



[www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com)

André Durand présente

**MARIVAUX**

**(France)**

**(1688-1763)**



Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres qui sont résumées et commentées (surtout *“Arlequin poli par l'amour”*, *“La double inconstance”*, *“La fausse suivante”*, *“La surprise de l'amour”*, *“La seconde surprise de l'amour”*, *“Le paysan parvenu”*, *“La vie de Marianne”*, *“Le jeu de l'amour et du hasard”*, *“Le prince travesti”*, *“Les fausses confidences”*, *“L'heureux stratagème”*, *“L'île des esclaves”*, qui font l'objet de fichiers à part).

**Bonne lecture !**

Né à Paris, le 4 février 1688, il fut, le 8, baptisé à la paroisse Saint-Gervais.

Son père, Nicolas Carlet, appartenait à une famille de la bourgeoisie de Normandie, qui avait fourni plusieurs magistrats au parlement de cette province. Sa mère, Marie Bulet, était apparentée aux Bulet de Chamblain père et fils, architectes célèbres auxquels on doit notamment le château de Champs et de beaux hôtels parisiens du style Régence.

Pierre Carlet passa à Paris les dix premières années de sa vie, au cours desquelles son père, qui était fonctionnaire de l'intendance de la marine et de la guerre, fut absent : trésorier des vivres, il suivit les armées en Allemagne pendant la guerre de la ligue d'Augsbourg (1688-1697). Mais, en 1698, la famille émigra à Riom où il avait obtenu une charge de « contrôleur-contre-garde » à l'Hôtel de la Monnaie, dont il allait devenir directeur, connaissant dans l'exercice de sa fonction de sévères difficultés. Il ajouta à son nom « de Chamblain de Marivaux », après avoir acheté ces terres, et avoir été anobli.

Le jeune garçon entra au collège des Oratoriens de Riom, où il reçut une solide formation de latiniste mais n'apprit pas un traître mot de grec. La connaissance de l'Antiquité fut pour lui un apport culturel essentiel à l'illustration, au prolongement et à l'approfondissement de sa méditation sur les problèmes et les ressources de l'être humain. On lui enseigna aussi Montaigne, Descartes, Pascal, La Rochefoucauld, Malebranche, son éducation ayant donc obéi à une saine morale. Mais il eut certainement aussi d'autres lectures que celles qu'imposaient les programmes scolaires de l'époque, car son oeuvre reflète une vaste culture littéraire : les poètes antiques, d'Homère à Lucain, les dramaturges français Comeille, Racine, Molière, Regnard, et ceux de la Restauration anglaise comme Milton, comme aussi le Tasse et les romanciers Cervantès, La Calprenède, Mlle de Scudéry, Mme de La Fayette, Sorel, Dufresne.

Il dut alors connaître ses premières aventures sentimentales, car il fallut bien qu'il tire sa si profonde connaissance du coeur humain d'expériences personnelles. On prétend qu'il subit certaines déceptions amoureuses. Il allait raconter l'une d'elles dans '*Le spectateur français*'. Alors qu'il était âgé de dix-sept ans, il aima une jeune fille, qu'il jugeait « *belle et sage ; belle sans y prendre garde* ». Un jour, alors qu'il venait de la quitter, il s'aperçut qu'il avait oublié un gant. Revenant sur ses pas, il surprit sa belle, un miroir à la main, tout entière absorbée dans sa propre contemplation, et reproduisant l'une après l'autre les expressions, les mimiques qu'elle qu'elle lui avait faites au cours de leur conversation et qui lui avaient semblé naturelles : « *Elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens où, durant notre entretien, j'avais vu son visage.* » En somme, la jeune fille ne faisait qu'étudier et perfectionner ses gestes et son jeu de physionomie : léger péché véniel que cette duperie, ce qu'il appela des « *tours de gibecière* ». Il aimait la comédie, mais pas à la ville. Aussi persifla-t-il : « *Je viens de voir, Mademoiselle, les machines de l'opéra !* » Et, ajoutant que ce spectacle le « *divertira toujours* », mais le « *touchera moins* », il rompit brutalement, à la façon d'Alceste, le misanthrope de Molière. Et de ce traumatisme originel toute une oeuvre serait née car cette expérience allait nourrir son ressentiment tenace contre les masques dont on s'affuble en société, particulièrement les femmes, allait l'entraîner à la quête de la vérité.

Puis son père fut nommé à Limoges où, en dépit des railleries dont la ville fut l'objet chez Molière, on trouvait plusieurs cercles de beaux esprits. Déjà attiré par la littérature, il les fréquenta assidûment. Il se dit alors admirateur de Racine, et afficha un certain mépris pour Molière. Péremptoire comme on peut l'être à dix-huit ans, il professa que rien n'est plus facile à écrire qu'une comédie. Ses amis le mirent au défi de le faire ; il accepta le pari, et, huit jours plus tard, leur apporta le manuscrit de sa première pièce :

---

**“Le père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe”**  
(1706)

Comédie en un acte et en vers

Démocrite, son père, propose à Philine, qui aime Cléandre, différents galants. Mais le valet de Cléandre, Crispin, prend leur place, et se conduit de telle façon qu'on leur préfère finalement son maître qui peut épouser sa belle, tandis que Crispin et Toinette se marient aussi.

Commentaire

Le sujet était dans la lignée du “*Dépit amoureux*” et de “*Monsieur de Pourceaugnac*” de Molière, du “*Légataire universel*” de Regnard, et de tout le théâtre comique français et italien.

Ce petit acte sans valeur intrinsèque était médiocrement versifié. Mais la pièce était notable dans la mesure où elle peut passer pour une des premières comédies sérieuses ou même moralisantes du théâtre français.

Marivaux, conscient de sa faiblesse, ne consentit jamais à ce que cette comédie, qui avait été jouée sur un théâtre privé, le soit en dehors du cercle de ses intimes.

Elle fut publiée anonymement en 1712, à Limoges et à Paris.

---

Marivaux perdit sa mère. Il allait déclarer : «*La mort me ravit ma mère dans le temps où j'avais le plus besoin d'elle*».

En 1710, il s'installa à Paris où il fut hébergé par son oncle maternel, le célèbre architecte Pierre Bullet, dont l'influence sur lui fut très grande. Envisageant de prendre la succession de son père, il s'inscrivit à l'école de droit. Mais, son oncle l'ayant recommandé et lui ayant ainsi permis de pénétrer dans le salon de la marquise de Lambert, plutôt que de poursuivre ses études, il préféra se mêler aux discussions qui y avaient pour protagonistes le marquis d'Argenson (ministre et amateur de théâtre), le président Hénault, l'abbé de Saint-Pierre, Montesquieu. Mme de Lambert avait appris chez Mme de La Sablière à tenir un salon littéraire. Par cet intermédiaire, il recueillit l'héritage des La Fontaine, de Guilleragues, de La Fare, de Chaulieu, leur tradition du badinage. Il y trouva ce ton de la conversation mondaine, à la fois élégant et spontané, dont Marianne allait faire l'éloge dans la cinquième partie de sa “*Vie*” et que, dans la préface des “*Serments indiscrets*”, il dit avoir pris pour modèle.

Surtout, il se consacra à la littérature où il débuta discrètement avec :

---

**“Pharsamon ou Les nouvelles folies romanesques”**

(1712)

Roman

Un jeune noble de province oisif et rêveur, Pierre Bagnol, a été élevé par son oncle dans l'amour des romans, et, à force d'en lire, est devenu fou. Se donnant le nom de Pharsamon, et se faisant accompagner par son ami d'enfance et serviteur Colin, qu'il appelle Cliton, il part à la recherche d'une dame du nom de Cidalise. Sa quête est ponctuée de rencontres et de récits. Ainsi, il découvre une maison solitaire ; dans sa folie, il imagine que c'est le refuge d'un amant malheureux, que cet amant sera «*sensible*» au récit de ses peines... et précisément cette maison est le refuge de Clorine, amante désespérée, qui y vit déguisée en homme ! arrachée à ses parents, elle a été adoptée par une femme affectueuse ; aimée par un jeune noble, déchirée de scrupules à l'idée de faire le malheur de celui-ci en l'épousant malgré l'inégalité des fortunes et l'opposition de la famille, elle renonce généreusement à ce mariage ; mais elle est ensuite persécutée et séquestrée par des gens égoïstes et pleins de préjugés.

Finalement, un guérisseur connu de son oncle le libère de sa folie.

## Commentaire

L'œuvre, sans doute le dernier roman baroque mettant en scène la folie, était directement inspirée de *“Don Quichotte”*, Pharsamon ayant, à l'instar du héros de Cervantès, l'esprit gâté par la lecture des romans, étant incapable de distinguer les imaginations fausses des véritables, le réel de l'imaginaire. Il s'applique à imiter les héros de roman, et son valet s'applique à son tour à l'imiter. Mais Marivaux parodiait aussi sans vergogne les romans goûtés par les précieuses.

Les aventures comiques de Pharsamon sont parfois grivoises, quasi rabelaisiennes. Le burlesque y tient une grande place : récit fait au hasard, de l'aveu même de l'auteur ; excuses désinvoltes, moqueries à l'égard du lecteur et de soi-même ; bagarres, chutes, grossièretés (Cliton baisant les pieds de Fatime se barbouille le visage de la crotte de ses pantoufles et, faute de mouchoir, s'essuie sur le jupon de sa maîtresse) ; commentaire plaisant du récit, intrusions de l'auteur. Tout cela rappelle Scarron.

Cependant, si Marivaux se soucia peu de vraisemblance, il manifesta parfois un réalisme inattendu, se souvenant d'impressions et d'images de la campagne. En effet, l'action se déroule dans un milieu de gentilshommes campagnards dont il nota les habitudes, le comportement, l'étonnement devant la folie de Pharsamon ; Cliton raconte son enfance, ses jeux avec son maître, la chasse aux moineaux, le maraudage des pommes dans le verger du seigneur, les duels à coups d'épées de bois, la lecture des romans ; apparaît un témoignage sur la guerre des Cévennes. Sensible à la poésie rustique et au pittoresque des détails familiers, Marivaux se justifia de son goût : *«Il est faux de dire qu'une paysanne, de quelques traits qu'elle soit pourvue, n'est point capable de plaire, parce qu'elle n'est pas environnée du faste qui suit une belle et grande Princesse»*. Ce réalisme allait être l'une des grandes conquêtes du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Au romanesque parodique s'entremêle de façon volontairement équivoque un romanesque sérieux ; sur la trame des folies et des extravagances de certains personnages, se détachent des épisodes insérés comme des tiroirs, qui sont hautement romanesques, et pourraient figurer parmi les romans passionnels et les romans d'aventures qui ont tourné la tête de Pharsamon, même si leurs personnages sont, eux, des humains sensés et normaux. L'un de ces épisodes est l'histoire de Clorine qui est un personnage précurseur de Marianne, qui a un destin semblable à celui de Marianne, en beaucoup plus tragique, qui le raconte elle-même, comme Marianne, avec la même tendance à le commenter. Elle est une de ces jeunes filles des premiers romans de Marivaux qui sont seules à avoir le goût de l'analyse morale et psychologique, l'un des objets auxquels cette analyse s'applique étant la naissance de l'amour, qui allait devenir l'un de ses thèmes favoris. Le problème moral qui se posait à elle était amplement développé.

Par l'étude du romanesque, Marivaux en arriva donc à l'étude du cœur, de ses illusions, de ses ruses et de ses inconstances, et de nombreux passages de *“Pharsamon”* sonnaient déjà comme certaines scènes de ses comédies.

D'autre part, sous le signe d'un rire tournant volontiers à la bacchanale, il n'en théorisait pas moins, proclamant le peu d'importance du sujet et le triomphe de la manière sur la matière, dans une tirade corrosive sur les «riens» : *«Ne savez-vous pas, grand raisonneur, que le Rien est le motif de toutes les catastrophes qui arrivent parmi les hommes? [...] que c'est toujours le Rien qui commence les plus grands Riens qui le suivent, et qui finissent par le Rien?»* (6<sup>e</sup> partie).

Le roman reçut approbation et privilège, mais ne fut publié qu'en 1737, à la faveur du succès de *“La vie de Marianne”*.

---

***“Les aventures de \*\*\* ou Les effets surprenants de la sympathie”***  
(1712-1713)

### Roman en cinq volumes

Clorante, le héros, part seul à Londres à la recherche des ennemis de son père dont il veut venger la mort. Il est attaqué en chemin par trois brigands. Les gens de Clarice, une jeune veuve de dix-huit

ans, le tirent de ce mauvais pas. Elle tombe amoureuse de lui. Il croit partager ses sentiments, mais, poursuivant sa route avec elle, il aperçoit une inconnue dont la beauté le foudroie. Il abandonne tout pour suivre cette Caliste qui lui fait oublier le but de son voyage et son motif. Mais elle lui échappe, tandis qu'il fuit Clarice, qui le poursuit. Il tombe à l'eau en franchissant une rivière. Clarice s'y jette pour le rejoindre. Sur le point de se noyer, ils sont secourus par Turcamème, un «corsaire» qui garde Clarice pour lui, et expédie Clorante chez son voisin, Périandre, qui se trouve être le «tyran» qui retient Caliste prisonnière. Remis de ses fatigues, mais non de ses émois, Clorante libère, comme il se doit, l'une et l'autre femmes, mais pour les perdre aussitôt et se retrouver seul, errant de nouveau, cherchant à éviter l'une et à retrouver l'autre. Les deux femmes, qui ne se connaissent pas, arrivent l'une après l'autre, par des chemins différents et par hasard, chez Fétime, une paysanne fort urbaine qui leur accorde l'hospitalité. Clarice est attirée par Caliste (qui se fait désormais appeler Isis). Elle a deviné en elle sa rivale. Survient un inconnu qui annonce que Clorante a été fait prisonnier par Périandre, mais que lui, l'inconnu, l'en a sauvé. Les deux femmes se mettent en quête de Clorante, tombent sur leurs tyrans respectifs, et c'est le drame : Clarice et Turcamène s'entretuent. Caliste est sur le point de subir le même sort quand Clorante arrive opportunément pour la sauver, et expédier Périandre dans l'autre monde. Clarice, mourante, fait de touchants adieux aux amants enfin réunis après tant de tribulations. Comble de bonheur, l'un et l'autre retrouvent leurs père disparus.

### Commentaire

Cette grande épopée romanesque, cet énorme roman précieux, naïf, fougueux et lyrique, qui était inspiré des '*Aventures de Persiles et Sigismonde*', de Cervantès, qui imitait les longs romans d'aventures que Marivaux avait dû lire dans sa jeunesse et qu'il allait bientôt parodier dans '*Pharsamon*', qui pastichait Scudéry ou Gomberville, exploitait un romanesque héroïque et galant, donnait plein essor aux tendances baroques de cette fin de règne.

L'intrigue principale est déjà très compliquée, avec ses situations assez surprenantes, ses événements violents et pathétiques, le hasard étant le grand moteur de l'action, Marivaux ne reculant devant aucune des invraisemblances les plus rebattues : enlèvements, déguisements, voyages au long cours, naufrages, corsaires, châteaux-prisons, grandes âmes capables de cornéliens sacrifices, malheurs qui passent l'imagination, turqueries, personnages qu'on croit morts et qu'on revoit bien vivants, disparus qu'on retrouve aux antipodes, etc.. Mais, de plus, y sont insérés de nombreux récits étrangers, dont l'histoire d'Émander, naufragé dans une île qu'il civilisait, ou celle de Merville qui ne peut résister aux tendres sentiments que lui manifeste la suivante Frosie, s'il veut avoir accès auprès de sa maîtresse, Halila). Aussi le lecteur s'y perd-il !

Le style est affecté. Les monologues à haute voix, souvent surpris par un auditeur caché, sont pleins d'exclamations, d'invocations, de tutoiements adressés à soi-même.

Tant de circonstances extraordinaires ou affreuses servent seulement à Marivaux à mettre en valeur, en dépit de l'emphase et des exagérations, la sensibilité des âmes tendres. Se consacrant surtout à la peinture de l'âme féminine, il célébra la sympathie comme une sorte d'«amour fou», l'amour-passion, né au premier regard, auquel on sacrifie sa vie entière, qu'il est vain. de vouloir combattre, qui se place au-dessus de toute règle morale, mais qui inspire aussi les dévouements les plus généreux et les actes les plus héroïques. Il fit dire à une femme : «*Si nous voyons quelque amant arrêter la violence de son amour, nous regardons cet effort comme celui d'une grande âme qui, livrée à une passion à qui tout cède, se réserve encore des droits sur elle, et sauve à force de vertu, pour ainsi dire, une partie d'elle-même d'un esclavage absolu où tombent ordinairement les autres.*» Mais, si, chez les uns, l'amour est d'une délicatesse voisine de la fadeur, d'autres emprisonnent, assassinent, brutalisent, violent ou du moins n'en sont empêchés que par la providence. On voit des amants que l'amour plonge dans un abîme de supplices ; les jalousies éclatent, le sang coule de toutes parts ; ce n'est que désespoir : tout y est fureur, ou plaintes et gémissements ; la vie de ces infortunés n'est qu'un tissu d'horreur : le sort et l'amour en font successivement leurs victimes.

On trouve souvent le thème, banal et mélodramatique, de la jeune orpheline et sa mère adoptive que Marivaux exploite avec insistance et avec un goût déjà très vif des nuances et de la profondeur de la vie intérieure : ainsi, Dorine est recueillie par une paysanne et éveille la sympathie de Clarice ;

Parménie est élevée par une bonne dame qu'elle a beaucoup de peine à quitter ; Caliste enfin, si elle n'a pas de mère adoptive, est elle aussi une enfant perdue que son père finit par retrouver. Il allait le reprendre dans *"La vie de Marianne"* avec Marianne et Mme de Miran, tandis que s'ébauche, entre Frédélingue et Parménie, la scène que Marivaux allait décrire dans la deuxième partie de son grand roman entre Marianne et Valville : «[Parménie] *demeurait immobile, ses alarmes et son amour s'expliquaient par son silence ; elle n'osait avouer qu'elle aimait, elle ne s'apercevait pas qu'elle le témoignait [...]. Elle repoussait d'une main Frédélingue, et oubliait l'autre qu'elle abandonnait à sa tendresse.*» Lorsque Clorante s'abîme dans le souvenir de Caliste, Marivaux commente ainsi ce qu'il éprouve : «*C'était de ces plaisirs que la perte qu'on en a faite rend amers, qui attristent et qui consolent une âme amoureuse*». Il fit dire à une femme : «*Si nous voyons quelque amant arrêter la violence de son amour, nous regardons cet effort comme celui d'une grande âme qui, livrée à une passion à qui tout cède, se réserve encore des droits sur elle, et sauve à force de vertu, pour ainsi dire, une partie d'elle-même d'un esclavage absolu où tombent ordinairement les autres.*»

Comme dans les romans précieux, ces finesses de sentiment n'appartiennent qu'aux âmes d'élite. La plus belle est celle de Clarice, héroïne de l'amour-tendresse dans ce roman où domine une image conventionnelle de l'amour-passion. Elle, qui tient le rôle traditionnel de l'amoureuse non aimée, trouve du charme à sa mélancolie, et cultive sa tristesse, à défaut de bonheur. Cette belle âme, qui incarne l'héroïsme sentimental, est une première esquisse, plus désarmée et plus résignée, de Marianne abandonnée par Valville, fut déjà placée dans certaines situations où allait se trouver Marianne, certains problèmes que celle-ci allait se poser étaient déjà préfigurés ici.

