scène marquée par une extrême vivacité, l'entrée de Silvia ne paraît pas fortuite. Elle vient au secours de Dorante, que Mario humilie maintenant devant elle. L'amour-propre de Dorante est encore mis à rude épreuve, surtout lorsqu'il se voit, devant Silvia, renvoyé par Mario, moment éminemment dramatique. C'est à son tour d'éprouver simultanément amour et humiliation de sa vanité.

Cependant, malgré la violence des relations qui se sont instaurées entre son insolent «rival» et lui, Dorante prononce une réplique qui montre à quel point il est capable de se contenir : «*Avez-vous de l'inclination pour Monsieur?*» Mais son mot touchant, «*Je souffre*», révèle combien il est affecté par tout ce qu'il vient de vivre.

Acte III, scène 4

Notes

- «intrigué» : Embarrassé.
- «*Mais où en est-il précisément, ma sœur?*» : Quels sont exactement ses sentiments et ses intentions?
- «chicané» : Disputé. Contesté. Réprimandé. (Le mot est encore très courant au Québec).
- «badine» : Plaisante.
- «*je n'y songerai jamais, que je l'aime*» : Sans que je l'aime.
- «caquet» : Abondance de paroles.
- «*si tu achèves*» : Si tu parviens à tes fins (te faire épouser par Dorante sans lui révéler ta véritable identité).

- «*Cela vaut fait*» : C'est comme si c'était fait. C'est tout comme.
- «*Ses fers*» : Ils servaient à enchaîner, à immobiliser un prisonnier.
- «*l'impertinence*» : La sottise.
- «*il est tout des plus unis*» : L'amour-propre de Silvia est un des plus simples, des moins exigeants qui soient (sous-entendez : que serait-ce s'il s'agissait d'une véritable coquette !).

Commentaire

M. Orgon, Silvia et Mario se concertent sur la conduite à tenir. La complicité entre eux est sensible dès les premiers instants. Ils parlent de Dorante avec désinvolture, comme d'un pantin qu'ils peuvent manipuler à leur guise. Silvia use d'un ton suave qui a même quelque chose de comique : son «*Hélas, mon frère, je vous avoue que j'ai lieu d'être contente*» rappelle la fameuse réplique de Tartuffe lorsque Elmire lui fait demander s'il consentirait à s'entretenir seul à seule avec elle : «*Hélas ! très volontiers*» (III, 2). Dans sa grande tirade, elle s'exprime avec des accents lyriques (abondance verbale, superlatifs, reprise de mots, élan irrésistible, etc.). À son enthousiasme se mêlent de l'attendrissement et une sorte de ferveur. Animée par la passion de la conquête amoureuse (d'où ses images militaires : «*Dorante est vaincu, j'attends mon captif*» - «*Ses fers...*»), cette coquette, ici peu sympathique sinon franchement déplaisante, s'exprime d'une manière cynique, se donne pour but de parvenir, à travers ce «*combat entre l'amour et la raison*», à une union parfaite, à un bonheur fondé sur l'abandon par Dorante de son esprit de classe sociale ; elle veut que Dorante lui offre sa main en la croyant toujours une femme de chambre. «*Il doit m'épouser ; si vous saviez combien je lui tiendrai compte de ce qu'il fait aujourd'hui pour moi...*» Elle entend ainsi «garantir» son mariage : «*Vous avez fondé notre bonheur pour la vie, en me laissant faire...*» dit-elle à son père.

D'ailleurs, Marivaux a souvent évoqué avec ironie l'amour-propre des femmes et leur coquetterie : dans ses «*Lettres sur les habitants de Paris*» (1717), il écrit : «*Une femme qui n'est plus coquette, c'est une femme qui a cessé d'être*» ; dans «*Le cabinet du philosophe*» (1734), il s'appliqua à dénoncer, en termes extrêmes, la mentalité des «*vraies coquettes*» : «*Un homme serait bien honteux de tous les transports qu'il a auprès d'une coquette qu'il adore, s'il pouvait savoir ce qui se passe dans son esprit [...], car elle n'a point de transports, elle est de sang-froid [...] et ne sent rien que le plaisir de voir un fou, un homme troublé, dont la démence, l'ivresse et la dégradation font honneur à ses charmes. Voyons, dit-elle, jusqu'où ira sa folie ; contemplons ce que je vaudrais dans les égarements où je le jette. Que de soupirs ! que de serments ! [...] Comme il m'adore ! Comme il m'idolâtre ! Comme il se tait ! Comme il me regarde ! Comme il ne sait ce qu'il dit !*»

Le frère et la sœur convainquent M. Orgon de la nécessité de prolonger le jeu.