Dans l'*"Avis au lecteur"* qui précédait le roman, Marivaux exposa sa conception de l'écriture romanesque, présenta un véritable plaidoyer en faveur de ce genre méprisé : à ceux qui «*ne lisent un livre, pour ainsi dire, qu'avec la règle et le compas dans l'esprit*», il opposait «*le roman [qui] n'est fait que pour le cœur*». Il contestait, contre les disciples de Boileau, le rôle conjoint de la nature et de la raison, accordant beaucoup plus d'importance à la sensibilité dans la création d'une oeuvre non seulement vraisemblable, mais qui réponde à des données psychologiques réelles. C'est au goût et au «*sentiment intérieur presque toujours aussi noble que tendre, et qui seul fait juger sainement des faux et des vrais mouvements qu'on donne au cœur*», indépendants «*des lois stériles de l'art*», qu'il voulait conformer le langage et les actions de ses personnages. Il révélait que, dès le départ, *"Les aventures de \*\*\* ou Les effets surprenants de la sympathie"* avait été pour lui «*un ouvrage dont le sujet est le cœur*» : ce qui lui importe, ce ne sont pas des aventures extérieures, sociales ou libertines, mais des «*aventures*» psychologiques touchant à la sensibilité, à la connaissance de soi et des autres, et se traduisant dans l'émotion, dans la souffrance et dans la découverte de l'être intime. Il s'attaquait aussi à des problèmes fondamentaux propres au genre romanesque, cherchant à établir un lien entre l'art et la vérité, entre la raison et la connaissance intuitive (le cœur) ; enfin, proposant de définir des critères esthétiques valables pour une critique du roman, il émettait l'idée d'une vérité propre à la fiction : «*La pitié qu'excite l'objet présent, les inquiétudes qu'il nous cause affligent l'âme et font des impressions fâcheuses. Elle est attendrie ; mais elle souffre réellement. Le sentiment est triste, au lieu que le simple récit, quelque affreux qu'il soit, s'il excite la pitié, ne porte dans l'âme qu'un intérêt compatissant sans douleur [...]. L'âme émue se fait un plaisir de sa sensibilité, en se garantissant par la raison d'une tristesse véritable, qui ne doit la saisir qu'à la réalité des malheurs.*»

L'oeuvre fut publiée à Paris avec l'assentiment de Fontenelle, les tomes I et II en 1712, les tomes III, IV et V en 1713. Elle n'eut aucun succès.

On trouvait en germe dans le roman plusieurs thèmes exploités dans les comédies ultérieures (*"La double inconstance"*, *"Le prince travesti"*...).

---

**“Le triomphe de Bilboquet ou La défaite de l’Esprit, de l’Amour et de la Raison”**  
(1714)

Essai

L’auteur imagine que la fureur de jouer à ce jeu à la mode part d’un homme, et s’étend à tout un peuple, que l’Amour, l’Esprit, la Raison, sont opposés à la Folie, à la Bêtise et à l’Ignorance.

Commentaire

Dans ce récit allégorique, mythologique et satirique, qui sert à relier des croquis de mœurs campagnardes et parisiennes qui font songer à Lesage, qui est une œuvre à rapprocher des textes journalistiques de Marivaux plutôt que de ses romans, il développa une satire des loisirs royaux, qu’il jugeait sévèrement.

Le livre, jusqu’alors inconnu de tous, parut pour la première fois en 1938.

---

**“La voiture embourbée”**  
(1714)

Roman en un volume

Cinq voyageurs, immobilisés dans une auberge par un accident de voiture, passent le temps à inventer un «roman *impromptu*» que chacun poursuit à tour de rôle, au gré de son imagination. C’est ainsi qu’un prince ou «*sophi*» de Perse, ayant rencontré une jeune fille à la chasse, et s’étant épris d’elle, l’enlève à son fiancé pour en faire sa sultane favorite ; cette belle Bastille, dont les propos marquent un esprit «*sinon cultivé, du moins disposé à recevoir les impressions les plus fines et les plus polies*» ne tarde pas à «*répondre à la tendresse du prince par les sentiments les plus vifs*», et vit bientôt heureuse avec lui sans plus songer à celui auquel elle avait d’abord été fiancée.

Commentaire

Dans ce roman parodique, dont le point de départ est proche de celui des “*Mille et une nuits*”, qui explore les thèmes du vrai et du vraisemblable, et fait de la liberté d’imagination son principe structurant, Marivaux entendait faire la critique du romanesque. Dans cette fable emblématique du rôle de l’imaginaire dans la vie la plus quotidienne et, du même coup, de la fonction de l’écrivain, il confirma la réflexion sur le roman entamée dans “*Pharsamon*”.

En faisant créer par ses personnages une fiction incohérente, dont chacun invente sa part selon son propre caractère, il dénonçait l’arbitraire de toute fiction. Quand il entraînait le lecteur dans un conte d’amour, de mort et d’horreur fantastique pour le décevoir par le plus plat des dénouements (tout cela n’était qu’un mauvais rêve !), il voulait voir jusqu’où peut aller notre crédulité. Mais où est la démarcation entre ce qui est plausible et ce qui est fabuleux ? L’histoire de l’accident de voiture est-elle plus vraie que le «roman *impromptu*» ? Par ces exercices de scepticisme romanesque, il s’acheminait vers une forme de récit auquel on pourrait croire sans abdiquer son esprit critique.

Les subalternes ridicules imitant les gens de bonne société, il mit ainsi en lumière la fausseté d’un héroïsme de commande car ce que les maîtres nobles font pour se conformer à leurs modèles romanesques, sans s’apercevoir que leurs sentiments n’ont aucune authenticité, les valets le refont sans y croire, avec une application naïve : «*Je t’aime dans le fond, et tout ce que nous faisons là, tu sais bien que ce n’est que pour la frime*», dit Perrette-Dina à Pierrot-Timane, lorsqu’elle juge décent de rompre avec lui après qu’il lui a avoué son amour, à l’exemple de leurs maître et maîtresse.

On aperçoit aussi le vif intérêt que Marivaux portait au réalisme en général, et au réalisme populaire en particulier. D’où tantôt des traits amusants et vrais (la marche dans la boue pour rejoindre le village après l’accident de voiture, le portrait de la servante du curé, le premier repas chez la paysanne),

tantôt des bouffonneries et des exagérations banales (le jugement méprisant sur la grossièreté des campagnards, les amours rustiques et la querelle de ménage).

L'histoire du sophi et de la belle Bastille, qui exploitait déjà le thème du rapt, qu'on allait retrouver dans *'La double inconstance'*, mériterait une analyse psychanalytique.

Ce roman est de qualité inégale. Toutefois, Marivaux commença à faire apparaître la vérité de ses descriptions et le naturel de ses dialogues, avec l'émergence de son originalité propre.

---

---

Protégé de Fontenelle et de Houdar de La Motte, Marivaux adopta la cause dont ils étaient les champions, celle des Modernes, pour qui comptaient la liberté de pensée, l'ingéniosité, les discussions, les exercices de la raison et de l'esprit, la recherche d'une vérité qu'on ne trouverait pas, comme le voulaient les classiques du siècle précédent, par des emprunts aux Anciens, mais par ses propres forces. Il ne reconnut *«en aucun genre, en aucune notion, en aucun siècle, ni maître, ni modèle, ni héros»*. Il préféra *«être humblement assis sur le dernier banc dans la petite troupe des auteurs originaux, qu'orgueilleusement placé à la première ligne dans le nombreux bétail des singes littéraires.»* Les mauvaises langues assurèrent qu'il s'était d'autant plus enthousiasmé par la cause des Modernes qu'il connaissait mal les Anciens.

Il collabora à l'organe de Fontenelle et de Houdar de La Motte, "Le nouveau Mercure" (1717-1720).

Or la «querelle des Anciens et des Modernes» ayant connu un regain lorsque Mme Dacier publia une traduction d'Homère, parut sous la signature de «Carlet de Marivaux» :

---

---

### ***'L'Illiade travestie'***

(1717)

Poème en douze chants

Voir [HOMÈRE.doc](#)

Commentaire

Le poème est en octosyllabes burlesques.

C'est une parodie de l'*'Illiade'* de Houdar de La Motte, adaptation elle-même de la traduction de Mme Dacier. Dans ce texte laborieux, parfois amusant, on ne trouve que rarement la poésie mise par Scarron dans *'L'Énéide travestie'*. Mais Marivaux fit des intrusions dans le burlesque, montra une gaieté insolente, un âpre réalisme et une attitude humanitaire, car il s'éleva contre l'injustice d'un certain ordre social, aiguissant une des satires les plus féroces qu'on aient faites des maux de la guerre au XVIIIe siècle, et de l'héroïsme militaire qui se rattachait à un courant de pensée propre à l'époque, et qu'on allait retrouver notamment dans "Candide".

Le plus intéressant est l'*'Avant-propos'*, qui est parmi les quelques bonnes pages que produisit la querelle des Anciens et des Modernes, et où Marivaux, comme l'avait fait Boileau dans la préface du *"Lutrin"*, prenait ses distances par rapport au burlesque. Il prétendait faire rire non par l'expression mais par les idées, les actions, les paroles des personnages, sans écarter, le cas échéant, le comique fin et délicat. Il se défendait de n'être qu'un styliste.

Le travestissement burlesque permit à la censure de tolérer la très grande audace de ce texte. La critique du "Mercure" fut assez violente : «Que ce style jamais ne souille votre ouvrage.» Mais l'oeuvre parut trop tard, les adversaires s'étant réconciliés.

---

---



**“Le Télémaque travesti”**  
(1717)

Roman

Brideron, un paysan d'Île-de-France, un jeune godelureau de village, plein d'amour de la vie, part à la recherche de son père, Phocion, croyant revivre les épisodes des *“Aventures de Télémaque”* de Fénelon (1699), où le fils d'Ulysse entreprend, sous la conduite d'un oncle sévère, un voyage périlleux à travers la France «profonde», afin de retrouver son père dont l'absence menace de causer de graves désordres dans le royaume d'Ithaque. Il accumule joyeusement les bêtises, mais s'indigne aussi de la répression exercée par les dragons de Louis XIV sur les camisards, ces calvinistes cévenols qui refusaient de se soumettre à la religion d'État..

Commentaire

Pour apporter son soutien aux Modernes dans la querelle d'Homère, Marivaux, dans ce roman picaresque à la gaieté insolente et à la verve réaliste, se livra à une parodie burlesque et très mordante, démarquant, paragraphe par paragraphe, le texte de Fénelon, défendant l'intérêt de la fiction dans l'*“Avant-propos”*: *«Tel est l'homme qu'un fait extravagant et réel qui se passe à ses yeux le divertit souvent moins qu'un fait de pareil genre inventé. L'avare à la comédie lui paraît plus ridicule que l'avare dans le monde, et les défauts de moeurs qu'on lui représente par le jeu lui sont plus sensibles que les défauts réels.»*

Pour maintenir le parallélisme complet des aventures de Brideron avec celles de Télémaque, il fit intervenir largement le hasard (mais le procédé est fastidieux et les circonstances symétriques sont laborieusement amenées) et, beaucoup plus adroitement, l'imagination délirante de Brideron et de Phocion, qui retrouvent dans tout ce qui leur arrive les événements mêmes vécus par Télémaque, et souvent se conduisent de façon à créer cette conformité.

Cependant, dans cette épopée d'apprentissage, où l'oncle sévère est une caricature des maîtres que Marivaux avait eus au collège, Brideron ne connaît pas, comme le Télémaque de Fénelon, d'aventures qui mettent en question le sens de sa vie, et l'instruisent sur les êtres humains et la société ; c'est plutôt un héros burlesque ; son apprentissage n'a pas lieu, il est aussi sot à la dernière page qu'à la première.

D'autre part, dans ce décalque savoureux, réellement comique, plein de verve, qui a des accents étonnamment populaires, Marivaux fut plus concret, plus direct, que Fénelon dont le style noblement élégant s'en tenait aux périphrases et aux expressions générales. Il donna beaucoup de traits justes. Les modifications, suppressions, interversions et plus rarement additions qu'il se permit furent toutes dictées par le sentiment de ce qui convient à un roman réaliste se déroulant au XVIIIe siècle. Il donna une peinture très sombre de la campagne française à la fin du règne de Louis XIV, vers l'année du «grand hiver» de 1709. Quoique catholique, il traita avec réprobation des persécutions contre les protestants après la révocation de l'édit de Nantes.

Plus sobre dans *“Le paysan parvenu”* (mais plus mordant), plus décent dans *“La vie de Marianne”*, son réalisme trouva dans ce texte asservi son expression la plus libre. Voulant faire plus que s'amuser et amuser le lecteur, il défendit la cause des Modernes en faisant ressortir l'absurdité qu'il y avait à perpétuer au XVIIIe siècle des usages et des pensées de l'Antiquité : *«Autrefois on se chaussait avec du drap, et maintenant on a des souliers de cuir»*, dit Nestor à Brideron. Mais, plus encore que les Anciens, ce qu'il ridiculisa, c'est un idéalisme creux, la vanité de la belle âme qui aspire à l'héroïsme, et se dissimule la vérité de ses motifs, et la nature exacte de sa conduite : *«Dans le fond, le mépris est justement dû à des héros dont les vertus ne sont à vrai dire que des vices sacrifiés à l'orgueil de n'avoir que des passions estimables»*, déclara-t-il dans l'*“Avant-propos”*. À cet héroïsme faux, il opposait un bon sens réaliste, dru et parfois cruel, dont ce fou de Brideron lui-même n'est pas dépourvu, et qui, poussé presque jusqu'au cynisme, sera celui de Jacob dans *“Le paysan parvenu”*.

La satire sociale des effets du genre romanesque sur ses lecteurs faisait du *“Télémaque travesti”* un «roman critique» à la manière de *“Don Quichotte”*.

L'oeuvre parut tardivement, en 1735 et 1736, à Amsterdam, contre le gré de l'auteur qui la désavoua. Elle fut critiquée sévèrement par Desfontaines. Elle fut rééditée en 1956.

---

Le 7 juillet 1717, ayant pour témoin son ami, Crébillon père, Marivaux fit un beau mariage avec Colombe Bollogne, fille d'un avocat de Sens, sur laquelle nous ne disposons que de témoignages bien vagues : elle était de cinq ans son aînée, lui apportait une riche dot de quarante mille livres ; on la trouvait «aimable et vertueuse», «d'un mérite distingué», et l'on assurait que Marivaux «l'aima de tout cœur».

Alors âgé de vingt-neuf ans, lui qui avait déjà expérimenté diverses techniques narratives, développé son observation critique, marqué ses sympathies pour les «philosophes», désigné l'espace de ses investigations sociales et psychologiques, suggéré les orientations majeures de son esthétique, qui était déjà assez connu, chercha sa voie dans un certain journalisme où il fit son apprentissage littéraire. Signant Théophraste (le naturaliste qui inspira '*Les caractères*' de La Bruyère), il donna dans "Le nouveau Mercure", à partir de 1717, des chroniques morales et littéraires, des anecdotes qui dénotent l'influence de La Bruyère et surtout de Charles Rivière Dufresny, auteur des '*Amusements sérieux et comiques d'un Siamois*' (1705), oeuvre dont allait se souvenir encore Montesquieu dans ses '*Lettres persanes*', se livra pour la première fois à la description directe du monde qui l'entourait en y ajoutant les réflexions que ce spectacle lui suggérait :

---

### ***"Lettres sur les habitants de Paris"***

(d'août à octobre 1717)

#### Articles

Marivaux peignit d'une plume légère les différents états de la société, peuple bourgeois, grands. Parlant de la foule qui suivait deux voleurs qu'on allait exécuter, il écrivait : «*Je vis même une femme qui, la larme à l'oeil, courait tout autant qu'elle pouvait, pour ne rien perdre d'une exécution dont la pensée lui mouillait les yeux de pleurs.*» Il expliquait ainsi cette double attitude : le peuple pleure parce que le spectacle est triste, et d'autre part, l'appareil d'exécution ayant quelque chose de singulier, il est donc devenu curieux.

Il se moqua de la coquetterie : «*Une femme qui n'est plus coquette, c'est une femme qui a cessé d'être.*» Il se montra un sociologue ironiste : «*Ce qui gêne l'esprit des bourgeoises, c'est le faste continuel qui s'offre à leurs yeux : chaque équipage que rencontre en chemin une femme à pied porte en son cerveau une impression de douleur et de plaisir ; de douleur, en se voyant à pied ; de plaisir, en se figurant celui qu'elle aurait si elle possédait une pareille voiture. Le moyen que le cerveau d'une femme tienne à cela?*»

---

### ***"Suite des Caractères des dames de qualité"***

(de mars à juin 1718)

#### Articles

---

### ***"Pensées sur divers sujets"***

(mars 1719)

#### Articles

---

*‘Pensées sur la clarté du discours’*

Marivaux prônait, contre Boileau, sa clarté et ses règles, une esthétique de la suggestion, de l'image vive plus subtile et nuancée. Il affirmait la nécessité d'un vocabulaire d'analyse.

---

*‘Sur la pensée sublime’*

Marivaux s'y définit comme «*âme réfléchissante, qui médite un abrégé subtil de ses vues*».

---

---

Commentaire

Ce sont des réflexions littéraires consécutives à la Querelle des Anciens et des Modernes. Marivaux s'y faisait théoricien de la littérature ; indiquait ses préoccupations esthétiques et littéraires ; défendait et illustre sa conception des devoirs de l'écrivain en laissant deviner toute sa passion pour la littérature ; attaquait le principe de la clarté ; esquissait une esthétique de la suggestion : toute formule qui «*met en image courte et vive*» la pensée à exprimer lui paraissait justifiée ; il remettait ainsi en question la doctrine classique suivant laquelle l'image doit être du même ordre que l'objet auquel elle s'applique, et former par elle-même un système cohérent ; se posait le problème du langage (déjà soulevé dans l'*‘Illiade travestie’*), auquel il allait s'attacher jusque dans ses derniers écrits.

Ces textes sont d'une importance capitale pour la compréhension de sa pensée, et également pour l'histoire de la critique en France.

---

---

En 1719, Marivaux eut une fille, Colombe-Prospère, et perdit son père. Il demanda de lui succéder dans sa charge à la direction de la monnaie de Limoges, semblant avoir été, à ce moment-là, prêt à sacrifier sa carrière littéraire que la vie en province l'aurait évidemment obligé à interrompre. Mais sa demande n'ayant pas abouti, il reprit son activité d'écrivain dès 1719, avec la publication, dans "Le nouveau Mercure", de :

---

---

***‘Cinq lettres contenant une aventure’***

(novembre 1719-avril 1720)

Roman

Le scripteur, voulant convaincre M. de M\*\*\* de la fragilité de l'amour, lui raconte avoir surpris la conversation de deux femmes qui évoquaient leurs relations avec les hommes, la première se montrant très assurée de la fidélité de son amant, tandis que la seconde, plus expérimentée, lui faisant le récit de sa vie, marquée par la trahison de l'homme pour lequel elle avait connu un coup de foudre.

Commentaire

C'était déjà un roman dialogué, où ne manquait pas l'écouteur indiscret. Marivaux y était un analyste de l'amour et du libertinage galant. Il y manifestait une ferveur, une fièvre de liberté. L'aventure vécue par la seconde femme était déjà celles qu'alliaient connaître Marianne et Mlle de Tervire dans *‘La vie de Marianne’*.

Ce roman, donné en plusieurs livraisons, fut laissé inachevé.

---

---

Alors qu'il était un homme de trente-deux ans dont la production romanesque était déjà abondante, et dont la formation littéraire était achevée, Marivaux se tourna vers le théâtre.

Paris comprenait à l'époque trois théâtres privilégiés : l'Opéra, la Comédie-Française et le Théâtre-Italien. Il allait écrire des pièces pour les deux derniers.

Les Comédiens-Français, dont la troupe, issue de la fusion de celle de Molière avec sa grande rivale, celle de l'Hôtel de Bourgogne, régnait dans la capitale, mais était sclérosée. Ils avaient un jeu lent, statique, apprêté, plein d'afféterie, marqué par le réalisme et la moralisation, par l'élimination des prouesses gestuelles et une augmentation concomitante des notations psychologiques. Ils aimaient donner à leur déclamation un ton grandiloquent. Ils interprétaient, la plupart du temps, des pièces en cinq actes et en vers, souvent des tragédies. Marivaux n'allait leur confier que le tiers environ de sa production, et subir avec eux de nombreux échecs .

Le Théâtre-Italien était le moins prestigieux, mais le plus ouvert aux jeunes auteurs. Les Comédiens-Italiens n'avaient qu'un rapport lointain avec ceux qui avaient été appelés en France en 1570 par Catherine de Médicis, et qui y avaient apporté la tradition de la «commedia dell'arte», un théâtre codé résolument anti-réaliste dont les simples canevas étaient surtout bâtis sur le comique de situation et, en particulier, sur le thème du malentendu amoureux, accumulaient méprises et mensonges. Ils privilégiaient, en particulier chez les «zanni» (valets, bouffons, rusés ou niais, qui montraient toute leur souplesse d'esprit, avec la prestesse de leurs mouvements), car ils étaient les maîtres de l'art du jeu «à l'impromptu», c'est-à-dire en improvisant, qui ressemblait aux conversations et entretiens ordinaires, le naturel, la vitalité, la légèreté, l'improvisation, le mime, le gag gestuel, les gestes expressifs, ainsi que les «lazzi» qui peuvent interrompre l'intrigue. Le dialogue avait un cheminement imprévu, vagabond, les répliques, du fait de l'improvisation, se faisant écho. Les membres de la troupe, à la fois comédiens, chanteurs et même acrobates, interprétaient des personnages génériques immuables (Arlequin, Brighella, Pantalone...), les comédiens ayant chacun un emploi fixe, et conservant d'ailleurs souvent le nom des rôles qu'ils jouaient. Mais ils représentaient l'audace, l'avant-garde, la modernité.

Molière en avait été considérablement influencé. Au XVII<sup>e</sup> siècle, ils furent promus «comédiens du roi», mais avaient fini par être expulsés en 1697 à cause des libertés qu'ils se permettaient et, en particulier, de la représentation d'une fausse prude, dans laquelle on avait eu peut-être raison de reconnaître Mme de Maintenon, épouse de Louis XIV. Les Parisiens ne s'étaient pas consolés de la perte de leur gaieté.

Aussi, dès 1716, le Régent s'était-il empressé de les rappeler. À l'époque de Marivaux, installés rue Mauconseil, ils n'étaient plus les batteurs d'estrade, les farceurs, les saltimbanques d'autrefois ; ils s'étaient embourgeoisés dans la vie sédentaire ; leur style avait évolué, leur jeu était devenu plus raffiné ; surtout, cessant d'improviser, ils puisaient dans le répertoire, même si les hommes ne faisaient que baragouiner le français, et, conservant leur masque (alors que les femmes jouaient à visage découvert), compensaient par leur art du mime. Quand ils eurent eu le temps de s'accoutumer au public français, par leur naturel, leur enjouement, ils ouvrirent au théâtre des voies nouvelles que le théâtre classique avait solennellement honnies.

Ils constituaient ce qu'on appelait la «nouvelle troupe italienne» pour la distinguer de celle qui avait été dispersée en 1697. Elle comprenait :

- Luigi Riccoboni, chef de la troupe et, sous le nom de Lelio, titulaire des rôles de premiers amoureux, que les contemporains disaient «très propre à peindre les passions tristes», mais «n'exprimant pas aussi bien la joie» ;
- son beau-frère, Joseph Baletti, qui, sous le nom de Mario, jouaient les seconds amoureux ;
- Pierre-François Biancolelli, fils de Dominique, l'extraordinaire Arlequin du XVII<sup>e</sup> siècle, qui était né à Paris, parlait couramment le français, était le seul acteur de l'ancienne troupe italienne à se retrouver dans la nouvelle où il fut engagé en 1717 pour y tenir les rôles de Pierrot, puis de Trivelin ;
- Tomasso Vicentini, alias Thomassin, qui tenait le rôle d'Arlequin, le personnage le plus célèbre de la «commedia dell'arte», «zanni» (ou bouffon) saisi au plus près de ses ascendances paysannes, avec sa mimique naïve, bonhomme et franche, sa gouaille, sa paresse, sa sentimentalité comique et attendrissante, sa complicité amusée avec le public. qu'on représentait souvent dans son manteau

coloré et une bouteille à la main, ces attributs signalant au public qu'il ne fallait pas tenir compte de ses paroles. Cependant, le XVIII<sup>e</sup> siècle fit évoluer ce personnage : il prit plus de profondeur. Ainsi, si Thomassin était un mime, un acrobate (il s'accrochait aux balustrades ou effectuait un saut périlleux avec un verre d'eau sans le renverser !), un danseur et un comédien sans précédent quoique de petite taille (comme c'est indiqué dans *'La double inconstance'*), qui fut le meilleur Arlequin de son siècle, il sut se détacher de son emploi dans la farce pour atteindre, quand il le fallait, distinction et délicatesse, donnant au type traditionnel une figure nouvelle (la balourdise faisant place, sous le masque et derrière l'emphase burlesque, à beaucoup de finesse, la naïveté n'étant plus qu'une forme stylisée de la franchise, la grimace comique cachant un être sensible et qui savait être émouvant ; ce n'était plus le personnage populaire de la farce italienne, mais une image poétique de l'homme dans sa bonté naturelle ;

- Elena Balletti, soeur de Joseph et femme de Lélío, dite Flaminia, qui, sous ce nom, joua à l'origine les premières amoureuses ;

- Gianetta Benozzi, dite Silvia, cousine et femme de Joseph Balletti, qui, du fait de sa beauté, de sa «taille élégante», de son «air noble», de son «joli visage ovale où s'expriment l'esprit et la douceur», de ses «manières aisées et affables», de son naturel éblouissant, de sa verve, de sa vivacité, de son intelligence, de la «finesse de ses propos», sans le moindre «air de prétention» ; qui, ayant construit un personnage volubile et simple, lucide et obstiné, fut l'interprète favorite de Marivaux, créa presque toutes ses grandes pièces, et, promue par lui du rang de seconde à celui de première amoureuse, jouant encore les jeunes premières à quarante ans, fut considérée comme «la meilleure actrice du royaume» ;. Casanova, qui la connut alors qu'elle avait déjà atteint la cinquantaine, insista sur l'énigme que constituait en elle l'alliance de la politesse mondaine et du naturel : «Tout en elle était nature, dit-il, l'art même qui la perfectionnait était toujours caché.» ;

- Margarita Rusca, dite Violette, femme de Thomassin, qui jouait les soubrettes.

Faisaient en outre partie de la compagrie six hommes et deux femmes, qui étaient des figurants (laquais et filles de chambre).

Lélío, dont la personnalité était plus grave et mélancolique, qui était décidé à faire oublier les outrances de ses prédécesseurs, voulut renouveler son répertoire. Ainsi, si les personnages génériques de la «commedia dell'arte» restaient les mêmes, si les ressources des «arlequinades» n'étaient pas abandonnées, la troupe interpréta désormais de véritables textes.

À partir de 1720 et pendant vingt ans, Marivaux, qui rêvait de tragédies classiques et de comédies selon les règles, découvrit avec les Italiens le plaisir du jeu théâtral, apprécia leur souplesse et leur jeu tout en finesse, accepta la convention théâtrale dans ce qu'elle avait de plus visible, le déguisement. Il se mit à composer pour des masques, à écrire pour des acteurs volubiles et acrobates, des acteurs précis qu'il connaissait bien, ses personnages portant souvent le véritable prénom de leurs interprètes, des acteurs qui, même si certains avaient du mal à s'exprimer en français, le servaient mieux que les Comédiens-Français. Il allait devenir leur fournisseur le plus fameux, leur confier les deux tiers de ses pièces.

Jamais la rencontre d'un auteur et de ses interprètes ne fut plus nécessaire ni plus féconde. Les personnages typés et le style de jeu des Comédiens-Italiens donnèrent à ses idées le corps qui, sans elle, leur aurait peut-être toujours manqué. Il leur dut la forme même de ses pièces (écrites en un ou trois actes, et en prose), et l'indifférence à toute distinction rigoureuse de genre et de ton. Mais, surtout, il leur dut le style de jeu si caractéristique de sa manière : un dialogue vif, coupé de tirades abondantes, dont l'allure rappelle celui du jeu improvisé ; un goût de la fantaisie, de la liberté, inconnu au Théâtre-Français, un goût certain pour le jeu de scène qui visait à transposer les situations en gestes stylisés à valeur symbolique ; un sens du décor passe-partout dont la convention était si évidente qu'elle équivalait à un dépouillement ; enfin un refus du théâtre réaliste, dans la mesure où le réalisme cherche, par le choix des éléments du texte, à suggérer l'illusion de la réalité contemporaine. Il est en effet très curieux de constater que, s'il fut capable d'évoquer son temps dans ses grands romans, il put donner à son théâtre, dans son ensemble, un style aussi peu temporel que, sans nul doute, il dut aux Italiens. Les conventions de leur jeu et la richesse de leurs personnages restituaient, pour lui, avec d'autres décors et d'autres types, les conditions, déjà offertes par la pastorale aux

auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle italien, d'une peinture plus dépouillée, et par là plus pure et comme abstraite, des mécanismes de l'amour. Dans la progression de l'action, dans la naissance du nouvel amour qui va effacer le précédent, il usa d'un jeu musical, dans l'insistance des accords, des échos, des contrepoints agiles et serrés. Ce jeu était toujours construit autour d'un couple de personnages qui se poursuivent comme dans une fugue. Ces parades de l'amour, de l'aversion, du refus dédaigneux, qui se renouvellent en cent figures, étaient monnaie courante dans les intrigues de la comédie italienne. Il leur dut encore d'avoir su mettre l'accent non seulement sur les paroles, mais sur le silence et sur le geste, d'avoir su éviter la sensiblerie, l'emphase, le maniérisme, le besoin, si fréquent en France, de «montrer de l'esprit», pour affiner au contraire avec une extrême adresse la technique du dialogue. Comme, en même temps, les Italiens avaient conservé leur goût ancien de la mythologie et des féeries, travestissement commode d'une satire sociale d'actualité, il créa aussi des «allégories», qui tranchaient sur le caractère, en général compassé, du genre, et des pièces à thèse, morale ou sociale : la pensée était la sienne, optimiste et indulgente, ironique plus que satirique, mais la conception des personnages et le plaisir qui naît du jeu scénique venaient du théâtre italien.

La conjonction fut donc remarquable entre le tempérament de Marivaux, intellectuel raffiné et spirituel, porté aux études psychologiques ou morales, et la tradition du théâtre italien, stylisé, transposé, doué d'une vie suffisante pour animer toutes sortes d'abstractions. Elle est si étonnante qu'il est difficile de faire, dans l'oeuvre, la part exacte de l'auteur et celle de ses interprètes, car ils ont réagi les uns sur les autres, et se sont réciproquement modelés. L'univers de ses pièces leur fit découvrir un théâtre entièrement nouveau et pourtant à leur mesure. Leur collaboration fut, dès lors, féconde : l'un apportait la poésie, l'originalité, la nouveauté psychologique et dramatique des situations et des caractères ; les autres, la fantaisie, la gaieté, le mouvement, une vive sensibilité, la mimique, le geste. Les Italiens, dont les pièces se développaient autour du désir amoureux, étaient aussi en mesure de faire deviner et de suggérer des sentiments, de créer une atmosphère de féerie, de donner vie et expression à des situations que la psychologie seule reliait à des réalités contemporaines. Sensible au jeu de ces excellents acteurs, Marivaux découvrit progressivement des possibilités théâtrales nouvelles, insoupçonnées. Il écrivit des rôles pour des interprètes précis, en respectant leur personnalité, et en leur faisant découvrir des aspects de leur talent qu'ils ignoraient peut-être eux-mêmes. Ces rôles leur convenaient à tel point que le public en arrivait à confondre l'interprète avec son personnage sur scène. Pour la première fois en France, des acteurs jouèrent à visage découvert leur propre personnage ; d'où une impression de réalisme presque insupportable, sensible quand on compare les pièces «italiennes» aux pièces «françaises».

Du fait de leur difficulté à parler français, il écrivit d'abord pour eux des textes simples, des intrigues légères où le dialogue avait toute la spontanéité d'une conversation de salon, était une escrime verbale portée par des corps qui ne faisaient qu'un avec une parole animée. Il allait leur demeurer fidèle car ils lui paraissaient plus aptes que les Français à laisser démêler aux spectateurs «l'espèce de nuage dont l'auteur a dû envelopper leurs discours» (D'Alembert, *Éloge de Marivaux*, 1779). Enfin, comme, dans cette troupe, les femmes dominaient, grâce à elles, Marivaux allait «féminiser» la comédie.

Il a, selon le témoignage d'un contemporain, «soutenu seul et longtemps la fortune des Italiens, qui, sans ce secours, étaient presque contraints d'abandonner le spectacle», et il connut moins d'échecs avec eux. Au vrai, chacun y trouvait son compte.

Il écrivit en collaboration avec le chevalier de Saint-Jorry, et fit jouer :

---

**“L’amour et la vérité”**  
(1720)

Comédie en trois actes

Commentaire

Le texte de cette comédie allégorique est perdu (on n'en connaît qu'un fragment), mais son titre apparaît doublement révélateur puisque le premier membre s'inscrit parfaitement bien dans l'idée qu'on se fait de Marivaux comme spécialiste du cœur amoureux, tandis que le second jure avec la réputation d'afféterie et de préciosité que ses successeurs immédiats lui ont infligée. Jouée par les Comédiens-Italiens le 3 mars 1720, la pièce tomba immédiatement.

---

Marivaux écrivit seul :

---

**“La mort d’Annibal”**  
(1720)

Tragédie en cinq actes et en alexandrins

Annibal, qui a mis Rome à deux doigts de sa perte, se voit pourchassé partout par la haine des Romains. Réfugié chez le roi Prusias, il est amoureux de sa fille, Laodice. Vient, au nom du Sénat, demander qu'il soit livré l'ambassadeur romain, Flaminius, avec lequel il est en rivalité d'amour car Laodice l'a autrefois aimé et l'aime encore. Flaminius est fort embarrassé entre le soin de sa mission et celui de sa flamme, et mêle assez gauchement l'une et l'autre. Mais la grandeur d'Annibal parle au cœur de Laodice, et elle est prête à l'épouser. Elle se sert de son pouvoir sur Flaminius pour tâcher d'en faire un défenseur de l'homme à qui elle a promis sa main. Mais Annibal, désespérant de ceux qui lui avaient fourni un asile, meurt pour ne pas tomber entre les mains implacables de ceux qu'il avait fait trembler.

Commentaire

Marivaux, ayant résolu de faire sa tragédie au moment où Voltaire venait d'obtenir un succès éclatant au théâtre avec son “*Œdipe*”, choisit un sujet qui avait déjà été traité dans cinq tragédies jouées de 1631 à 1697, dont une de Scudéry et une de Thomas Corneille.

On y remarque ces vers : *«J'appelai vainement la raison à mon aide :  
Elle irrite l'amour, loin d'y porter remède.  
Quand sur ma folle ardeur elle m'ouvrit les yeux,  
En rougissant d'aimer, je n'en aimais que mieux.»* (I, 1)

Cette seule tragédie de l'auteur, qui en attendait une consécration, fut acceptée par les Comédiens-Français qui donnaient dans le ton noble, et empesaient leur jeu certes intelligent mais désincarné. La pièce fut créée le 16 décembre 1720, au théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain, et n'eut qu'un succès d'estime : quatre représentations, dont une à la Cour. Quoiqu'elle ne soit pas sans qualités, elle se perdit dans la masse des productions médiocres de l'époque.

Marivaux allait se garder d'écrire d'autres tragédies.

La pièce fut reprise le 27 décembre 1747, avec Mlle Clairon, et eut alors plus de succès, “Le Mercure” commentant : «Les beautés dont cette tragédie est pleine nous feraient regretter qu'il ne se fût pas attaché à ce genre, si les excellentes productions qu'il a données en plusieurs autres pouvaient laisser quelque chose à désirer sur l'emploi de ses talents supérieurs. La pièce a été reçue avec beaucoup d'applaudissements, et elle le mérite.»

---

**‘‘Arlequin poli par l'amour’’**  
(1720)

Comédie en un acte

Un jeune sauvage, Arlequin, accède simultanément à la sexualité, à l'esprit et à l'amour, triomphant de la fée qui entendait le séduire, grâce à la trahison de Trivelin, serviteur qui sait que le pouvoir de la fée tient à sa baguette et qu'il suffit de s'en emparer.

Pour un résumé plus précis, des notes et un commentaire,  
voir [MARIVAUX - "Arlequin poli par l'amour".doc](#)

---

En 1720, Marivaux qui, sur les conseils d'amis, avait spéculé de manière imprudente, se trouva entièrement ruiné par la banqueroute de Law. Disparu, le maigre héritage que lui avaient laissé ses parents ! Envolée, la dot de quarante mille livres que Colombe avait apportée dans sa corbeille de mariée ! Tout au long de sa vie, il allait désormais devoir se battre contre les problèmes d'argent. Aujourd'hui, nous pouvons nous en féliciter : si la nécessité n'avait aiguillonné sa nature paresseuse, il ne nous eût probablement pas laissé tant de chefs-d'oeuvre. Mais, sur le moment, le malheureux soupira : *«La fortune est une vraie chatte. Elle égratigne quand elle a caressé.»*

Il se vit contraint d'interrompre ses activités littéraires pour se trouver une carrière plus lucrative, celle d'avocat. Il se réinscrivit à la faculté de droit, pour suivre les études nécessaires qui se réduisaient toutefois à six mois pour les candidats âgés de plus de vingt-cinq ans. C'est ainsi qu'il obtint, le 31 mai 1721, le grade de bachelier et, le 4 septembre de la même année, celui de licencié. Il fut reçu avocat au parlement de Paris. Cependant, il n'allait jamais exercer réellement.

Il devint plutôt un homme de lettres professionnel, un journaliste alerte qui assumait à lui seul la rédaction d'une gazette dont le titre était emprunté au "Spectator" des Anglais Addison et Steele, car l'Angleterre commençait à être à la mode :

---

**‘‘Le spectateur français’’**  
(1721-1724)

Articles

Marivaux annonça ainsi son projet : *«Je ne suis point auteur [...], je ne sais point créer, je sais seulement surprendre en moi les pensées que le hasard me fait [...]. Mon dessein n'est de penser ni bien ni mal, mais simplement de recueillir fidèlement ce qui me vient d'après le tour d'imagination que me donnent les choses que je vois ou que j'entends. [...] Je souhaite que mes réflexions soient utiles [...] Ce n'est que dans cette vue que je les donne, et non pour éprouver si l'on me trouvera de l'esprit. [...] Je veux faire sortir la philosophie des cabinets d'étude et des bibliothèques»*. Tout lui devenant *«une matière de réflexion : c'est comme une philosophie de tempérament que j'ai conçue et que le moindre objet met en exercice»*. Il se proposa de *«penser en homme»* plutôt qu'en écrivain, chercha à *«s'amuser avec lui-même»*, car *«je préférerais toutes les idées fortuites que le hasard nous donne à celles que la recherche la plus ingénieuse pourrait nous fournir dans le travail»* (première feuille). Et si une bagatelle *«le jette quelquefois dans le sérieux»*, il arrive non moins que *«l'objet le plus grave le fasse rire»*.