À l'égard de Silvia, Mario et M. Orgon font preuve d'une tendre ironie, tantôt la dénigrant, tantôt la mettant en valeur.

Acte III, scène 5

Notes

- «*vous livriez sa tête à ma discrétion*» : En langage militaire, «se livrer à la discrétion» du vainqueur revenait à lui laisser un droit de vie ou de mort.
- «*de l'ouvrage bien faite*» : Le féminin donne une certaine saveur populaire à cette expression. On dit encore aujourd'hui : «de la belle ouvrage».
- «*tête bien conditionnée*» : Bien apprêtée. Bien à point. Ces mots s'appliquaient notamment à des vêtements bien faits, des mets excellents, des vins de qualité supérieure ; ici, la tête est solidement éprise (voir plus loin : «*il s'agit ici de mon chef-d'œuvre*»).
- «*qu'il s'accommode*» : Qu'il s'arrange. Qu'il prenne ses dispositions.
- «*cette secousse-là*» : L'émotion de cette révélation.

Commentaire

La soubrette Lisette, animée comme Silvia d'une volonté de conquête (d'où l'image militaire qu'elle emploie), mais prenant des précautions, vient demander à ses maîtres la permission d'épouser le faux Dorante. M. Orgon y consent à condition qu'elle dise à Arlequin qui elle est. Elle a peine à croire qu'on lui laisse le champ libre. Pour elle comme pour Silvia, il va s'agir de l'exploit de leur vie.

Acte III, scène 6

Notes

- «*entrepris la fin de ma vie*» : Entrepris de me faire mourir.
- «*son aveu*» : Sa permission.
- «*vous ne vous attendez pas au fond du sac*» : Vous n'attendez pas que je vous révèle tout sur moi (voir l'expression «vider son sac»). On disait aussi, dans un langage moins populaire, «voir le fond du sac» pour dire «pénétrer ce qu'une affaire a de plus secret» (*'Dictionnaire de l'Académie'*, 1740).
- «*D'où vient me dites-vous cela?*» : «D'où vient?» avait tendance à devenir l'équivalent de «pourquoi?».
- «*voilà où gît le lièvre*» : Voilà le secret, le nœud de l'affaire.
- «*ma couverture*» : Mon déguisement.
- «*il y a un peu à tirer ici*» : J'ai encore un peu de peine à me donner pour me tirer d'affaire. On disait aussi, familièrement : «Il y a encore bien à tirer pour en venir là».
- «*un soldat d'antichambre*» : Comme un soldat, un valet est en faction, mais dans l'antichambre de son maître.
- «*Arlequin [...] coquin [...] faquin*» : Cette rime malencontreuse fut empruntée par Marivaux à '*L'ancre de Trophonius*', opéra-comique de Piron (1722) où Scaramouche et Arlequin s'essayaient à faire des vers : «Scaramouche : Ici prend Scaramouche, ici prend Arlequin. À toi la balle, fais le troisième [vers], je ne sais pas rimer. - Arlequin : Le premier un grand fourbe. - Scaramouche : Et l'autre un grand coquin. - Arlequin : Et tu dis que tu ne sais pas rimer?»
- «*magot*» : Gros singe. Quelques lignes plus bas, Arlequin s'amuse à mettre ce mot au féminin pour retourner le compliment à Lisette.
- «*Masque*» : Personne hypocrite.
- «*n'apprêtons point à rire*» : Arrangeons-nous pour qu'on ne rie pas de nous.

Commentaire

Cette scène décisive et très comique, qui présente le plus bel exemple de malentendu, était attendue depuis l'acte II.