Dans ces «feuilles» foisonnantes et désordonnées, il peignit, selon Lesbros de La Versane, «sous diverses images, la licence des mœurs, l'infidélité des amis, les ruses des ambitieux, la misère des avarés, l'ingratitude des enfants, l'inhumanité des riches, le libertinage des pauvres, le faste frivole des gens de fortune». Elles sont, en effet, toutes fourmillantes des sujets les plus divers : choses vues, scènes de la réalité quotidienne, rencontres, anecdotes, contes, lettres (supposées) à l'éditeur, réflexions, commentaires moraux, maximes, écrites avec un art qui ne cessait de se nier lui-même,



livrées avec une irrégularité qui passait pour gage de naturel et de sincérité, il put satisfaire son goût de la liberté, sa grande disponibilité d'esprit, s'opposant dans la forme et dans l'inspiration aux ouvrages suivis, systématiques et prétentieux. Le texte, fragmenté, fonctionnait sous le régime d'une perpétuelle rupture, pour permettre à l'homme orchestre qu'était l'unique rédacteur, plus encore que d'imiter la nature, de rendre compte de ce qui se passait dans un esprit, lorsque cet esprit n'entendait pas faire un livre. Il se donna un cadre et une forme originaux, susceptibles d'une entière liberté d'expression, sans aucune contrainte de genre. Tour à tour témoin et dilettante, il fit alterner le sérieux et le plaisant ; puis, sensible et détaché, il frappait, insinuait, instruisait, et pourtant «s'amusait». Certaines feuilles relataient l'expérience de toute une vie, tandis que d'autres ne décrivaient que l'espace d'une soirée, utilisant subtilement toutes les nuances perceptibles dans le domaine du sentiment et de l'activité humaine.

Le voici dans la rue, «*honnête homme sans fortune*» qui se mêle au bon peuple de Paris dans lequel il discerne «*une nécessité machinale de passer en un instant du bon mouvement au mauvais*». Il voit défiler des «*porteurs de visages*», des «*figures*» qui donnent «*spectacle*». Il montre, croqués au hasard, des galopins qui passent, un «*tapeur*», un «*gens de lettres*», un stratège de café. Il flâne, butine, récolte, s'en va voir l'«*entrée de l'Infante*», ou bien, se réfugiant dans l'échoppe d'un savetier, y découvre une manière de «*philosophe subalterne*».

Sa nonchalance très éveillée allait de pair avec l'ironie, ce qui nous vaut maints traits heureux contre les hommes riches et importants : ce «*gros bénéficiaire*» sortant de la chaise de poste, autour de qui la valetaille s'empresse, ou cet autre «*dont l'habit, si on le vendait, pourrait marier une demi-douzaine d'orphelines*». Il raconta comment il fit, à l'âge de dix-sept ans, la découverte de la duperie d'une demoiselle, qu'il surprit refaisant dans son miroir toutes les mines qu'elle lui avait faites et qui lui avaient semblé naturelles, ce qu'il appela des «*tours de gibecière*», traumatisme originel d'où toute une œuvre serait née car cette expérience allait l'entraîner à la quête de la vérité. Il n'eut point de pitié, non plus, pour les dévotes, encore qu'il ne répugnait pas aux réflexions chrétiennes. Il évoqua avec humour de petites histoires de tous les jours. Il donna aussi des histoires d'amour, celle, par exemple, de la fille séduite et de la prudente Éléonore, décrivit des moments où se joue le destin d'un être, 'Le spectateur français' lui ayant servi de laboratoire des romans de la maturité. Il s'affirma déjà un observateur lucide des comportements :

- «*Les sentiments n'étaient plus à la mode, il n'y avait plus d'amants, ce n'était plus que libertins qui tâchaient de faire des libertines. On disait bien encore à une femme : "Je vous aime", mais c'était une manière polie de lui dire : "Je vous désire"...*»

- «*Il y a des instants où la passion fournit aux humains des vues subites, auxquelles il est impossible qu'ils résistent fussent-elles étourdies, et qui doivent l'emporter sur tout ce qu'ils avaient auparavant résolu de faire et qu'ils avaient cru le plus sage... La passion est souvent meilleure ménagère de ses intérêts qu'on ne pense, et la raison même dans de grands besoins la secourt de tout ce que ses lumières ont de plus sûr ; car l'homme est fait de telle sorte, que tout ce qu'il a lui sert, et vient à lui quand il le faut.*»

D'après Lesbros de La Versane, il traita de tout «en philosophe agréable et tolérant qui connaît le monde et le cœur humain ; qui sait donner à la vertu des agréments qui la font chérir, et au vice les couleurs qui effarouchent la vertu». En effet, accordant une très grande importance à la morale, qui, selon lui, est fondée sur la nécessité de la vie sociale et sur la conscience guidée par la réflexion, il manifesta son souci d'édifier dans certaines lettres ('*Lettre d'un père sur l'ingratitude de son fils*' - '*Lettre de la fille dévote*' - '*Lettre du mari de la femme avare*'). La vie sociale lui donna l'occasion d'analyser les aspects qu'y revêt l'amour-propre. Ses pensées sur l'éducation des enfants, sur les rapports humains entre maris et femmes, sur la détresse des jeunes filles abandonnées, sur le rôle corrupteur de l'argent, sur le pacte des riches protégés par la loi et méprisant les pauvres, font preuve d'une générosité, d'une discrétion et d'une hauteur de vue auxquelles un lecteur, même aujourd'hui, ne peut rester insensible.

Dénonçant l'autoritarisme excessif des parents de son temps, il raconta l'histoire d'un jeune homme de dix-sept ou dix-huit ans qui, sortant du collège, n'osait pas prononcer un mot devant son père et qui, abordé «avec amitié», s'était mis à parler avec une volubilité extraordinaire. «*Voulez-vous faire des honnêtes gens de vos enfants? Ne soyez que leur père, et non pas leur juge et leur tyran. Et*

*qu'est-ce qu'être leur père? C'est les persuader que vous les aimez. [...] Nous aimons toujours ceux dont nous sommes sûrs d'être aimés.»* ("Seizième feuille", 1723).

Dans la sixième feuille, il répondit à ses détracteurs, et redéfini à sa façon le style : «*Vous accusez un auteur d'avoir un style précieux. Qu'est-ce que cela signifie? Que voulez-vous dire avec votre style? Vous dites que "les mots propres dont il n'a pu s'empêcher de se servir sont recherchés". Ils ne le sont pourtant pas, ce sont seulement des mots qu'on ne voit pas ordinairement aller ensemble, parce que la pensée qu'il exprime n'est pas commune, et que les dix ou douze idées qu'il a été obligé d'unir pour former sa pensée ne sont pas plus ordinairement ensemble.»*

Dans la septième feuille, on trouve encore une étude sur le style et sur l'originalité qui prolongeait des réflexions plus anciennes sur la «*clarté du discours*» ("Le Mercure" de mars 1719) et annonçait d'autres remarques dans "*Le cabinet du philosophe*" (sixième feuille). Marivaux y soutenait la thèse que le fond et la forme sont indissolublement liés ; il proposait une esthétique de la suggestion qui remplacerait l'esthétique classique de l'expression.

L'entreprise connut vingt-cinq «feuilles» publiées en principe tous les mois (1721-1724), puis tourna court.

---

Ayant reconnu que le théâtre était sa voie, Marivaux écrivit et fit jouer :

---

***“La surprise de l'amour”***  
(mai 1722)

Comédie en trois actes

Lelio et son valet, Arlequin, se sont réfugiés à la campagne pour oublier l'infidélité de leurs maîtresses respectives. Une comtesse voisine vient voir Lelio pour régler des détails du projet de mariage entre Pierre, son jardinier, et Jacqueline, servante de Lelio. La comtesse a très mauvaise opinion des hommes, Lelio des femmes, et leur rencontre donne lieu à de vives discussions ; ils n'en finissent pas de se provoquer. En fait, ils tombent amoureux l'un de l'autre, mais refusent de se l'avouer. Arlequin et Colombine, suivante de la comtesse, en leur faisant découvrir le fond de leur coeur, réussissent à obtenir d'eux un aveu réciproque.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir <http://www.comptoir litteraire.com/docs/370-marivaux-la-surprise-de-l-amour-doc>

---

Le lendemain de la première représentation de "*La surprise de l'amour*", qui, plus qu'un succès, fut un triomphe, Marivaux qui, jusque-là, avait conservé l'anonymat, vint rendre visite dans sa loge à la comédienne Silvia Baletti, qui n'était pas très satisfaite de son interprétation de la veille, et l'avoua sans ambages à cet admirateur inconnu. Celui-ci prit alors le manuscrit resté sur la coiffeuse, et lui lut si bien son rôle qu'elle n'eut aucune peine à le démasquer : «Vous êtes, s'écria-t-elle, le diable ou l'auteur !» Avec cette scène, tout à fait dans le style de Marivaux, commença sa longue amitié avec son interprète, amitié qu'on imagine volontiers amoureuse, d'autant qu'en 1723 Marivaux se retrouva veuf. La vérité, c'est que nous n'en savons rien.

Il fit jouer :

---

**‘*La double inconstance*’**

(avril 1723)

Comédie en trois actes

Le prince Lelio s'est épris d'une jeune paysanne, Silvia, l'a fait enlever et conduire en son château. Il voudrait l'épouser, mais elle aime un jeune homme de son village, Arlequin. Le prince fait venir Arlequin à sa cour ; il veut le rendre infidèle et, par là, ruiner l'amour que lui garde Silvia. Flaminia, une conseillère du prince, puis Trivelin tentent de rompre l'amour entre les deux jeunes gens. Contrairement à Trivelin, Flaminia réussit à gagner leur sympathie et leur confiance. Ainsi, Silvia lui avoue que, malgré son amour pour Arlequin, elle aime un officier du palais qui lui a rendu visite plusieurs fois. Mais elle ignore qu'il s'agissait, en fait, du prince incognito. Peu à peu, les deux jeunes paysans se laissent séduire par la vie de château. Arlequin tombe amoureux de Flaminia et néglige un peu trop Silvia. Il ne reste plus au prince qu'à dévoiler sa véritable identité, et tout se termine bien par deux mariages.

Pour un résumé plus précis, des notes et une analyse, voir [MARIVAUX - "La double inconstance".doc](#)

---

En 1723, Marivaux perdit sa femme. La regrettant beaucoup, il ne se remaria pas, et on ne lui connut pas de liaisons amoureuses.

Reprenant le thème, qu'il avait déjà traité dans un roman de jeunesse, d'un amour persécuté par la jalousie d'une reine, il fit jouer :

---

**‘*Le prince travesti ou L'aventurier illustre*’**

(1724)

Comédie en trois actes

Un prince parcourt le monde incognito pour apprendre à gouverner. Après une déception amoureuse, il s'engage comme mercenaire dans l'armée du royaume, et remporte une victoire décisive. Il devient le favori de la princesse qui lui offre son cœur et la tête du gouvernement. Furieux, un vieux ministre cherche à perdre l'aventurier en corrompant son valet, Arlequin, et en révélant à la princesse qu'il est amoureux de sa confidente qu'il a autrefois sauvée d'une attaque de brigands.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir [MARIVAUX - "Le prince travesti".doc](#)

---

**‘*La fausse suivante ou Le fourbe puni*’**

(1724)

Comédie en trois actes

Pour mieux juger de la fidélité de Lelio qu'elle doit épouser, mais qui ne la connaît pas, une jeune et riche Parisienne se présente à lui déguisée en faux chevalier. Elle découvre alors qu'il doit se marier avec une comtesse envers qui il a contracté des dettes. Pour éviter à Lelio d'avoir à rompre ce mariage et payer dix mille livres de dédit, le faux chevalier courtise la comtesse. Mais la vérité sur son sexe se trouve révélée : le faux chevalier se fait finalement passer pour la suivante de la comtesse.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir [MARIVAUX - "La fausse suivante".doc](#)

---

## **“Le dénouement imprévu”**

(1724)

### Comédie en un acte

Mademoiselle Argante est fiancée à Dorante, un jeune avocat, souvent malheureux au palais et non moins malheureux en amour. Elle l'estime de toute son âme, mais elle ne l'aime que lorsqu'il est loin. Quand il est près d'elle, il l'ennuie. Elle l'épouserait cependant de préférence à Éraste, propriétaire campagnard et fils d'un ami de la famille, qu'on lui propose, et qu'elle n'a jamais vu. Pour l'éloigner, suivant les conseils de sa soubrette, Lisette, et avec l'aide de Maître Pierre, fermier de son père, elle feint d'être folle, et, sous ce prétexte, malmène rudement son père d'abord, puis Éraste. Mais celui-ci ne se démonte pas, ne se trouble pas, et montre, au contraire, tant d'esprit et d'amabilité qu'elle sent disparaître toutes ses préventions : elle s'éprend de lui, et c'est lui qu'elle épousera.

### Commentaire

On constate que la formule de Silvia dans *“Le jeu de l'amour et du hasard”*, *«Je vois clair dans mon cœur»*, ne s'applique pas seulement aux jeunes gens surpris par un premier amour, mais aussi à ceux qui accèdent à un amour véritable après que les mirages d'un faux amour se sont dissipés. Mademoiselle Argante avait besoin, pour s'épanouir pleinement, de rencontrer Éraste qu'elle attendait sans le savoir. Elle est une de ces héroïnes de Marivaux qui osent se révolter ouvertement.

La ville est opposée à la campagne, et, du fait du tableau du monde de la campagne, on trouve le télescopage d'un style élevé et d'un style familier : *«Je voudrais donc que, pour déguster le futur, elle affectât une sorte de maladie, un dérangement, comme qui dirait des vapeurs. - Dites à la franquette qu'ous voudrais qu'elle fit la folle. Velà bian de quoi !»* (scène 1).

On retient la moquerie d'un paysan : *«Un sang noble? Queu guiable d'invention d'avoir fait comme ça du sang de deux façons pendant qu'il vient du même ruisseau !»*, et cette maxime : *«On ne met rien dans son cœur ; on y prend ce qu'on y trouve.»*

La pièce fut créée par les Comédiens-Français, le 2 décembre 1724, au théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain. Elle tomba après six représentations. Elle fut, en revanche, beaucoup mieux accueillie en Allemagne qu'en France. En 1771 et 1772, elle fut reprise quatre fois au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. En septembre et octobre 1789, elle fut jouée trois fois à Paris, au Théâtre de la Nation.

---

## **“L'île des esclaves”**

(1725)

### Comédie en un acte

Iphicrate et son valet, Arlequin, Euphrosine et sa soubrette, Cléanthis, font naufrage. Ils débarquent dans *«l'île des esclaves»*, où, une centaine d'années auparavant, des esclaves révoltés ont fondé une *«république»*. Trivelin, gouverneur de l'île, indique aux arrivants que, sur ce territoire, les maîtres deviennent des valets, et les valets des maîtres. Ainsi, Iphicrate et Arlequin, Euphrosine et Cléanthis, échangent leur condition, leurs vêtements ainsi que leurs noms. Entre autres humiliations qu'ont à subir les anciens maîtres, pour leur bien d'ailleurs, ils doivent s'entendre dire leurs vérités par leurs serviteurs, qui font leur portrait. Trivelin promet d'abrégé cette épreuve si les anciens maîtres en reconnaissent la vérité, ce à quoi ils se plient. Arlequin entreprend la conquête d'Euphrosine, mais il est ému par la souffrance que lui cause son nouveau statut. Finalement, il pardonne à son maître et reprend son habit de valet, et Cléanthis imite son exemple. Pleins de gratitude et de remords, Iphicrate et Euphrosine les embrassent avec émotion. C'est cette réconciliation que souhaitait Trivelin, qui tire la morale de la comédie en disant aux serviteurs : *«Nous aurions puni vos vengeances comme nous avons puni leurs duretés»*, et aux maîtres : *«Vous avez été leurs maîtres, et vous avez mal agi ;*

ils sont devenus les vôtres et ils vous pardonnent ; faites vos réflexions là-dessus. La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous.»

Pour un résumé plus précis, des notes et une analyse de la pièce,  
voir [MARIVAUX - "L'île des esclaves".doc](#)

---

**‘L'héritier de village’**  
(1725)

Comédie en un acte

Le paysan Blaise arrive de la ville, joyeux et fier ; il a pris la voiture publique, et se fait porter son bagage par Arlequin, qu'il a rencontré. L'héritage de cent mille francs qu'il vient de faire lui en donne les moyens. Conscient du changement social qui s'opère alors en lui, car tous les rêves sont dès lors possibles, il ne peut plus se conduire en villageois. Il se dispose à changer de mœurs, à prendre de belles manières et à se cultiver pour devenir un «*homme de qualité*». S'entourant pour cet apprentissage des services d'Arlequin, il se soumet, en même temps que femme et enfants, à une véritable «*école du monde*». Comme il est de mauvais goût d'aimer sa femme, il envisage d'avoir une maîtresse. «*Si tu as une maîtresse*, lui dit sa femme, *je pourrai avoir un amoureux? - Trente plutôt, si tu veux, et je ne verrai rien...*», répond-il. Sachant aussi qu'il est de bon goût de ne pas payer ses dettes, lorsque un voisin vient lui réclamer cinquante francs qu'il lui a prêtés, Blaise refuse de les rendre aussi facilement : «*Je me déshonorerais*, dit-il. *Il faut que vous reveniez plusieurs fois. C'est ainsi que cela se pratique dans le beau monde. Prêter, à la bonne heure, c'est gentilhomme, mais s'acquitter, fi donc ! - Eh bien ! prêtez-moi cinquante francs. - Avec plaisir ; les voilà. - Merci*, dit l'emprunteur, *je déchire votre billet. Nous sommes quittes...* Blaise se récrie : «*C'est malhonnête, ce que vous faites là. Vous allez me mettre à dos tous les gens riches.*» Mais les gentilshommes pauvres accourent également : la dame du village, qui est passablement endettée, et un sien cousin, officier gascon, viennent se proposer pour épouser, l'une le fils, l'autre la fille du nouveau riche. Cette ivresse de la fortune renverse les «*çarviaux*», fait jouer les violons, couler à flot le vin, et la fête bat son plein. Pendant les réjouissances, on apporte une lettre annonçant que le banquier chez lequel était placé l'héritage, qu'il était chargé de faire «*tricoter*», s'est enfui avec la caisse. Le chevalier et la dame, qui dansaient avec les paysans, tirent leur révérence. Blaise et sa femme n'ont fait qu'un rêve d'ambition. Sa fortune évaporée renvoie Blaise à la sagesse d'aller boire ce qui reste de «*vin dans le pot*».

Commentaire

Marivaux, qui allait écrire «*L'indigent philosophe*» (1727), se demandait s'il fallait être indigent pour être philosophe. Sa pièce, qui reprenait des éléments du «*Bourgeois gentilhomme*» de Molière, dénonçait la mascarade universelle et l'hypocrisie.

Sans nom d'auteur, elle fut créée par les Comédiens-Italiens, le 19 août 1725 à l'Hôtel de Bourgogne, devant une salle à peu près vide. N'ayant eu que six représentations, cette pièce pourtant amusante et originale fut une de celles de Marivaux les plus mal accueillies du public, et «*Le Mercure*» n'en rendit même pas compte. Lorsque les comédiens essayèrent de la reprendre au retour d'un voyage à Fontainebleau, elle n'eut pas plus de succès.

Traduite en allemand par Krieger, elle obtint un vif succès en Allemagne. Lessing en parla avec un véritable enthousiasme dans sa «*Dramaturgie de Hambourg, 33e soirée*».

En 1967, Patrice Chéreau, qui avait vingt et un ans, en fit une mise en scène qui le fit connaître.

---

Comme l'ami de Marivaux, Houdar de La Motte, était le défenseur de l'usage de la prose dans la tragédie, il tenta d'y apporter une réponse empirique en composant :

---

**“Mahomet second”**  
(1725)

Tragédie en prose

Ibrahim, un prince Comnène, allié à la famille impériale grecque, qui s’est converti à l’islam après sa capture par les Turcs, a été chargé par le sultan Mahomet second, dont il est devenu le favori, d’apprendre à la princesse grecque Irène, captive, comme lui, des Turcs, que son père, Théodore, et son frère, Lascaris, dont on croyait qu’ils étaient morts dans une bataille, qu’ils sont vivants, mais aussi qu’il l’aime et désire l’épouser. Elle repousse avec hauteur la proposition du sultan, et accable Ibrahim de son mépris pour avoir accepté de se soumettre aux Turcs. Le sultan, qui avait d’abord songé à faire épouser sa sœur à Ibrahim, songe maintenant à la faire épouser par Lascaris, et il compte sur la reconnaissance d’Irène pour faciliter ses plans de mariage. Le sultan fait amener devant elle Théodore et Lascaris, chargés de fers, et les libère pour s’attirer ses bonnes grâces. Lascaris et Roxane, restés seuls, concluent l’acte par un dialogue où ils s’avouent leurs sentiments mutuels.

Commentaire

Ce sujet avait déjà été traité par Claude Basset dans une pièce perdue, puis par Vivien de Châteaubrun dans une pièce qui connut onze représentations à la Comédie-Française en 1714.

Mais Marivaux ne poussa pas au-delà du premier acte.

Le texte fut publié pour la première fois dans “Le Mercure de France” de mars 1747.

---

En 1727, Marivaux lança, toujours anonymement, une autre gazette aux numéros espacés :

---

**“L’indigent philosophe”**  
(mars-juillet 1727)

Sept articles

«*L’indigent philosophe*» est un gueux, un clochard dionysiaque, un nouveau Diogène, un vagabond devenu sage.

Marivaux faisait se succéder au hasard :

- des observations qui anticipaient quelques-unes des découvertes modernes de la psychologie et même de la psychanalyse des névroses ;
- des réflexions morales (beaucoup de morceaux sur les femmes et l’amour) ; on relève au passage des pensées telles que celle-ci : «*Les choses vont, et je les regarde aller : autrefois, j’allais avec elles et je n’en valais pas mieux*», ou celle-là : «*Les hommes avec leurs façons ressemblent aux enfants : ces derniers s’imaginent être à cheval quand ils courent avec un bâton entre les jambes.*» ; il fit l’amusante satire de ces vaniteux à leur manière qui affectent de se ravalier toujours (idée qu’il allait reprendre avec sa pièce “*Les sincères*”) ; de ces réflexions annonçaient la future leçon du neveu de Rameau : «*Farce en haut, farce en bas ; et plutôt à Dieu que ce fût toujours farce.*» ;
- des confidences, où il ne cachait pas que son intention était de «*montrer ce que je suis, et comment je pense, et j’espère qu’on ne sera pas fâché de me connaître*» ;
- des anecdotes ;
- une philosophie de la misère ;
- des pages fort éclairantes, et qui rendaient souvent un son nouveau, sur le style et la critique.

## Commentaire

«*L'indigent philosophe*» fait penser au Gil Blas de Lesage. Sa familiarité n'est pas moins grande que celle du «*spectateur*» (l'un comme l'autre, ne sont-ils pas «*naturellement babillards*»?). Il prêche une morale naturelle.

Marivaux se montrait moraliste jusque dans la forme, se réclamant de La Bruyère et de Pascal, semant ses pages d'aphorismes. Son décousu (il l'avoua, ce sont «*des lambeaux sans ordre*») a bien de la grâce. Sa verve, quelquefois amère et puissamment satirique, qui distingue l'œuvre de ses autres œuvres, et lui confère une place unique parmi celles-ci, annonçait «*Le neveu de Rameau*» de Diderot.

Des difficultés financières ne permirent pas à Marivaux d'aller au-delà de la septième «feuille», alors qu'un «*camarade*» de l'indigent, un musicien ivre, héritier de Scarron, entreprenait une autobiographie qui laissait paraître un don réel pour la satire sociale.

Les accents de cet ouvrage évoquent, longtemps à l'avance, ceux du «*Neveu de Rameau*» de Diderot.

---

---

### **“*L'île de la Raison ou Les petits hommes*”** (1727)

#### Comédie en trois actes

Dans l'île de la Raison où, comme l'explique aux nouveaux venus le sage Blectrue, conseiller du gouverneur de l'île, ce sont les femmes qui font la cour aux hommes, tous les habitants sont raisonnables. Lorsque des individus qui ne le sont pas y abordent, ils perdent de leur taille en proportion de leur degré de folie. Huit Français y débarquent : un courtisan, son secrétaire gascon, Frontignac, une comtesse et sa femme de chambre, Spinette, un poète, un philosophe, un médecin et un paysan, Blaise. En leur qualité de Français, ils sont devenus nains en abordant, mais ils le sont à divers degrés. Celui dont la taille a le moins souffert est Blaise, qui est, par conséquent, le plus raisonnable. Il convient franchement qu'il a souvent outrepassé les règles de la tempérance, et qu'il lui est arrivé souvent de tromper les acheteurs auxquels il vendait ses produits. À mesure qu'il avoue ses fautes, et prend la résolution de s'en corriger, il grandit aux yeux de ses compagnons. Une fois guéri, il entreprend de guérir le Gascon qui, reconnaissant sincèrement qu'il a été menteur, vantard et flatteur, reprend aussi sa taille. Le Gascon à son tour confesse et guérit la femme de chambre. Quant au médecin, devenu presque indécélable, il doit, pour recouvrer sa taille, promettre de cesser de «guérir» ses malades, et de promettre de laisser les gens mourir tout seuls. La comtesse doit, quant à elle, se corriger de sa coquetterie, de son orgueil et de sa feinte politesse. Elle se décide même à faire une déclaration au fils du gouverneur de l'île, et reprend la taille qu'elle avait avant son naufrage. La conversion la plus rude est celle du courtisan auquel son secrétaire a le plus grand mal à rappeler ses emprunts à droite et à gauche jamais remboursés, ses fausses protestations d'amitié, son amour des louanges. Il finit pourtant par confesser ses torts et par tendre la main au paysan et au Gascon, qui les lui ont fait connaître. Seuls, le poète et le philosophe refusent d'avouer qu'ils se sont trompés, et restent incurables. Spinette se décide, comme la comtesse, à faire une déclaration ; elle est bien reçue, et tout finit par des mariages.

## Commentaire

La pièce empruntait à Gulliver pour faire du paysan le modèle de la raison naturelle, pervertie chez le courtisan, mais surtout chez le poète et le philosophe, décidément incurables :

«*Le philosophe : Ah ! tu parles, toi, manant. Comment t'es-tu guéri?*

*Blaise : En devenant sage. (Aux autres.) Laissez-nous un peu dire.*

*Le philosophe : Et qu'est-ce que c'est que cette sagesse?*

*Blaise : C'est de n'être pas fou.*

*Le philosophe : Mais je ne suis pas fou, moi, et je ne guéris pourtant pas.*

*Le poète : Ni ne guériras.*

*Blaise, au poète : Taisez-vous, petit serpent. (Au philosophe.) Vous dites que vous n'êtes pas fou, pauvre rêveur : qu'en savez-vous si vous ne l'êtes pas? Quand un homme est fou, en sait-il quelque chose?» (III, 4).*

On lit dans le prologue : *«Il faut avoir bien du jugement pour sentir que nous n'en avons point.» - «Tu badines de ta propre vanité : il n'y a peut-être que le Français au monde capable de cela.»*

Quoiqu'elle abonde en jolis détails et surtout en mots spirituels, c'est moins une pièce qu'une dissertation philosophique, qui reprenait les mêmes thèmes que *"L'île des esclaves"* en les développant.

La pièce fut, le 17 septembre 1727, créée par les Comédiens-Français. Très maltraitée par le public, elle n'eut que quatre représentations. Marivaux la fit imprimer le lendemain de la représentation, reconnaissant dans la préface qu'elle est injouable. En effet, il est impossible au théâtre de montrer des nains qui grandissent peu à peu, et atteignent la taille d'homme à mesure que leur vient la raison. Marivaux avait cru remédier à cette insuffisance en plaçant un prologue en tête de sa comédie. Dans la première scène de la pièce, le gouverneur de l'île et sa fille échangent également quelques observations au sujet des petits êtres qu'un naufrage a jetés dans leur île et qu'ils traitent à peu près comme les habitants de Brobdingnag traitent Gulliver, mais ces explications n'attirèrent pas suffisamment l'attention.

Les Comédiens-Italiens en donnèrent une parodie : *"L'île de la folie"* où, sans méchanceté excessive, ils punirent l'infidélité de leur fournisseur habituel.

---

Peut-être est-ce son amitié pour Silvia Baletti qui amena Marivaux à nous montrer un veuf et une veuve inconsolables qui finissent par... se consoler mutuellement, dans sa pièce :

---

### ***"La seconde surprise de l'amour"***

(1727)

#### Comédie en trois actes

Une veuve et un chevalier, qui se disent chacun inconsolables de la perte de l'être aimé, se confient l'un à l'autre. Ces épanchements mutuels les amènent à une estime réciproque, à une amitié exclusive, puis, enfin, sous l'action de la jalousie qu'excite le comte, qui est épris de la marquise, à un amour déclaré. Grâce à la suivante subtile qu'est Lisette, et au valet naïf qu'est Lubin, en dépit des intrigues du pédant Hortensius, un mariage se dessine.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir [MARIVAUX - "La seconde surprise de l'amour".doc](#)

---

### ***"Le triomphe de Plutus"***

(1728)

#### Comédie en un acte

Apollon, sous le nom d'Ergaste, et Plutus, sous le nom de Richard, sont descendus de l'Olympe pour faire la cour à une mortelle. Apollon fait le pari qu'il aura le plus de succès. Il a pour lui la beauté, l'esprit, l'éloquence. Plutus, en revanche, est laid, vulgaire ; mais, dieu de la richesse, il possède les écus, sait en donner si à propos au valet, à la soubrette, au père et à la fille, qu'il triomphe, tandis qu'Apollon se voit éconduit, et finit par perdre son pari.



## Commentaire

Cette allégorie mythologique ironise longuement contre la puissance de l'argent, auprès de laquelle, surtout en amour, celle de l'esprit n'a jamais rien pesé. Après l'échec de *'La seconde surprise de l'amour'* chez les Comédiens-Français, Marivaux dirigea la pièce contre eux. Aussi fut-elle créée, anonymement, le 22 avril 1728, par les Comédiens-Italiens, au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Elle obtint un certain succès, connaissant douze représentations, en particulier grâce à Pannard, qui avait fait le divertissement final, un vaudeville d'une verve charmante. Marivaux ne s'avoua son auteur que lorsqu'il la vit décidément acceptée par le public.

---

En 1728, l'abbé Desfontaines publia la deuxième édition de son *'Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du siècle'*, où il puisait à tort et à travers dans l'oeuvre de Marivaux à seule fin de le ridiculiser, attaquant en lui le Moderne et le représentant d'une nouvelle préciosité, lui reprochant un excès d'esprit, de l'affectation, un style recherché, une «métaphysique du cœur», une myopie, qui conduisent à «trop détailler les passions».

Marivaux fit jouer :

---

### ***'La nouvelle colonie ou La ligue des femmes'***

(1729)

#### Comédie en un acte

Les femmes cherchent à prendre le pouvoir sur une île dominée par les hommes. Mais ceux-ci, habilement, les dressent les unes contre les autres. Ces faibles créatures succombent vite à leur nature de pauvres femmes, et finissent par se crêper le chignon avant de se fier à nouveau au «bon gros jugement» de leurs maris. Le pouvoir demeure ainsi aux mains des hommes, qui promettent cependant de penser à donner des droits aux femmes.

## Commentaire

Pour cette comédie d'expérimentation sociale qui semble constituer la suite de *"L'île des esclaves"*, Marivaux s'inspira de l'Aristophane de *"Lysistrata"* et de *"L'assemblée des femmes"* pour traiter de l'inégalité entre les sexes, avec de bons mots et des coups de griffes. L'audace de la situation, la modernité des discours émerveillent. Il se montra féministe, mais ses propos étaient quelque peu réactionnaires, ses conclusions, simplement réformistes : le renversement provisoire des rôles, par compréhension mutuelle, pourrait transformer l'oppression en complémentarité.

On y lit :

- «*Hé ! que voulez-vous ? On nous crie [à nous, les femmes] dès le berceau : Vous n'êtes capables de rien, ne vous mêlez de rien, vous n'êtes bonnes à rien qu'à être sages. On l'a dit à nos mères qui l'ont cru, qui nous le répètent ; on a les oreilles rebattues de ces mauvais propos ; nous sommes douces, la paresse s'en mêle, on nous mène comme des moutons.*» (scène 9).

- «*Il n'y a point de nation qui ne se plaigne des défauts de son gouvernement ; d'où viennent-ils, ces défauts ? C'est que notre esprit [celui des femmes] manque à la Terre dans l'institution de ses lois, c'est que vous ne faites rien de la moitié de l'esprit humain que nous avons, et que vous n'employez jamais que la vôtre, qui est la plus faible.*» (scène 13).

- «*Le mariage qui se fait entre les hommes et nous devrait aussi se faire entre leurs pensées et les nôtres ; c'était l'intention des dieux, elle n'est pas remplie, et voilà la source de l'imperfection des lois.*» (scène 13).

- «*Nous disons que le monde est une ferme, les dieux là-haut en sont les seigneurs, et vous autres hommes, depuis que la vie dure, en avez toujours été les fermiers tout seuls, et cela n'est pas juste, rendez-nous notre part de la ferme.*» (scène 14 - l'écriture témoigne ici d'un penchant pour l'allégorie).

La pièce fut jouée par les Comédiens-Italiens, mais ne connut qu'une représentation.

Le texte fut perdu. En décembre 1750, fut publiée, dans "Le Mercure", sous le titre "*La colonie*", une nouvelle version, réduite à un acte, et qui fut représentée sur une scène privée.

En 1999, Christian Fregnet fit jouer la pièce avec "*L'île des esclaves*", estimant que ces deux pièces «politiques» de Marivaux constituent un diptyque sur le thème de l'utopie, tout en pensant qu'il ne le prenait pas au sérieux, que ce n'était pour lui qu'un joli prétexte à se «donner la farce».

---

---

En 1730, Marivaux commença à fréquenter le salon de Mme de Lambert, un salon littéraire et mondain, où l'on se piquait d'une politesse, d'une délicatesse de manières et de sentiments qui constituaient une nette réaction contre les moeurs du temps. Il s'y initia à la préciosité mondaine, et y brilla par ses talents de causeur.

Il fit jouer :

---

---

### ***"Le jeu de l'amour et du hasard"***

(1730)

#### Comédie en trois actes

Dans le dessein de mieux connaître le fiancé qu'Orgon, son père, lui destine, Silvia fait avec Lisette, sa femme de chambre, l'échange de ses vêtements et de son identité. Avec la même intention, Dorante revêt la livrée de son valet, Arlequin. Sous leurs habits d'emprunt, les deux jeunes gens s'éprennent l'un de l'autre, non sans éprouver une secrète surprise. Dorante fait à Silvia l'aveu de son stratagème, mais la jeune fille, excitant sa jalousie, avec la souriante complicité de son frère, Mario, parvient à se faire épouser comme femme de chambre. En même temps, Lisette et Arlequin vivent une semblable aventure, fondée elle aussi sur la même ambiguïté.

Pour un résumé plus précis, une analyse et des commentaires de scènes,  
voir [MARIVAUX - "Le jeu de l'amour et du hasard".doc](#)

---

---

En 1731, Marivaux fit paraître la première partie d'un roman, "*La vie de Marianne ou Les aventures de Madame la comtesse de \*\*\**" dont la rédaction allait s'échelonner sur dix ans.

Il allait encore faire jouer au théâtre des œuvres légères. Mais, abandonnant le genre allégorique ou philosophique des pièces d'avant 1730 qui se voulaient surtout divertissantes, il adopta un comique de plus en plus grave :

---

---

### ***"La réunion des amours"***

(1731)

#### Allégorie en un acte

Cupidon, figuration de l'amour libertin du temps, sous les yeux de l'Amour antique, séduit la Vertu elle-même.

#### Commentaire

Dans cette bluette était proposée l'union souhaitable entre l'Amour à l'antique et l'Éros moderne. Créée le 5 novembre 1731, à la Comédie-Française, la pièce eut dix représentations.

---

---

**“Le triomphe de l’amour”**  
(1732)

Comédie en trois actes

Héritière d'un trône jadis usurpé par son oncle, Léonide, princesse de Sparte, apprend un jour qu'Agis, l'héritier légitime qu'on croyait disparu, vit dans une profonde retraite, au fond d'une forêt, auprès du philosophe Hermocrate et de sa soeur, Léontine, une vieille fille tout à fait vertueuse, qui le protègent d'une manière étouffante, le gardant à l'écart des choses de ce monde, et l'élevant dans la suspicion des femmes séduisantes. Ayant, sans trahir sa présence, entrevu Agis, Léonide, aussi éprise de justice que de la beauté athlétique du jeune homme, voulant rétablir la paix entre les deux familles rivales, conçoit aussitôt pour lui un très vif penchant, et décide de rétablir ses droits en lui offrant, avec sa main, la possibilité de partager son trône. Pour arriver à ses fins, elle imagine, secondée par sa suivante, Corinne, un stratagème aussi hardi qu'ingénieux. Achetant le silence et la complicité d'Arlequin et de Dimas, respectivement valet et jardinier d'Hermocrate, la princesse, déguisée en homme, s'introduit, sous le nom du voyageur Phocion, dans la demeure du philosophe, son ennemi de toujours dont elle feint, avec beaucoup d'adresse et de verbe, de solliciter les sages conseils. Devant sa méfiance, pour tromper sa vigilance, elle révèle son sexe, et fait à l'austère philosophe l'aveu d'un amour que celui-ci lui aurait, dit-elle, inspiré ; il succombe vite à ses charmes, tout comme la non moins austère Léontine qui, obnubilée par ses discours, croit jusqu'à l'ivresse à sa demande en mariage. Le frère et la soeur s'ingénient à retenir auprès d'eux le jeune visiteur. Ainsi Léonide peut-elle à loisir faire la conquête, d'ailleurs facile, du bel, innocent et timide Agis, auquel elle dévoile enfin sa véritable identité. Hermocrate et Léontine, d'abord réduits au désespoir, se consolent de leur déconvenue amoureuse en voyant Agis accéder au trône de son père.

Commentaire

Cette comédie élégante est tout aussi romanesque que *“Le jeu de l’amour et du hasard”*. Mais l'action est placée dans la Grèce traditionnelle de la comédie héroïque, chère à Corneille et à Molière. Elle mêle de singulière et anachronique façon des personnages de fantaisie comme Arlequin et Dimas (ce dernier a le parler rustique des «paysans» de Marivaux) aux personnages de l'Antiquité.

Ainsi, dans cette pièce à l'ambiguïté trouble, furent dépaysés volontairement, dans un cadre à l'antique, des problèmes propres à la psyché du XVIIIe siècle : l'équivoque sur les sexes, l'angélisme (*«toutes les âmes sont de même âge»*), des sujets accrocheurs qui résistent aux modes et au temps, tels l'amour inconditionnel et l'androgynie ou la réconciliation de deux clans politiques.