Lisette et Arlequin se rencontrent dans le même dessein : sermonnés par leurs maîtres respectifs, ils sont dans l'obligation de révéler à l'autre qui ils sont. Mais ils ne se pressent pas d'avouer qu'ils sont seulement des domestiques car ils craignent de perdre l'amour de leur partenaire qu'ils croient noble. Ils commencent, prudemment, par bien s'assurer de leur flamme réciproque. Chacun est alors trompeur et trompé, et le sel du dialogue tient au regard apporté à la «confession» de chacun. Aucun des deux ne peut comprendre pourquoi l'autre devient si modeste, et nie tous ses mérites : «*Lisette : Enfin, monsieur, faut-il vous dire que c'est moi que votre tendresse honore? - Arlequin : Ahi ! ahi ! je ne sais plus où me mettre. - Lisette : Encore une foi, monsieur, je me connais. - Arlequin : Eh ! je me connais bien aussi, et je n'ai pas là une fameuse connaissance ; ni vous non plus, quand vous l'aurez faite.*»

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

Arlequin, continuant sur sa lancée de l'acte II, reprend dans au moins deux passages ce qu'il y disait en faisant la cour à Lisette, accumule les termes emphatiques : «*ma Reine*», «*ma chère âme*», «*élixir de mon cœur*», «*Madame*», «*charitable Dame*».

Se déroule ensuite un dialogue riche de demi-aveux et d'effets comiques. Arlequin veut faire découvrir à Lisette qui il est, mais sans le lui dire lui-même. Il fait alors allusion à son état de valet à travers des métaphores : «*Madame, votre amour est-il d'une constitution robuste? Soutiendra-t-il bien la fatigue que je vais lui donner? Un mauvais gîte lui fait-il peur? Je vais le loger petitement.*» Pour lui faire deviner la bassesse de sa condition, il emploie d'autres images ; il se compare tour à tour à «*un louis d'or faux*» ou à «*un soldat d'antichambre*». Avec cette dernière expression le comique par allusion se double d'un comique par association de mots : «*soldat*» est pour Arlequin plus avantageux que «*serviteur*» évoqué par «*antichambre*».

Après quoi, ils se résolvent à cet aveu difficile : il n'est qu'un valet, elle une femme de chambre. Lisette va droit au but. En fait, ce qu'elle obtient n'était pas difficile à obtenir. Au contraire, Arlequin prend des détours comiques pour avouer son identité (son émotion, le caractère laborieux de son ingéniosité, le mauvais tour que lui joue son nom, malgré toutes ses précautions...). Si, dans la plus grande partie de la scène, le langage de Lisette est le même que celui d'Arlequin, elle change de ton et d'attitude quand il exagère ses détours.

Puis ils s'arrangent, dans le rire, de leur déconvenue, d'où un bref échange de mots vifs : «*Faquin [...] magot - Masque [...] magotte*». Si leur chute est vertigineuse, ils ne sont pas trop dépités de devoir renoncer à leur rêve de «*gloire*». Ils se trouvent dans un accord parfait, et se jurent, avec bonne humeur, un amour éternel, Lisette exprimant la même inquiétude que Silvia à l'égard du libertinage : «*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.*»

Enfin, avec un grand éclat de rire, ils singent de la façon la plus plaisante leurs grands airs de tantôt : «*Monsieur, je suis votre servante - Et moi votre valet, Madame.*»