On a le plaisir de voir, tout comme dans certaines comédies de Shakespeare (en particulier *“Comme il vous plaira”*), une femme, Léonide, mener le jeu, guidée autant par sa raison que par son cœur. Elle se déguise en homme sur un prétexte aussi ancien qu'efficace. Elle inverse les rôles, d'où des jeux de miroirs troubles sur la nature féminine et la nature masculine. Elle subvertit les sentiments, attise tous les désirs, séduisant en homme et en femme, affirmant : *«Je n'ai point de scrupules»*, se servant de l'amour comme d'une arme pour faire naître deux passions mensongères et cruellement déçues au profit d'une vraie passion, pour rétablir le cours normal des choses et humaniser des êtres d'une froide rationalité, que le contact d'un être passionné vient bousculer dans leurs tristes certitudes. Elle soulève un tourbillon d'équivoques osées, pour en arriver à ses fins, atteindre, en bravant tous les préjugés, une réelle indépendance en face du mariage, triompher non sans être elle-même blessée, car elle perd alors toute innocence. Ce personnage riche de contradictions, animé d'une force de caractère qui n'est pas sans dévoiler aussi une certaine sécheresse de cœur, qui est source d'ambiguïtés psychologiques et affectives profondes, est une des héroïnes de Marivaux qui illustrent bien ses idées féministes : bravant tous les préjugés, elle atteint une réelle indépendance en face du mariage.

Hermocrate et Léontine, curieux duo de misanthropes, vivant reclus et n'ayant que mépris pour le monde extérieur, deviennent la cible parfaite de la douce vengeance et du stratagème de séduction de la femme à l'identité mouvante.

L'amour triomphe, certes... mais c'est surtout le triomphe de l'alliance du pouvoir et d'une cruauté que Léonide, princesse retorse, conquérante à l'énergie lumineuse, catalyseur de toutes les passions, résume ainsi à Agis : «*J'ai tout employé pour abuser des coeurs dont la tendresse était l'unique voie qui me restait pour obtenir la vôtre, et vous étiez l'unique objet de tout ce qu'on m'a vue faire.*» (III, 9). Le jeune homme passe insensiblement de l'amitié pour celle qu'il prend pour un homme à l'amour pour celle qui lui apprend son sexe. Dans cet heureux dénouement, la passion et la jeunesse ont cruellement le dernier mot.

On trouve encore :

- les ingrédients épicés de la «*commedia dell'arte*» ;
- une langue alerte, ingénieuse, vive ;
- des dialogues virevoltants à souhait («*Oui ; mais, Madame, si, sous votre habit d'homme, Hermocrate allait reconnaître cette dame à qui il a parlé dans la forêt, vous jugez bien qu'il ne vous gardera pas chez lui. - J'ai pourvu à tout, Corinne, et s'il me reconnaît, tant pis pour lui ; je lui ai gardé un piège, dont j'espère que toute sa sagesse ne le défendra pas.*» - «*J'aurais cru que la gloire de pardonner à ses ennemis valait bien l'honneur de les haïr toujours.*»

Marivaux, qui avait déjà abordé ce thème de manière tout aussi audacieuse en 1724, dans «*La fausse suivante*», proposait là une réflexion sur la représentation, les masques et le mensonge qui est, parfois, le plus court chemin pour atteindre la vérité.

Représentée par les Comédiens-Italiens le 12 mars 1732, la pièce ne connut, selon les mots mêmes de l'auteur, dans un avertissement ajouté lors de sa publication, «*ni chute totale, ni grand succès, tout se réduit simplement à dire qu'elle n'a point plu*». Elle demeura dans l'ombre pendant deux siècles. Ce ne fut qu'au XXe siècle qu'elle fut ressuscitée. En 1959, au Palais de Chaillot, elle fut mise en scène par Jean Vilar qui mit en lumière sa modernité, montra le jeu entre le pouvoir, le philosophe et le désir. En 1995, elle fut montée à Montréal par Claude Poissant.

---

---

**“Les serments indiscrets”**  
(1732)

Comédie en cinq actes

Orgon et Ergaste ont décidé d'unir leurs enfants, Lucile et Damis, qui leur semblent faits l'un pour l'autre. Mais, sans même se connaître, les deux jeunes gens éprouvent une méfiance réciproque : Lucile entend rester «*fille*», craignant de perdre dans le mariage tout ce qui la rend désirable ; Damis se trouve trop jeune, et n'entend pas abdiquer son indépendance au profit d'une volonté plus forte que la sienne. À l'acte I, Lucile écrit une lettre à Damis, mais elle n'a pas la peine de l'envoyer, car le jeune homme vient lui rendre visite : ils sont bien vite d'accord : «*Nous n'avons à nous craindre ni l'un ni l'autre : vous ne vous souciez point de moi, je ne me soucie point de vous.*» Lucile suggère à Damis de faire la cour à sa sœur, Phénice. Naturellement, elle se montre mécontente de voir que le jeune homme la prend au mot, et qu'entre lui et Phénice les choses vont si loin qu'on s'apprête à signer le contrat de mariage. Heureusement, grâce à la «*fausse confiance*» que Lucile fait faire à Lisette, sa suivante, elle laisse entendre à Damis qu'elle l'aime, et tout s'arrange : au dernier moment, Lucile, que Damis n'a pas cessé d'aimer, se substitue à Phénice.

Commentaire

La seule comédie en cinq actes de Marivaux reprenait avec plus d'ampleur que précédemment le problème du mariage. Il était inévitable que les critiques fassent le rapprochement avec les deux «*Surprises de l'amour*» : si, dans la première «*Surprise*» (1722), il était question de la naissance de l'amour entre un homme meurtri par la trahison d'une maîtresse et une femme qui méprise les hommes, si «*La seconde surprise*» (1727) mettait en scène une veuve décidée à rester fidèle au souvenir de son mari, et un jeune homme mal remis du coup que celle qu'il aimait lui avait porté en

entrant au couvent, ici, ce sont deux jeunes gens inexpérimentés qui s'affrontent, tous deux désireux de conserver leur liberté, et considérant le mariage comme une chaîne et comme l'abdication de leurs personnalités. Sans doute, le thème restait-il le même : deux êtres qui décident de ne pas s'aimer, font à la légère des serments, et qui, insensiblement et sans s'en rendre compte eux-mêmes, capitulent devant l'amour né à l'improviste. Mais le ton n'était plus le même, ni les personnages. Il s'efforça de construire, dans le décor désormais présent et singulièrement pesant d'un salon, une intrigue «vraisemblable» dans ses différents ressorts.

Il semble que, dans cette pièce «crispée» comme les personnages, Marivaux ait voulu exploiter systématiquement toutes les situations qui dérivent d'un thème une fois adopté. C'est pourquoi les critiques dont on l'assailit semblent assez mal fondées : à vrai dire, elles pourraient tout aussi bien porter sur l'ensemble de son théâtre, qui est la mise en œuvre d'un certain nombre de situations étroitement apparentées les unes aux autres mais toujours différentes. Mais, dans un "Avertissement" placé en tête de l'édition de sa pièce, et qui est le seul texte critique qu'il voulut bien écrire, il répondit à ces critiques en soulignant les différences qui la séparent de "La surprise de l'amour" : *«C'est qu'on y a vu le même genre de conversation et de style ; c'est que ce sont des mouvements du coeur dans les deux pièces ; et cela leur donne un air d'uniformité qui fait qu'on s'y trompe [...] Ce n'est pas moi que j'ai voulu copier, c'est la nature, c'est le ton de la conversation en général que j'ai tâché de prendre : ce ton-là a plu extrêmement et plaît encore dans les autres pièces, comme singulier, je crois ; mais mon dessein était qu'il plût comme naturel, et c'est peut-être parce qu'il l'est effectivement qu'on le croit singulier, et que, regardé comme tel, on me reproche d'en user toujours»*. Il répondit à ceux qui lui reprochaient la singularité et la répétitivité de son style, en une sorte de défense et illustration de ce qui était en train de devenir le marivaudage : *«On est accoutumé au style des auteurs, car ils en ont un qui leur est particulier : on n'écrit presque jamais comme on parle ; la composition donne un autre tour à l'esprit ; [...] mais si par hasard vous quittez ce style, et que vous portiez le langage des hommes dans un ouvrage, et surtout dans une comédie, il est sûr que vous serez d'abord remarqué ; et, si vous plaisez, vous plaisez beaucoup, d'autant plus que vous paraissez nouveau : mais revenez-y souvent, ce langage des hommes ne vous réussira plus, car on ne l'a pas remarqué comme tel, mais simplement comme le vôtre, et on croira que vous vous répétez.»* Il se déclara fier à la fois d'une si belle unité et d'une si grande diversité.

Il reste que cinq actes sont bien longs pour développer une trame aussi mince, qui reprenait encore un sujet épuisé. Or Marivaux l'étendit, l'étira ; l'action languit, les héros nous agacent par leur bavardage et leurs petites crispations ; s'ils refusent de céder à leur amour, ce n'est plus par une pudeur touchante, mais par le point d'honneur le plus vain.

Cependant, il sait nous intéresser aux mille rebondissements psychologiques, aux subtiles nuances de ces joutes amoureuses. Dans 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.»* Dans V, 1, Frontin décrit fort bien les conditions de cette incarnation de l'amour qui ne se fait pas sans une complication extrême du langage, donc du sentiment lui-même ; comme si l'esprit voulait spiritualiser l'amour, et le subtiliser, afin de vérifier sa qualité première, dans un état où il ne la reconnaît plus.

La pièce datait de 1731, mais fut représentée pour la première fois par les Comédiens-Français le 8 juin 1732. Elle fut sifflée.

---

### **"L'école des mères"**

(1732)

#### Comédie en un acte

Dans une certaine maison de Paris, toute marquée par l'empreinte d'une mère terrible, Mme Argante, s'introduit, sous le déguisement d'un valet, le jeune Éraste, qui aime la fille de Mme Argante, Angélique. Ce jour-là doit être signé le contrat de mariage entre la jeune fille, qui a dix-sept ans, et M. Damis (alias Orgon), le père d'Éraste, qui en a soixante. Éraste veut empêcher ce mariage, qui a été

arrangé par Mme Argante, à laquelle il semble convenable parce que M. Damis est riche. Le valet de Mme Argante, Frontin, se laisse gagner à la cause d'Éraste, car il veut contribuer à sauver Angélique. Le mariage lui répugne («*Moi, l'épouser ! Je t'assure que non ; c'est bien assez qu'il m'épouse.*» [scène 6]), mais, en fille soumise, elle ne marque pas sa répulsion à sa mère, qui, très autoritaire, aurait tôt fait de l'empêcher de parler. Éraste, toujours déguisé, rencontre Angélique, et apprend les sentiments de celle-ci à son égard. Mme Argante donne un petit bal masqué en l'honneur du mariage de sa fille, et cette maison si austère devient un lieu enchanté. M. Damis obtient de Mme Argante la permission d'avoir un entretien (le premier) avec Angélique. Au cours de ce tête-à-tête, la jeune fille lui fait naïvement part de son aversion pour l'union projetée, et lui apprend qu'elle aime ailleurs. M. Damis paie Frontin pour en savoir plus, et obtient d'assister, déguisé, dans une salle où le valet a éteint les lumières, à l'entrevue d'Angélique et d'Éraste, dans lequel il reconnaît son fils, auquel il cède Angélique une fois obtenu le consentement de Mme Argante, qui a aussi assisté à l'entretien.

### Commentaire

L'ombre de Molière se profile à l'arrière-plan de la comédie : dans "*L'école des femmes*", "*L'école des maris*", "*L'avare*", on trouve la rivalité amoureuse, qui oppose, à l'insu l'un de l'autre, le père et le fils. Mais là où Molière accusa et écrasa le trait, Marivaux estompa, esquiva la cruelle réalité. Son père, s'il est sensible au démon de midi, retrouve, comme par miracle, à l'instant décisif, assez de bon sens pour mesurer «*l'imprudencence de ses desseins*». Et tout se conclut pour le mieux dans un monde où les passions, même les plus redoutables, les passions séniles, n'échappent pas au contrôle d'une raison indulgente.

La pièce rappelle aussi par de nombreux traits "*La Parisienne*" de Dancourt, que les Comédiens-Français avaient reprise quelque temps auparavant (1725). Si Marivaux s'inspira des personnages de cette comédie sans presque en changer les noms, il transforma par contre l'intrigue en la simplifiant radicalement. Il garda l'idée de la rivalité fortuite du père et du fils, mais supprima les coups du hasard qui mettent les personnages en présence les uns des autres. Les rôles de domestiques, bien que très courts, sont moins stylisés que dans d'autres pièces.

Ce qui n'était qu'écriture rapide chez Dancourt devint, chez Marivaux, une pièce traitant du problème de l'éducation des enfants, et en particulier de celle des filles. C'est un sujet auquel il tenait : il en parla déjà dans "*Le spectateur français*". Pour lui, la communication entre parents et enfants, en particulier entre mère et fille, est fondamentale dans l'éducation. Il voulait les jeunes filles libres et épanouies. La pièce permit à ce rêve de s'exprimer avec la force d'une révélation. On lui opposa de solides réalités. Mme Argante n'est pas un fantôme, elle a une très haute idée de sa fille, Angélique, des devoirs des femmes et de leur vocation ; naturellement sages, modestes et raisonnables, elles sont faites pour obéir.

Alors même que, dans cette pièce, tous les arrangements conventionnels sont dérangés par la «surprise» que constitue l'apparition soudaine d'une volonté propre du personnage principal («*Je vais comme le cœur me mène*»), Marivaux montre très finement comment, par sa faute, Mme Argante a perdu la confiance de sa fille, qui n'ose, devant elle, s'exprimer librement. Son souci pédagogique est évident également à d'autres moments de la pièce.

Elle pourrait bien s'intituler "*L'école des pères*", du moins si l'on juge de la leçon à ses résultats. Car celui qui en profite vraiment, c'est M. Damis. C'est lui seul qui fait le dénouement un peu brusqué, il faut le reconnaître. Au reste, Mme Argante s'incline avec bonne grâce, et accepte sans trop se faire prier ce qu'elle eût été bien en peine d'empêcher ; mais rien n'indique qu'elle ait compris les dangers de son aveuglement et de sa maladresse. Les événements s'arrangent heureusement pour éviter que ne soit infligé à son amour-propre d'éducatrice un démenti trop cuisant.

Angélique rappelle l'Agnès de Molière sans lui ressembler. Ingénue certes, mais consciente de l'être, ce qui est une manière de ne plus l'être tout à fait, lucide et raisonnant sur son cas avec beaucoup de pertinence, elle est bien fille du «siècle des Lumières». Elle est une de ces héroïnes de ce féminisme qu'était Marivaux, qui osent se révolter ouvertement. Elle s'exclame : «*Moi l'épouser ! Je t'assure que non ! c'est bien assez qu'il m'épouse.*» (scène 6).

Cette comédie en un acte comportait un vaudeville de Panard, des danses et des divertissements sur une musique de Mouret.

Elle fut créée le 25 juillet 1732 au Théâtre-Italien. Bien accueillie par le public, elle eut quinze représentations consécutives, indice à l'époque d'un succès assez vif. Elle fut représentée près de deux cents fois entre 1732 et 1769. Un critique la signala comme «une des pièces que le public a revues le plus souvent et avec le plus de plaisir».

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, elle fut traduite en plusieurs langues européennes, en particulier en allemand et fut jouée en Allemagne. Lessing la considérait, avec *"L'héritier de village"*, comme l'une des meilleures comédies de Marivaux.

Lors de sa reprise, en 1779, elle n'eut plus que quatre représentations, et, en 1809, à la Comédie-Française, elle n'en eut plus que deux, Mlle Mars étant toutefois très applaudie dans le rôle d'Angélique.

Au contraire, la reprise de la pièce, le 18 décembre 1878, à l'Odéon, connut un succès exceptionnel, et elle resta dès lors au répertoire de ce théâtre, où elle fut jouée très souvent, jusqu'à la fusion de l'Odéon et de la Comédie-Française.

---

---

### ***"L'heureux stratagème"***

(1733)

#### Comédie en trois actes

Une comtesse porte à son amant, Dorante, des sentiments qui, à ses yeux, ne sont pas payés de retour. Lorsque survient un chevalier gascon, son bavardage de fat l'amuse. Se voyant désormais négligé, Dorante s'en plaint, mais elle ne fait que l'en railler. Il se tourne alors vers une marquise. Lorsque la comtesse lui écrit pour le rappeler, il refuse de revenir, ce qui la met au désespoir. Le Gascon lui devient alors odieux ; mais Dorante, qui, avec la marquise, a conçu un stratagème afin de piquer sa jalousie, est apparemment tout entier à son nouvel amour. Il a même fait dresser un contrat de mariage, qu'il invite la comtesse à signer comme témoin. Elle le fait, la mort dans l'âme. Dorante se jette alors à ses pieds, lui apprend qu'il n'aime pas la marquise, et que le contrat qu'elle vient de signer est son propre contrat de mariage, à elle, avec celui qui n'a jamais cessé de l'aimer. C'est ainsi que le stratagème de Dorante et de la marquise s'avère *«heureux»*. Chez les domestiques, on trouve un chassé-croisé analogue, et on se demande : Lisette aime-t-elle Arlequin ou Frontin ?

Pour une analyse, voir [MARIVAUX - "L'heureux stratagème".doc](#)

---

---

En 1733, après la mort de Mme de Lambert, Mme de Tencin ouvrit son salon qui recueillit les invités de la première, parmi lesquels Marivaux qui y donnait le ton de politesse. Elle devint pour lui une amie précieuse, et il loua sa bonté de cœur, sa force de caractère, sa finesse d'esprit et son extrême amabilité.

Il reprit l'expérience du journalisme avec :

---

---

### ***"Le cabinet du philosophe"***

(1733-1734)

#### Recueil de textes

Un homme d'esprit, et non des moindres, a laissé en mourant une pleine cassette de papiers qui sont livrés en vrac, les sujets abordés dans une même livraison, parfois sous forme de pensées ou de fragments, étant très divers, relevant toutefois plus nettement du genre moraliste. On y trouve :

- De petites pièces de théâtre (dont *“Le chemin de la fortune”*, une petite comédie allégorique, où un valet nommé La Verdure accède à l’aisance par le biais de son mariage, texte à partir duquel l’écrivain allait composer le roman *“Le paysan parvenu”*).
- Des réflexions du philosophe se rapportant au *«train du monde»*, aux femmes et à l’amour, à l’être humain et à son destin : *«Ce sont des émotions d’âme que ce peuple demande, les plus fortes sont les meilleures.»* - *«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 !»*
- Un conte allégorique, *“Le voyage au monde vrai”*, histoire d’un chevalier qui, déçu par la fausseté d’un ami et la trahison d’une maîtresse, quitte sa patrie et parvient au *«monde vrai»*, un monde tout semblable au nôtre mais où chacun porte son âme *«à découvert»*, la naïveté des habitants n’étant pas dans leurs paroles, mais *«dans la tournure de leurs discours, dans l’air qu’ils ont en parlant, dans leur ton, dans leurs gestes, même dans leurs regards : mais par tous ces signes, leur pensée se trouve si nettement, si ingénument exprimée que des paroles prononcées ne seraient pas plus claires. Tout cela forme une langue à part qu’il faut entendre [...] langue d’ailleurs qui n’admet point d’équivoque ; l’âme qui la parle ne prend jamais un mot pour un autre.»* Elle révèle clairement à l’interlocuteur ce qui reste d’habitude caché au fond de l’âme. Hommes et femmes, sincères en dépit qu’ils en aient, lèvent le masque, laissent voir enfin leur visage. Ainsi se révèle l’envers de toutes les apparences sociales et sentimentales. On comprend, peu à peu, que ce monde est en réalité le nôtre, mais vu par un observateur lucide et sans illusion. (feuilles 6-11).
- Des pages édifiantes sur *«la foi d’un honnête homme»*, *«réflexions chrétiennes»* qui présentent un intérêt tout particulier. Marivaux y critiquait les athées et les déistes, parlait des effets de la *«Chute»*, prenait position par rapport au mysticisme, mettait en valeur le rôle du cœur dans la conversion religieuse, et fondait sa foi sur l’exigence d’ordre qu’il y a en l’être humain. C’est le seul texte qui donne accès à sa pensée religieuse.
- Des remarques sur le style, les rapports entre le fond et la forme, les moyens d’expression et le rôle de l’écrivain, les objets de la création littéraire et de la critique, ces dernières réflexions étant complémentaires de celles qui parurent dans *“Le Mercure”* et dans certains numéros du *“Spectateur français”*. Dans la sixième feuille, Marivaux revendiquait le droit, sinon de recourir à la néologie (mal jugée par les doctes), du moins d’user de *«mots propres»*, qui ne fussent pas *«recherchés»*, mais simplement aptes à exprimer *«une pensée [qui] n’est pas commune»* : *«S’il venait en France une génération d’hommes qui eût encore plus de finesse d’esprit qu’on n’en a jamais eu en France et ailleurs, il faudrait de nouveaux mots, de nouveaux signes pour exprimer les nouvelles idées dont cette génération serait capable [...] ; il s’agirait quelquefois d’un degré de plus de fureur, de passion, d’amour ou de méchanceté qu’on apercevrait dans l’homme ; et ce degré de plus [...] demanderait un signe, un mot propre qui fixât l’idée qu’on aurait acquise.»*

### Commentaire

Marivaux s’abritait derrière un narrateur détaché, jovial, bon vivant, délicat ou alors franchement comique, *«indigent»* et *«philosophe»* qui ressemblait au *«vagabond»* comme un frère, spectateur et observateur dont la voix donnait leur unité aux textes.