Acte III, scène 7

Notes

- «*il n'a pas soufflé*» : Il n'a soufflé mot. Il n'a pas du tout protesté.
- «*habit d'ordonnance*» : Uniforme. C'est la reprise de l'image du «*soldat d'antichambre*».
- «*Tant y a que*» : Tellement que (expression populaire).
- «*Tu m'en imposes*» : Tu cherches à me tromper.
- «*Par le ventrebleu*» : Juron militaire qui est la forme adoucie et cocasse de «*par le ventre de Dieu*».
- «*casaque*» : Vêtement de dessus à larges manches.
- «*souguenille*» : Forme ancienne pour «*souquenille*». Faite de toile encore plus grossière que la casaque, la souguenille était une sorte de manteau à manches longues qu'on mettait pour faire de gros travaux en affrontant le mauvais temps.
- «*sujet à la casse*» : Sujet à être cassé, comme on le disait pour les gens de guerre licenciés.
- «*friperie*» : Vêtements usés. Habits défraîchis qui avaient déjà servi avant d'être revendus. Il s'agit ici des vêtements de Dorante.
- «*pousser ma pointe*» : Façon familière de dire «*se pousser dans le monde*» («*Dictionnaire de l'Académie*»). Expression empruntée au langage de l'escrime.
- «*la mienne*» : Ma friperie.
- «*nous l'avons dans notre manche*» : Nous disposons de lui à notre gré.
- «*chambrière*» : Femme de chambre. Servante.
- «*but à but*» : À égalité. Sans avantage de part ou d'autre (terme du jeu de paume).

Commentaire

Dorante survenant, Arlequin ne lui révèle pas le secret du déguisement des jeunes femmes : il peut ainsi continuer à se jouer de son maître, s'amuser à mystifier celui qui est le dernier à ne pas savoir, à prendre une revanche sur lui, en lui faisant croire qu'il va épouser la fille de la maison alors que lui, qui s'étonne du succès de son valet auprès de la fausse Silvia, se contente d'une «chambrière». La rivalité comique entre maître et valet atteint son point culminant.

Arlequin parle d'une façon savoureuse de M. Orgon et de sa fille. Mais, se mettant à s'exprimer avec le langage et sur le ton d'un aristocrate, il prend plaisir à effrayer un peu Dorante en lui montrant qu'il est fort capable de traiter de défroques, de «*fripes*», les vêtements des gens du beau monde, et de «*pousser sa pointe*» tout comme un autre (comme tant de laquais parvenus) ; il tient aussi des propos qui, dans d'autres circonstances ou dans une autre bouche, auraient été pour les aristocrates de l'époque, extrêmement inquiétants : «*Quand j'aurai épousé, nous vivrons but à but.*»

Dans «*La vie de Marianne*», roman de Marivaux, il arrive à l'héroïne de s'entendre dire : «*On a rangé [disposé une fois pour toutes] les conditions*» ; mais, dans «*Le paysan parvenu*», autre roman de Marivaux, le héros, un jeune valet, dit à son maître avec un certain aplomb : «*Prenez [supposez] que je sois vous et que vous soyez moi.*» Dans sa gratuité même, Arlequin n'ayant, semble-t-il, pas d'autre but que de se faire plaisir, la scène 7 est de nature à faire réfléchir, quelques instants, sur l'injustice qui consistait à affirmer le caractère immuable des conditions sociales.

Acte III, scène 8

Notes

- «*prévenu*» : Précédé. Devancé.
- «*prendre sa conscience à témoin de son peu de mérite*» : Lui faire prendre conscience de son peu de mérite.
- «*représenter*» : Faire remarquer.
- «*envoyer chez le notaire*» : Envoyer quelqu'un chez le notaire pour lui demander de venir.
- «*vous déclarer*» : Dire qui vous êtes.
- «*obligeant*» : Agréable. Aimable.
- «*vous ne m'entendez pas*» : Vous ne me comprenez pas.
- «*À merveille*» : Parfait (mais est dit ici par antiphrase).
- «*Cela est bien naïf*» : Voilà une réponse vraiment spontanée, comme un cri du cœur.
- «*je ne l'épouserai jamais*» : Silvia exprime ici son amour-propre, sa vexation.
- «*il rêve*» : Il songe, il réfléchit.
- «*J'ai de la peine à partir sans vous avoir convaincue que je n'ai pas tort de le faire*» : C'est un prétexte spécieux pour ne pas partir !
- «*de quelle conséquence*» : De quelle importance.
- «*est-ce à vous de vous plaindre, vous qui me voyez prendre mon parti sans me rien dire?*» : Comme dans la scène de dépit amoureux de «*Tartuffe*», chacun des deux jeunes gens voudrait que l'autre fit le premier pas. Mais Marivaux renouvela le thème.
- «*Vous décidez bien vite*» : Vous affirmez sans preuve.
- «*Laissez-moi*» : Silvia paraît soudain plus froide parce que Dorante vient de la contredire.
- «*peux-tu*» : Ce tutoiement correspond au surgissement du sentiment sincère.
- «*parler à cœur ouvert*» : Parler avec franchise, sincérité.
- «*votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour vous*» : Sylvia se permet de faire de Dorante le portrait d'un amant volage.
- «*sensible*» : Amoureux.
- «*condition*» : Statut social.