Il conçut l’ouvrage comme une série d’articles devant d’emblée former un tout. Dans la première feuille, il définit son propos : *«réflexions gaies, sérieuses, morales, chrétiennes, beaucoup de ces deux dernières ; quelquefois des aventures, des dialogues, des lettres, des mémoires, des jugements sur différents auteurs, et partout un esprit de philosophe ; mais d’un philosophe dont les réflexions se sentent des différents âges où il a passé.»* Rien de plus divers qu’un tel ensemble où l’extrême concision voisine avec des bavardages un peu lents.

Marivaux en fit onze livraisons. Contemporaine des grands romans, c’est une oeuvre de la maturité.



Gabriel Marcel allait vanter la hauteur de vues et la profondeur de ces textes.

---

**“La méprise”**  
(1734)

Comédie en un acte

Clarice et Hortense, deux sœurs, toutes deux blondes et charmantes, qui vont jusqu'à s'habiller l'une comme l'autre, se promènent masquées, mais séparément, dans un jardin public, si bien que l'amoureux, Ergaste, croit continuer avec l'une la conversation commencée avec l'autre. Il s'ensuit des malentendus, des reproches, des brouilleries, des raccommodements, des lettres échangées, jusqu'au moment où les deux sœurs apparaissent à la fois.

Commentaire

Dans le dialogue de cette pièce, qui joue sur le thème connu des “*Ménechmes*”, Marivaux mit en oeuvre toutes les finesses du marivaudage, surtout dans la conversation des serviteurs, Lisette et Arlequin.

La pièce fut créée le 16 août 1734, par les Comédiens-Italiens, au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne.

---

**“Le petit-maître corrigé”**  
(1734)

Comédie en trois actes

Le marquis Rosimond, un jeune fat teinté de galanterie, élégant à l'allure maniérée et prétentieuse, arrive de Paris pour épouser une provinciale. Comme il ne fait qu'obéir à ses parents qui ont arrangé ce mariage, il s'informe à peine d'Hortense, sa future épouse. On lui dit qu'elle a de beaux yeux et beaucoup d'esprit, mais, considérant que sa fiancée doit s'estimer heureuse qu'un homme désiré de toutes les jolies femmes de Paris et qui demeure à la Cour, veuille bien condescendre à l'épouser, il n'en a cure. Lorsqu'il se présente à Hortense, qui est assez bien disposée envers lui, il s'adresse à elle sur un ton impertinent qui la choque : après l'avoir complimentée sur ses yeux et sur ses dentelles, il achève sa tirade par : «*Quand nous marions-nous?*» Hortense, qui veut entendre de sa part la déclaration franche et sincère de l'amour qu'il prétend lui porter, décide qu'elle ne l'épousera pas s'il ne change de ton. Pour compliquer le tout, une certaine Dorimène qui était en liaison avec Rosimond décide d'empêcher le mariage projeté car elle pense qu'un jeune homme comme lui ne doit pas se marier. Comme elle est quelque peu parente de la famille d'Hortense, elle se rend chez elle accompagnée d'un certain Dorante qu'elle a rencontré en chemin. Il n'est pas décent, dit-elle, qu'un fiancé soit toujours auprès de sa fiancée. Dorante servira donc, selon ses plans, de cavalier à Hortense, tandis que Rosimond sera le sien. Elle accapare alors le fiancé, ne le cède à personne et, voyant que la famille veut absolument qu'il se marie, lui offre de l'épouser. Rosimond, qui a eu le temps de mieux connaître Hortense, en est, bien qu'il ne veuille l'avouer, tombé follement amoureux, et n'a nulle envie d'épouser Dorimène. Se gardant de révéler ses sentiments envers Hortense par crainte du mauvais goût, il va jusqu'à engager Dorante, qui ne demande pas mieux, à lui faire la cour. Lorsque Hortense feint de se complaire à cette inversion des rôles, Rosimond, piqué, cherche à la reconquérir, sans toutefois quitter ses allures cavalières. Lorsque Hortense se moque de lui, il est au désespoir. Après avoir lutté quelque temps encore, il finit par demander grâce, et tombe à ses pieds en la suppliant d'oublier ses folies. Dorimène réclame alors, devant tout le monde, la main de Rosimond, mais Hortense déclare qu'elle le prend pour mari, puisqu'il assure qu'il est corrigé.

## Commentaire

La pièce, écrite pour le Théâtre-Français, assez froide, comme beaucoup de pièces «françaises» de Marivaux, sembla annoncer une nouvelle manière, car il y traita son sujet en comédie de mœurs, joignant à l'intention satirique l'intention moralisante, se rangeant à esthétique plus «réaliste» et plus «régulière» du théâtre. La peinture des mœurs contemporaines n'était pas absente de ses oeuvres antérieures, mais elle n'était que l'arrière-plan d'intrigues largement romanesques, et servait tout au plus à faire quelques portraits, à peindre un personnage épisodique. Avec cette pièce, elle passa au premier plan : le personnage principal n'est plus un être simplement charmant, mais un être ridicule, que celle qui l'aime cherche à corriger avant de lui accorder sa main. Le changement de ton était considérable, et cette pièce s'inséra tout naturellement entre "*Le glorieux*" de Destouches (1732) et "*Le méchant*" de Gresset (1747).

Le «*petit-maître*» n'est pas l'homme du monde infatué de lui-même, c'est le «dandy» du XIXe siècle. Comme ce dernier, il a l'horreur du naturel, suprême inconvenance et marque de mauvais goût. Comme le criminel endurci, il n'avoue jamais, et n'avoue surtout pas qu'il aime. Trop efféminé, trop sensible, il a peur de l'amour, qui lui ferait perdre la fragile personnalité qu'il s'est artificiellement construite. Lorsque ce personnage s'est effondré, celui qui lui succède pousse jusqu'aux limites du masochisme l'humiliation du néophyte devant le monde nouveau qui s'ouvre devant lui.

La construction de la pièce révèle, elle aussi, un souci de renouvellement. L'intrigue est double, et, si le jeu que joue Hortense pour corriger le petit-maître ressemble au piège tendu si souvent aux amoureux dans les pièces précédentes, on n'assiste plus à une démonstration en vase clos, mais à une lutte d'influences dont l'issue est incertaine. Les personnages ne sont plus simplement attendrissants, à cause d'épreuves dont on sait qu'ils sortiront : le mécanisme est faussé par l'intervention du monde extérieur, et la possibilité d'un autre dénouement ; le réalisme ici prend la figure du drame. Mais avec d'infinies nuances, car Rosimond n'est ridicule que dans sa manière ; il demeure, au fond, sympathique, parce qu'il aime sincèrement ; il ressemble donc aux personnages précédents de Marivaux en ce qu'en lui l'amour lutte contre une seconde nature, imposée par le milieu dans lequel il vit. Et ce ridicule, posé sur lui comme un vêtement, n'entache en rien le préjugé favorable que lui accorde le public.

Même en abordant la comédie de mœurs, Marivaux resta original. Pourtant, le décor était devenu celui d'un château de province, et la construction de la pièce soignait les entrées et les sorties des personnages. Nul doute que, dans cette pièce, il ne se soit rangé finalement à une esthétique plus «réaliste» et plus «régulière» du théâtre.

L'intrigue est subtile, les répliques très vives. On y lit :

- «*À Paris, ma chère enfant, les coeurs, on ne se les donne pas, on se les prête, on ne fait que des essais.*» (I, 3).

- «*Nous marier? Des gens qui s'aiment ! Y songez-vous? Que vous a fait l'amour pour le pousser à bout?*» (II, 6).

La pièce, la meilleure de celles que Marivaux ait écrites pour les Comédiens-Français, fut créée le 6 novembre 1734. Mais les habitués de la Comédie-Française avaient des préventions contre lui, et accueillirent la pièce avec, au dire d'un témoin, «un fracas tel qu'on n'aurait pas entendu Dieu tonner»,. Elle ne connut alors que deux représentations. Mais elle continua à être jouée de temps en temps, jusqu'en 1762.

---

De mai 1734 à avril 1735, abandonnant un temps "*La vie de Marianne*" entre la rédaction des deuxième et troisième parties, l'adoption d'un autre registre lui ayant, semble-t-il, servi de délassement et de contrepoint au premier, Marivaux publia successivement les cinq parties de :

---

**“Le paysan parvenu ou Les mémoires de M\*\*\*\*”**  
(1734-1735)

Roman en cinq parties

Venu de sa Champagne natale à Paris, le jeune paysan Jacob y devient valet, et se rend compte de la séduction qu'il peut exercer, auprès de sa patronne comme auprès de la servante Geneviève, dont il refuse cependant de devenir le mari accommodant, comme le lui demandait son maître, qui l'avait mise enceinte. Il se voit délivré de cette situation par la mort et la ruine du maître, qui provoquent aussi sa mise à la rue. Mais, ayant porté secours à Mlle Habert, une bourgeoise parisienne, dévote et quinquagénaire, celle-ci décide de l'épouser, faisant de lui M. de La Vallée. Et il se laisse encore tenter par des dames de plus haut vol : Mmes de Fécour et de Ferval, rencontre un financier, est ému par le malheur d'une belle jeune femme, sauve la vie du neveu du premier ministre qui fait de lui un ami, qui serait promis à un bel avenir si Marivaux n'avait pas abandonné là son roman !

Pour un résumé plus complet et un commentaire, voir [MARIVAUX - "Le paysan parvenu".doc](#)

---

**“Le chemin de la fortune ou Le saut du fossé”**  
(1734)

Comédie en un acte

Un valet nommé La Verdure monte dans l'échelle sociale en devant faire un saut par-dessus les conventions sociales, en accédant à l'aisance par le biais de son mariage.

---

**“La mère confidente”**  
(1735)

Comédie en trois actes

Alors qu'Angélique estime qu'elle a assez de richesse pour deux, sa mère trop aimante, Mme Argante, parvient à la faire renoncer à son amour pour Dorante. Mais elle finit par leur donner son accord : «*Mon parti est pris, Monsieur, j'accorde ma fille à Dorante que vous voyez. Il n'est pas riche, mais il vient de me montrer un caractère qui me charme, et qui fera le bonheur d'Angélique.*» (III, 12).

Commentaire

Cette pièce déconcertante, fruit de la sensibilité nouvelle, l'atmosphère d'intimité et de réalisme étant plus proche de Chardin et de Greuze que de Watteau, présente une situation complexe, l'interprétation des rapports familiaux évoqués dans leur réalité concrète étant laissée pour une large part au gré du spectateur. Marivaux y traite le problème, qu'il avait déjà abordé (notamment dans “*L'école des mères*”), des rapports entre parents et enfants, posa la question toujours actuelle : une mère peut-elle être la confidente de sa fille? Les problèmes d'argent, confinés jusqu'alors dans quelques timides allégories, étaient abordés franchement, donnant à la pièce une épaisseur certaine, parfois dans la dureté et, pour finir, dans l'attendrissement, le dénouement sensible et vertueux pouvant aussi masquer un abus de pouvoir.

Il est étonnant que Marivaux ait confié aux Italiens cette sorte de drame bourgeois avant la lettre. Elle fut créée le 9 mai 1735.

---

“Le legs”  
(1736)

Comédie en un acte

Un marquis hérite d'une somme de six cent mille francs, mais à la condition d'épouser sa cousine, Hortense, à défaut de quoi il devra lui en verser deux cent mille. Mais chacun aime ailleurs. Une comtesse aime le marquis, et sait qu'il l'aime, sans que ce dernier le sache, et surtout veuille l'avouer. Il est timide, et hésite sans cesse à sauter le pas. Il voudrait bien que Lisette, la suivante de la comtesse, fasse cet aveu à sa place. Mais elle ne tient pas à ce mariage de sa maîtresse parce qu'il restreindrait l'influence qu'elle exerce sur elle. Elle commence donc par refuser. Puis elle accepte quand apparaît qu'elle-même pourrait épouser le valet du marquis, Lépine. Mais elle s'efforce de jeter du ridicule sur le soupirant effarouché. Toutefois, la comtesse, dans une conversation qu'elle a avec le marquis, s'efforce à l'amener à lui dire : «Je vous aime». Elle le conduit jusqu'au bord de l'aveu, et, alors qu'elle croit qu'il va parler, il change tout à coup de sujet. Lorsqu'elle l'y ramène, il hasarde une demi-déclaration. La comtesse jouant l'étonnement, il prend cela pour de la colère, et retombe dans les banalités. Hortense vient lui demander de choisir entre sa main ou la cession du legs. Il se déclare prêt à l'épouser, car, croyant que la comtesse l'a refusé, il est prêt à épouser qui l'on voudra. Comme cette réponse ne fait l'affaire de personne, ni d'Hortense, ni de la comtesse, ni de Lisette elle-même, qui voit bien que sa maîtresse est décidée, elles s'unissent pour pousser le marquis à formuler sa demande. Il répète à la comtesse qu'il l'aime ; mais que, puisqu'elle le hait, il n'y a rien à faire. «*Je ne vous hais pas, je ne vous l'ai jamais dit. - C'est tout comme. - Vous m'aimez, soit ; m'avez-vous jamais demandé ce que j'en pense? - À quoi bon? Je sais votre réponse, vous allez me dire : Non. - Mais posez la question. - Soit ; je vous aime, qu'en pensez-vous? - Eh bien ! j'en suis bien aise. - Ah !*» s'écrie le marquis, bouleversé. Il paie avec bonheur les deux cent mille francs à Hortense, et tout le monde est satisfait.

Commentaire

Tirée d'une comédie de Fontenelle, “*Le testament*”, c'est une pièce amusante, où l'esprit de Marivaux prit des tons d'humour anglais. Il traitait un thème qui lui était cher : celui de l'argent et le mariage. Même si la première réplique est : «*Raisonnons. Défunt son parent et le mien lui laisse six cent mille francs*», ce n'est point tant la cupidité qui meut les personnages, qui sont des âmes assez médiocres manifestant une méfiance à l'égard du sentiment, un certain désenchantement de la passion. Il jeta sur eux un coup d'oeil malicieux.

Le marquis fut pour Marivaux un nouveau type de personnage : à la fois timide et brusque et entêté, doutant de soi et des autres, se complaisant dans la délectation morose et l'insuccès, amoureux d'une femme qui le domine, et ne cessant d'essayer des rebuffades. Cette indécision est adroitement mise en valeur, grâce à un discret contrepoint, par le réalisme d'Hortense, l'esprit de décision de la comtesse, la froide volonté du valet du marquis, Lépine, qui, cynique et honnête, garde la ressource d'un humour passablement noir : «*Cette prudence ne vous rit pas, elle vous répugne ; votre belle âme de comtesse s'en scandalise ; mais tout le monde n'est pas comtesse : c'est une pensée de soubrette que je rapporte. Il faut excuser la servitude. Se fâche-t-on qu'une fourmi rampe? La médiocrité de l'état fait que les pensées sont médiocres. Lisette n'a point de bien ; et c'est avec de petits sentiments qu'on en amasse.*» (scène 21).

Un dialogue des plus subtils se tisse entre les maîtres d'abord, mais les domestiques aussi qui, sans avoir l'air d'y toucher, savent mener le grand bal des sentiments chez leurs maîtres quand ils y trouvent, bien entendu, leur intérêt, et qu'ils peuvent eux-mêmes s'unir...

La morale, ou du moins une certaine morale, est sauve : l'argent auquel on renonce ouvre la porte au bonheur ou, du moins, à l'amour et au mariage.

Marivaux confia la pièce aux Comédiens-Français. La première eut lieu le 11 juin 1736, et fut un échec. On reprocha à la pièce son action traînante, l'inconsistance du personnage principal. Mais elle se releva de ces condamnations hâtives, et fut de plus en plus goûtée, au point d'occuper aujourd'hui

le second rang parmi les pièces de Marivaux les plus souvent jouées à la Comédie-Française : près de sept cent fois.

---

**“Les fausses confidences”**

(1737)

Comédie en trois actes

La riche veuve Araminte engage Dorante, un jeune bourgeois de belle mine, mais sans fortune, sans savoir qu’il est amoureux fou d’elle. Elle l’apprend, et, grâce aux manœuvres du valet Dubois, s’éprend de lui, et, enfin l’épouse malgré les remontrances de son entourage.

Pour un résumé plus complet, des notes et une analyse,  
voir [MARIVAUX - "Les fausses confidences".doc](#)

---

Pour soutenir une reprise des “*Fausse confidences*”, dont les débuts avaient été difficiles, Marivaux composa :

---

**“La joie imprévue”**

(1738)

Comédie en un acte

À Paris, Damon a perdu au jeu la plus grande partie de l’argent qu’on lui avait confié pour qu’il s’achète une charge. S’il n’a pas perdu davantage, c’est que son adversaire ne veut jouer qu’argent comptant, et que l’argent de Damon est chez un notaire. Il se rend donc, dans l’espoir d’une revanche, le chercher, mais perd tout encore. La «*joie imprévue*» est que le partenaire de Damon, qui s’est caché sous un domino, n’est pas le chevalier fripon, mais son propre père, M. Orgon. Ce dernier ne s’en tient d’ailleurs pas là : il achète une charge à son fils, et le marie à son gré à Constance, une charmante petite personne fort éprise de lui et qui a résisté intrépidement à toutes les taquineries qu’on a fait pleuvoir sur elle.

Commentaire

La pièce fut créée à l’Hôtel de Bourgogne par les Comédiens-Italiens le 7 juillet 1738.

---

**“Les sincères”**

(1739)

Comédie en un acte

À se montrer sincères, Ergaste et la marquise mettent, l’un son point d’honneur, l’autre sa coquetterie. Ils «*s’imaginent sympathiser ensemble, à cause de leur prétendu caractère de sincérité*» (scène 1). Mais ce sont de faux sincères, elle, sous ce déguisement, voulant médire impunément, lui cherchant à se faire par une sincérité outrée une réputation d’original. Aussi leur amour se fait-il et se défait-il au gré des vanités blessées et des affectations à la mode. Cependant, Frontin, valet d’Ergaste, et Lisette, suivante de la marquise, s’accommodent de ne pas s’aimer, et ne s’en trouvent que mieux disposés à «*[s] entendre pour rompre l’union de [leurs] maîtres*» respectifs. Finalement, Ergaste épousera

Araminte, qu'il courtisait avant de connaître la marquise ; celle-ci trouvera du charme à Dorante dont elle avait d'abord, au nom de la sincérité, critiqué le langage trop passionné.