- «*objets*» : S'emploie dans la langue classique pour désigner un «être pour qui on éprouve un sentiment vif».
- «*Vous en rirez peut-être au sortir d'ici et vous aurez raison*» : Sylvia fait même de Dorante un séducteur cynique.
- «*si je vous aimais*» : Son aveu amoureux ne peut se faire encore que sur le mode hypothétique.
- «*exposer*» : Mettre en danger.
- «*Il n'est ni rang, ni naissance, ni fortune, qui ne disparaisse devant une âme comme la tienne*» : Dorante abandonne tous les avantages dont il jouit.
- «*que je les prisse*» : Sylvia ne peut encore avouer ses sentiments que sur le mode subjonctif.
- «*être bien généreuse*» : Montrer beaucoup de grandeur d'âme.
- «*transport*» : Vive émotion. Élan de passion.
- «*je n'y tâcherai point*» : Je n'essaierai pas de vous l'ôter.
- «*vous me charmez*» : Vous m'ensorcelez.
- «*Ne gênez donc plus votre tendresse*» : Ne la contraignez plus (en la torturant). Laissez lui donc libre cours.
- «*j'en suis venue à bout*» : Cri de triomphe, que suit toutefois aussitôt l'expression de la tendresse.
- «*Que d'amour !*» : La scène se dénoue par une exclamation amoureuse par laquelle Sylvia s'approche du «Je t'aime».

Commentaire

Après la scène des serviteurs voilà une autre scène des maîtres qui est parallèle aux scènes 9 et 10 de l'acte II. On a de nouveau un jeu de cache-cache sentimental. Le fonctionnement de la scène repose sur un double malentendu dont seul le spectateur, de son point de vue omniscient, détient la clef. Le contraste entre les apartés et les répliques énoncées à voix haute souligne le dédoublement des personnages qui sont partagés entre ce que leur dicte leur être (l'élan de leur cœur) et les exigences du paraître.

La première réplique de Dorante est un de ces apartés qui, destinés par convention théâtrale au spectateur, sont censés exprimer avec sincérité les sentiments du personnage, puisqu'il est dégagé du souci de paraître. Ici, il donne au spectateur des preuves directes de ses sentiments dont il ne cache pas l'intensité. Il croit Silvia sensible aux avances de Mario et, par conséquent, indifférente à son amour. Décontenancé, il lui annonce, au cours d'un ultime tête-à-tête, son intention de partir, de fuir une situation qui, croit-il, le contraint à épouser une fiancée (Lisette toujours déguisée) pour qui il n'a aucun penchant et qui a en plus le mauvais goût de lui préférer son valet. Il n'allègue que de faux prétextes. Ce n'est que sur le mode de l'allusion (emploi de l'indéfini «*d'autres raisons*», auquel fait écho le «*certaines choses*» de Silvia, ou des pronoms («*les*», «*cela*», «*en*»), de la négation ou de l'interrogation faussement naïve qu'il suggère la raison réelle de son départ.

Silvia, quant à elle, qui connaît le véritable statut social de Dorante, mais cache encore le sien, qui dispose donc de plus d'informations que lui, se croit maîtresse du jeu, est sûre et certaine de sa victoire. Elle a deux raisons de prolonger l'entretien : d'une part, elle retarde son aveu pour ménager sa pudeur et les bienséances, d'autre part, elle doit repousser le départ de Dorante qui apporterait un dénouement tragique à leur badinage. Elle voit d'abord la réussite de son stratagème pour le rendre jaloux grâce au mensonge de sa rivalité avec Mario. Mais elle veut maintenant une éclatante revanche à la récente humiliation de son amour-propre (M. Orgon avait qualifié son projet : «*Quelle insatiable vanité d'amour-propre.*» [III, 4]) ; son aparté («*S'il part, je ne l'aime plus...*») le prouve. Ce départ montre que, si dans l'acte III, elle semble, aidée de Mario, mener le jeu, son pouvoir n'est pas absolu, et son destin est encore soumis aux aléas de l'existence qui donnent son titre à la pièce. Son aparté alors qu'elle le regarde partir : «*S'il part, je ne l'aime plus, je ne l'épouserai jamais. (Elle le regarde aller) Il s'arrête pourtant ; il rêve, il regarde si je tourne la tête, et je ne saurais le rappeler, moi [...] Ah ! voilà qui est fini, il s'en va [...] Dorante reparaît pourtant ; il me semble qu'il revient. Je me dédis donc ; je l'aime encore... Feignons de sortir, afin qu'il m'arrête.*», permet de constater que plusieurs indications scéniques figurent dans le texte prononcé. On peut donc observer une admirable utilisation dramatique de l'espace qui devient un élément indispensable à l'action et au sens de la

pièce. Rester ou partir, retenir ou rejeter, deviennent les gestes essentiels qui vont décider d'une vie entière. Le temps est alors comme suspendu. Les spectateurs, inquiets comme Silvia, étonnés de cet étrange dénouement, regardent Dorante s'éloigner comme si la vie se retirait de la scène, et ne reprennent leur respiration que lorsqu'il revient. Un grand moment de théâtre où chaque dimension : le temps, l'espace et la parole des acteurs, prend un sens plein.

Dorante attend d'elle une déclaration. Pour la pousser à l'aveu et cacher sa faiblesse, sa stratégie est simple : au mépris de son attachement pour elle, il la menace de la quitter (depuis le futur imminent, «*je vais partir*», jusqu'au dernier «*adieu*»). Il s'éloigne même, au grand dam de la jeune fille, mais par déception sentimentale et ultime provocation. Dans le monologue de Silvia en train de le regarder s'en aller, elle joue à quitte ou double. Toute sa vie se joue sur quelques secondes qui lui semblent éternelles. Elle attribue alors l'échec à son frère, cette pensée répondant à une autre logique que celle de la raison, Marivaux arrivant ainsi à produire une impression d'intense émotion.

Mais, employant un procédé très fréquent dans la «comédie à l'italienne» et chez Molière, qu'il avait déjà exploité tout particulièrement dans «*La surprise de l'amour*» : l'amant, parti par dépit, n'a pas le courage de s'en aller vraiment, Dorante revient et parle. Ce n'est pas cependant pour se livrer à de grandes effusions. Aussi Silvia est-elle un peu frustrée.

Il évoque plutôt l'amour de Mario, et entend alors Silvia lui dire qu'il ne doit pas craindre cette rivalité. Elle l'amène à quémander («*instruisez-moi de ce qui en est*»), à se montrer donc inférieur à elle, à renoncer à partir. Si c'est toujours en tant que «Lisette» qu'elle s'adresse à lui, c'est qu'il n'y a que cette sorte de mensonge qui puisse lui permettre de parler du fond du cœur, d'exprimer sa plus profonde vérité. Et elle se lance dans une réplique dont la longueur inhabituelle laisse entendre qu'elle n'arrive pas encore à se dire ce qui l'habite. Elle n'a pas prévu tout ce qu'elle dit alors. Car ce qu'elle a compris et cruellement ressenti, c'est que, dans la société de son temps, une jeune fille comme elle n'était jamais qu'une «Lisette», présumée incapable de décider elle-même de sa vie. «*Savez-vous bien que si je vous aimais, tout ce qu'il y a de plus grand dans le monde ne me toucherait plus?*» Elle exprime ses craintes vis-à-vis du libertinage : que sera Dorante? sera-t-il un mari volage et libertin? Elle va même jusqu'à lui dire : «*Votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour vous. Que de ressources n'avez-vous pas pour vous en défaire !*», que l'objet de son amour soit ou non une femme de chambre. Si elle était vraiment une servante, sa tirade aurait une grande portée sociale car elle souligne la différence de situations entre un homme qui est aristocrate et une femme qui appartient à la plèbe.

Dans la seconde partie de la tirade, elle exprime son amour en se transportant en pensée dans un avenir où elle se peint en jeune femme délaissée, en faisant le tableau de l'effet qu'aurait sur elle la «perte» de Dorante qui représente pour elle «*tout ce qu'il y a de plus grand dans le monde*». L'appel à la «*générosité*» de Dorante et l'affirmation qui suit sont l'invitation pressante qu'elle lui fait de déclarer la force d'un amour qui submerge «*rang, naissance, fortune*».

Le demi-aveu de Silvia emporte toutes les hésitations de Dorante. Il éprouve alors une émotion d'admiration qu'il n'avait pas prévue, que révèlent ses mots et le tour de ses phrases. Lorsqu'il dit à Silvia : «*Vous avez le cœur vrai ; vous êtes sensible à ma tendresse. Je ne saurais en douter au transport qui m'a pris, j'en suis sûr ; et vous ne sauriez plus m'ôter cette certitude-là*», l'amour rejoint une forme de connaissance intuitive et irrationnelle. Il avait profondément besoin qu'elle fasse l'aveu de son amour pour accepter l'idée d'épouser «Lisette». Il fait passer au second plan son orgueil de caste, et demande enfin à Silvia de l'épouser malgré la différence de leurs conditions. L'obstacle «dramatique» est précisément dans la pièce le préjugé qui interdit à un noble d'épouser une servante. Et l'on comprend ce que la résolution finale de ce dilemme décidée par Dorante coûte aux conventions et aux valeurs de la société aristocratique :

«*Silvia : Quoi ! vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune?*

- *Dorante : Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue ; ma fortune nous suffit à tous deux, et le mérite vaut bien la naissance. Ne disputons point, car je ne changerai jamais.*»

Cette dernière réplique de Dorante, si on la compare à celle de l'acte I où il prétendait devant Silvia ne vouloir épouser qu'une «*fille de condition*», c'est-à-dire une aristocrate, montre l'évolution de ses

sentiments. Elle est révélatrice d'un conflit entre sentiments et ordre social résolu au profit des premiers.

Par sa maxime, «*Le mérite vaut bien la naissance*», qui marque le triomphe de l'amour sur les préjugés sociaux, il reconnaît chez «Lisette» sa «*qualité*», c'est-à-dire sa noblesse.

Silvia a donc imposé à Dorante cette épreuve décisive : accepter d'épouser une servante, de l'épouser pour elle-même, ce qui lui permettra de mesurer l'amour qu'il dit lui porter. À lui, auquel tous ont reconnu de l'esprit, de la noblesse dans les sentiments, de la distinction dans son discours, il ne reste donc plus qu'à retirer sa livrée, et à l'amour de triompher de l'amour-propre.

Dans cette sorte de ballet qui est mené par Silvia, chacun pousse ses forces de résistance et celles de son «adversaire» à la limite du supportable avant de s'accorder un bonheur bien mérité.

On distingue, dans les propos des deux protagonistes, les aveux du cœur et la rhétorique amoureuse. Mais on peut relever aussi, chez Silvia, les expressions qu'elle emploie et qui appartiennent au champ lexical de l'échange économique : «*mon compte*» - «*lui coûte quelque chose*» : elle évalue son amour à un certain prix dont Dorante doit s'acquitter. «*Je serai charmée de triompher*», disait-elle tout à l'heure. *Mais il faut que j'arrache ma victoire, et non pas qu'il me la donne ; je veux un combat entre l'amour et la raison*», combat qui se déroule en effet dans l'esprit de Dorante.

Acte III, scène 9

Notes

- «*qu'elle n'a pourtant su que par vous*» : Par «*elle*», M. Orgon désigne sa fille.
- «*De la joie, madame*» : Soyez joyeuse, madame (le titre est ironique).
- «*Allons saute, Marquis*» : Pour exprimer sa joie, Arlequin donne une portée proverbiale à trois mots d'un personnage de Regnard très satisfait de lui-même : «*Tu dois être content de toi par tout pays ; / On le serait à moins : allons saute, Marquis !*» («*Le joueur*», IV, 9).

Commentaire

Dans cette scène, où l'enchaînement des répliques contribue à créer une impression de vivacité et de naturel, on assiste au triomphe de Silvia qui, dans sa première réplique, manifeste une certaine malice à l'égard de son père et surtout de Dorante. Elle peut enfin, devant tous les personnages réunis, apprendre à Dorante qu'elle est la fille de M. Orgon. Sûrs de s'aimer vraiment, les deux jeunes gens vont s'épouser. Dans leurs dernières répliques, ils expriment tous deux les raisons qu'ils ont d'être fiers d'eux-mêmes (Dorante : «*Ce qui m'enchant le plus, ce sont les preuves que je vous ai données de ma tendresse.*») ; mais de leur part c'est une façon d'exalter leur partenaire. Mais, suivant une certaine conception traditionnelle de la répartition des rôles entre hommes et femmes, on se serait plutôt attendu à entendre Dorante dire ce que dit Silvia, et inversement.

Lisette et Arlequin manifestent leur humour. Entre eux, le jeu continue. Arlequin imagine d'autres relations humaines où la valeur serait estimée en fonction de la qualité de l'individu plus que du rang. D'où sa boutade à Lisette : «*De la joie, madame ! Vous avez perdu votre rang ; mais vous n'êtes point à plaindre, puisque Arlequin vous reste.*» Ils terminent la comédie sur une dernière plaisanterie, la supercherie étant prise avec bonne humeur par tout le monde. Dans sa dernière réplique, Arlequin exprime, d'une façon imagée, la morale qui se dégage de la pièce.

Le théâtre est devenu le lieu d'une cérémonie presque rituelle : à la fin de la pièce, comme de nombreuses autres pièces de Marivaux, tous les masques tombent, et les «âmes» se dévoilent. Cette cérémonie est nécessaire au bonheur, qui ne saurait se passer de sincérité. C'est un triomphe que les déguisements, la vanité, les rivalités, ne pouvaient empêcher. Bien plus, cette finale décidément moliéresque est un moment de bonheur d'une rare intensité.

Commentaire sur l'acte III

Deux séquences successives (scènes 1 à 3, puis 4 et 5) représentent un nouveau départ dans l'action, et visent à susciter notre intérêt pour ce qui va s'ensuivre.

L'effet des trois premières scènes devrait être d'amener Arlequin et Dorante à jouer leur «va-tout», chacun pour des raisons très différentes.

Dans la seconde séquence, Silvia et Lisette entreprennent leur conquête amoureuse. La phrase, «*// s'agit ici de mon chef-d'œuvre.*», prononcée par la soubrette dans la scène 5 résume par avance excellemment ce que Silvia et elle vont réaliser.

Il ne reste plus en principe au dramaturge qu'à mettre face à face, pour leur grande scène, le premier couple d'amoureux (scène 6), puis le second (scène 8). Ces deux scènes sont parallèles et fortement contrastées. Traditionnellement, chez Molière (*'Le dépit amoureux'*, *'Le bourgeois gentilhomme'*) et chez Marivaux lui-même (*'La surprise de l'amour'*), de telles scènes n'étaient pas seulement mises en parallèle, mais pour ainsi dire symétriques. La scène entre serviteurs suivait la scène entre maîtres et en constituait la parodie. Ici, Marivaux a placé d'abord la scène entre les serviteurs pour mieux faire attendre et mettre en relief celle entre les maîtres.

Tout sera résolu quand Arlequin et Lisette, Dorante et Silvia se seront «reconnus».

Entre les deux «grandes scènes», Marivaux créa des effets de contraste très forts. Tout est réglé à la seconde entre Arlequin et Lisette pour que le comique jaillisse de façon toujours plus irrésistible, tandis que, dans la scène 8, Silvia a l'impression de jouer sa vie au moment où Dorante s'en va.

André Durand

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

[Contactez-moi](#)