### Commentaire

Cette pièce très spirituelle, mais qui parut manquer d'action, est le tableau d'un snobisme libertin. On constate que la formule de Silvia dans '*Le jeu de l'amour et du hasard*', «*Je vois clair dans mon cœur*», s'applique aussi à ceux qui accèdent à un amour véritable après que les mirages d'un faux amour se sont dissipés.

La pièce fut, le 13 janvier 1739, créée par les Comédiens-Italiens.

---

---

En 1739, Thomassin, l'interprète du rôle d'Arlequin dans la troupe des Comédiens-Italiens, mourut, et Marivaux n'écrivit plus pour ce personnage.

Il fit jouer :

---

---

### **"L'épreuve"** (1740)

#### Comédie en un acte

Lucidor, un jeune bourgeois, mais du plus bel air et de la fortune la mieux assise, car il est le fils d'un financier, se fait acheter un château. Il vient un jour lui rendre visite, et tombe malade. Cette maladie a du bon, puisque auprès de lui, attentive, tremblante, s'installe pour le soigner Angélique, une jeune fille tout à fait exquise, encore qu'elle ne soit que la fille de la concierge. Il la voit si attentionnée, si anxieuse et si confuse qu'il finit par se rendre compte qu'il est aimé d'elle. Il s'attendrit d'autant plus que lui-même est épris au point de vouloir l'épouser, estimant qu'il a assez de richesse pour deux. Cependant, pour s'assurer des sentiments d'Angélique, il prétend vouloir la marier à un de ses amis, qui est en fait son valet, Frontin, déguisé, et encourage un riche fermier, maître Blaise, à lui faire également sa cour. Elle résiste à la souffrance de sa déception, aux instances de sa mère, aux importunités du fermier, jusqu'à ce que Lucidor, enfin convaincu, mette fin à cette «*épreuve*» inutile et douloureuse qui révèle autant son inquiétude que la pureté d'âme et de cœur de la jeune fille.

### Commentaire

Le titre, sur lequel Marivaux semble avoir hésité (il pensa à '*L'épreuve nouvelle*', aux "*Épreuves*"), peut qualifier et résumer tout son théâtre. Il hésita aussi sur la désignation des personnages : le nom d'Angélique fut remplacé par celui de Marianne ; Mme Argante devint Mme Desmartins.

Cette pièce d'un seul acte, qui est d'une grâce pure, qui est à la fois touchante et très amusante, est la plus simple et la plus aiguë de Marivaux, dont la main ne fut jamais plus sûre. Il isola dans ses personnages un caractère constant : cette sensibilité pudique et ombrageuse dont ils souffrent dans la mesure où ils aiment. Il fit de cette souffrance le sujet, l'intérêt, le plaisir de cette pièce qui offre pourtant une épreuve cruelle : «*Adieu, Angélique ; j'aurai enfin la satisfaction de vous avoir mariée selon votre cœur quelque chose qu'il m'en coûte. - Je crois que cet homme-là me fera mourir de chagrin.*» (scène 18). Les scènes comiques, qui sont assurées par un couple de valets et par le fermier lourdaud, ne suffisent pas à dissiper le malaise créé par tant d'acharnement. L'abus de pouvoir est évident. La fin est heureuse, mais grinçante.

Angélique est peut-être la plus attachante, à coup sûr la plus émouvante de toutes les créations féminines de Marivaux. On admire la vigueur de sa protestation : «*Moi, monsieur, me plaindre? Eh ! qui est-ce qui y songe? Où sont les reproches que je vous fais? Me voyez-vous fâchée? Je suis très contente de vous ; vous en agissez on ne peut mieux : comment donc ! Vous m'offrez des maris tant*

*que j'en voudrai ; vous m'en faites venir de Paris sans que j'en demande ; y a-t-il rien de plus obligeant, de plus officieux? [...] Je vous suis fort reconnaissante, mais je ne suis pas idiote.»*

Sans aller, comme Jules Lemaître, jusqu'à verser des larmes sur ses épreuves, il est difficile de ne pas la plaindre, et de ne pas taxer Lucidor d'inutile dureté. Il machine et prolonge la torture morale de l'innocente jeune fille, joue de candeur avec tant d'ingéniosité qu'on craint qu'il ne prenne plaisir aux larmes de sa victime, et ne trouve à ce jeu cruel un charme secret.

Cette pièce d'une tonalité plus grave, plaintive parfois, amère même, fut la dernière pièce qu'il donna aux Comédiens-Italiens, après vingt ans d'étroite collaboration. Elle fut créée le 19 novembre 1740, par Silvia (qui avait quarante ans alors qu'elle tenait, avec une grande perfection, le rôle de l'ingénue qu'est Angélique), Lelio (Frontin), Violette Thomassin (Lisette), Romagnesy (Lucidor), Deshayes (maître Blaise), Mlle Belmonte (Mme Argante). La pièce fut accueillie plus favorablement qu'aucune autre pièce de Marivaux, et le succès ne s'en est pas démenti : elle figure au répertoire de la Comédie-Française depuis 1793, et on l'y a jouée près de huit cent fois. C'est la comédie en un acte la plus jouée sur la scène française.

---

Marivaux reprit la trame de la seconde partie de son roman inachevé, *“Le paysan parvenu”* dans :

---

***“La commère”***  
(1741)

Comédie en un acte

Mademoiselle Habert a entrepris d'épouser le jeune paysan Jacob. Madame d'Alain, chez qui elle est installée, se charge des modalités du mariage. Malheureusement, elle est si bavarde qu'elle en révèle assez à son propre soupirant, Monsieur Remy, pour alerter le neveu de mademoiselle Habert. Comme le mariage de sa tante lui ferait perdre son héritage, il a tout intérêt à voir ce projet de mariage échouer. D'autre part, Javotte, qui s'avère être une parente de Jacob n'ignorant rien de ses origines paysannes, complique un peu plus les choses en révélant à tous cette vérité gênante. De surcroît, la servante Agathe, qui a ses propres visées sur Jacob, œuvre beaucoup plus efficacement à la ruine des plans de sa maîtresse : elle le fait accuser d'avoir manqué à une promesse de mariage qu'il lui aurait faite. Indignée de l'«infidélité» de Jacob, mademoiselle Habert renonce immédiatement au mariage.

Commentaire

La pièce, qui annonçait le drame bourgeois, ne laisse pas de surprendre par l'esprit d'innovation dont Marivaux fit preuve en modifiant sensiblement les données et radicalement la conclusion de l'histoire. Destinée aux Comédiens-Italiens, elle ne fut pas représentée. Le manuscrit avait été récupéré par le comte de Pont de Vesle, neveu de Claudine Guérin de Tencin, puis disparut au gré de diverses ventes à l'encan dispersant le contenu de bibliothèques. Il fut retrouvé en 1965 par Sylvie Chevalley, bibliothécaire-archiviste de la Comédie-Française, qui créa la pièce en 1967.

---

Marivaux termina la publication de :

---

**“La vie de Marianne ou Les aventures de Madame la Comtesse de \*\*\*”**  
(1731-1742)

Roman de 540 pages, en onze parties

Ce sont les confidences d'une orpheline devenue apprentie lingère, et à qui font la cour un vieillard, Monsieur de Climal, et un jeune homme, Monsieur de Valville, qui n'est autre que le neveu du précédent. Indignée par les avances de Climal, déçue par l'inconstance de Valville, elle se réfugie dans un couvent.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir [MARIVAUX - "La vie de Marianne".doc](#)

---

En 1742, Mme de Tencin commença une campagne en faveur de l'entrée de Marivaux à l'Académie française. Il y fut élu contre Voltaire, le 10 décembre.

Ce fut peut-être la raison pour laquelle il abandonna la rédaction de *“La vie de Marianne”*.

Prudent, il attendit d'avoir été élu pour s'installer chez sa maîtresse, Mlle Angélique-Gabrielle Anquetin de La Chapelle Saint-Jean.

Le 4 février 1743, son discours de réception, insolite et original, fut très différent de ceux qui l'avaient précédé : il y remarquait (bien avant Rivarol) le rôle dominant du français en Europe, importance qu'il attribuait à l'exceptionnelle qualité de l'esprit et des sentiments des écrivains ayant formé et formant l'Académie, ces esprits éclairés étant responsables du progrès présent et à venir de la culture et transmettant une tradition sans prix : *«N'est-ce pas d'ici, en effet, que sont partis tant de rayons de lumière qui ont éclairé les ténèbres de cet esprit autrefois égaré dans de mauvais goûts et dans l'ignorance de toute règle et de toute méthode?»* Il se fit fraîchement recevoir par Jean-Joseph Languet de La Villeneuve de Gerguy, archevêque de Sens, qui prit soin de préciser : *«Ce n'est pas tant à vos ouvrages que vous devez notre choix qu'à l'estime que nous avons faite de vos moeurs, de votre bon coeur, de la douceur de votre société, et, si j'ose dire, de l'amabilité de votre caractère.»* Cruelle façon de lui signifier que c'était non pas l'auteur qu'on accueillait sous la Coupole, mais le causeur des salons. C'est que ses succès lui valaient aussi de nombreux ennemis, dont la malveillance et les méchancetés se reflétèrent dans certains jugements portés sur son oeuvre, jugements qui furent repris et répétés longtemps encore après sa disparition.

En 1742, si l'on en croit Rousseau lui-même (*“Les confessions”*, II, 3), il aida le philosophe à retoucher sa comédie, *“Narcisse”*, qui fut représentée en 1752.

En 1744, il s'installa dans un corps de logis de l'Hôtel d'Auvergne qu'avait loué Mlle de Saint-Jean. Partisan de l'union libre, il ne l'épousa jamais. On pense que cette liaison contribua à éloigner de lui sa fille, Colombe-Prospère. Il est vrai que celle-ci manifestait depuis longtemps l'intention de se faire religieuse, contre l'avis de son père, pourtant fort chrétien. Novice à l'abbaye bénédictine du Trésor, près de Bus-Saint-Rémy, dans l'Eure, en 1745, elle prit le voile l'année suivante, grâce à la dotation de cent dix livres que le duc d'Orléans lui assura.

S'il ne revint pas au roman, il écrivit encore quelques comédies en un acte qui constituent la quintessence de sa pensée et de son art théâtral, qui allaient être jouées uniquement à la Comédie-Française :

---

**“La dispute”**  
(1744)

Comédie en un acte

Pour savoir qui, de l'homme ou de la femme, avait *«le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour»*, comme les documents manquent, le souverain «philosophe» d'un royaume imaginaire, et sa maîtresse, Hermiane, se sont livrés à une expérience : *«Quatre enfants au*



*berceau*», deux garçons et deux filles, «*furent portés dans la forêt où il avait fait bâtir cette maison exprès pour eux, où chacun d'eux fut logé à part, et où actuellement même il occupe un terrain dont il n'est jamais sorti, de sorte qu'ils ne se sont jamais vus*» ; ils y furent élevés par deux domestiques noirs, Mesrou, et sa sœur, Carise. Au moment où le rideau se lève, dix-huit ans ont passé ; le prince et sa cour s'installent dans une «*galerie*» ménagée autour de l'édifice pour observer ce qui va se passer lorsqu'on les laisse sortir de leur enceinte, connaître le monde et les autres : «*On peut regarder le commerce qu'ils vont avoir ensemble comme le premier âge du monde ; les premières amours vont recommencer, nous verrons ce qui en arrivera.*»

Paraît d'abord une jeune fille, Églé ; elle aperçoit un ruisseau qui réfléchit son image ; elle s'admire («*Mais savez-vous bien que cela est très beau, que cela fait un objet charmant?*») et passerait volontiers sa vie à se contempler. Azor entre à son tour : il est surpris en la voyant, puis charmé ; il se rapproche d'elle, et tous deux s'admirent réciproquement, se touchent, se louent sur leur beauté. Azor baise la main d'Églé, et elle s'en trouve heureuse. La rencontre de l'autre est suivie de la surprise de l'amour. On leur dit qu'ils sont faits l'un pour l'autre, et destinés à vivre ensemble : ils sont au comble de la joie. Seulement, ils doivent se quitter quelquefois pour avoir plus de plaisir à se revoir. Ils protestent contre cette séparation. Pour la rendre plus supportable, on donne à chacun un portrait, mais un seul, au choix. Azor prend celui d'Églé, mais c'est son propre portrait qu'Églé réclame aussi. C'est déjà la naissance de la coquetterie. Puisqu'elle ne peut en avoir deux, on lui donne un miroir. Azor s'en va.

Une seconde jeune fille entre, c'est Adine. Elle vient de quitter son ami, Mesrin, qu'elle aussi a vu ce jour-là pour la première fois. Les deux jeunes filles s'étonnent de ne pas produire l'une sur l'autre l'effet qu'elles ont produit sur les deux jeunes gens. Chacune d'elles se croyant la plus belle, elles se le disent et finissent par se quereller. Adine fait d'Églé un portrait hideux à Mesrin. Les deux jeunes gens se rencontrent à leur tour, et deviennent bons camarades.

Églé rentre alors ; Azor lui baise la main, Mesrin en fait autant. Azor en est fâché, mais Églé sourit et rappelle à Azor qu'on leur a ordonné de se séparer de temps en temps. Bien qu'il n'ait aucune envie de s'en aller, Azor obéit cependant, mais il veut emmener Mesrin. Celui-ci commence par refuser. Églé l'approuve, mais Azor insiste, et il sort avec lui. On demande à Églé, qui est mécontente, ce qu'elle a éprouvé : elle est fâchée contre Azor. Lorsqu'on lui demande ce qu'elle a contre lui, elle dit qu'elle préfère Mesrin. Celui-ci entre, cherchant Églé. Il s'attache à elle, précisément parce qu'on veut l'en éloigner. Églé lui demande s'il l'aime. Mesrin répond affirmativement, disant qu'il n'aime plus Adine sans en savoir la raison. Églé lui avoue, à son tour, son amour. Azor arrive tout triste. Églé lui avoue que maintenant c'est Mesrin qu'elle aime. Il montre d'abord quelque étonnement, puis il va chercher Adine, qu'il aime et dont il est aimé.

L'«*épreuve*» ne répond guère à la question qui l'avait suscitée : vanité, faiblesse, vengeance, ennui de se voir trop souvent et trop facilement, inconstance sont également le fait des hommes et des femmes. À la dernière scène, survient inopinément un troisième couple, Meslis et Dina qui sont amoureux et fidèles, sur qui toutes les coquetteries sont impuissantes ; mais ils ne corrigent pas l'impression de désillusion et d'amertume créée par le déroulement de la pièce.

### Commentaire

C'est l'une des pièces les plus singulières de Marivaux, une pièce philosophique, l'une des plus graves et des plus intéressantes d'un dramaturge parvenu à sa maturité.

Pour répondre à cette question de psychologie expérimentale : qui, de l'homme ou de la femme, est le plus naturellement infidèle? (question dont le règlement, trois siècles plus tard, n'a toujours pas avancé d'un iota !), ce sadique de Marivaux, avec sa maîtrise et son scalpel, effectue une reconstitution artificielle de l'origine du monde, étudie des cobayes isolés (qui pourtant parlent la langue de l'auteur !), observe leurs premiers frottements comme on le ferait de souris de laboratoire. Ces enfants, qui sont bien des victimes, sont comme de jeunes animaux, dotés du langage certes, mais qui doivent cependant apprendre par eux-mêmes, comme il le voulut, ce qu'est le laid, le beau, ces autres «moi» dont est peuplé ce monde qu'ils ignorent. Quand on veut les enfermer de force dans leur toril, ils essaient de s'enfuir dans la forêt.

L'intrigue, extrêmement épurée, fait tenir en un acte toute l'évolution et les diverses figures du sentiment amoureux telles qu'il les avait disséquées dans son oeuvre depuis plus de vingt ans. Le résultat est peu supportable, tant il dit le féroce épanouissement d'un narcissisme générateur d'inconstance, malgré l'apparition, à l'ultime scène, du couple fidèle que forment Meslis et Dina.

Églé est une jeune héroïne indépendante, romantique et séductrice ; elle a du cran et suit les mouvements de son cœur. Azor, malgré sa jeunesse et son innocence du sexe opposé, est un élégant «gentleman» qui fait la cour pour obtenir les faveurs de toutes les belles. Adine, une héroïne piquante au caractère bien trempé, n'a pas peur d'exciter ou de séduire ; on peut dire qu'elle n'a pas froid aux yeux. Mesrin est comparable à un jeune chien fou qui découvre tout d'un coup le monde extérieur ; pour lui, les situations amoureuses sont autant de défis à relever. Carise est une «nounou» excentrique et moqueuse, qui ne veut en réalité que le bonheur de la nouvelle génération. Mesrou le tuteur, qui aime les grands éclats de rire, ajoute une touche de gaieté et de dynamisme à l'ensemble de la pièce.

C'est une épure où l'auteur fait l'histoire de l'amour humain, de sa floraison délicieuse à son bref épanouissement, suivi de son déclin et de sa mort. Sa langue y fut spécialement audacieuse.

La pièce fut créée le 19 octobre 1744 par les Comédiens-Français au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Elle fut tant sifflée qu'il n'y eut pas de seconde représentation. Marivaux ne pouvait pas être compris à cette époque-là. Mais, plus tard, au cours du XVIIIe siècle, on allait s'intéresser aux «enfants sauvages» dans des expériences tant de fois décrites, y compris par Rousseau dans l'"*Émile*".

Les mises en scène modernes ont restitué l'insupportable cruauté de la pièce. Ainsi ressuscitée, elle n'a cessé, depuis, d'être à l'affiche.

En 1973, Patrice Chéreau donna, au T.N.P. de Villeurbanne, une remarquable mise en scène, qui le rendit célèbre. En guise de prologue, il fit connaître des textes théoriques de Marivaux. Il montra, dans cette démonstration utopique, un double drame. D'abord celui d'enfants lancés dans le monde des adultes, et qui ne peuvent se fier qu'à des instincts obscurs, mais aussi celui de l'étrange rapport que ces cobayes peuvent avoir avec leurs gardiens noirs, à la fois cruels et rassurants (pour tenir leurs rôles, il alla à New York chercher deux comédiens qui apprirent leur texte phonétiquement, ce qui fait qu'il prit une étrange saveur, correspondant, selon Chéreau, à ce que pouvait être la langue des esclaves au XVIIIe siècle). Les enfants étaient vêtus de blanc, dans des costumes de l'époque des «petites filles modèles» de la comtesse de Ségur ou des petites fille de Lewis Carroll, tandis que les femmes de la Cour qui assiste à l'expérience portaient des robes Jacques Fath 1950. Le décor fut un magnifique labyrinthe d'inspiration palladienne de onze mètres de haut, entouré d'une forêt de vrais chênes dont les feuilles bruissaient et craquaient, étaient pleines de cris d'oiseaux. La jeune fille était baignée par les gardiens dans la vraie eau d'une rivière où elle voyait pour la première fois son visage. Tout le spectacle se déroula dans une nuit éclairée par la lune. Mais le soleil se leva sept fois pour de brefs moments, accompagné de la musique maçonnique de Mozart. Patrice Chéreau avait laissé se déployer ses fantasmes.

En 1987, la pièce a été mise en scène par Stanislas Nordey, au Festival Off d'Avignon.

En 2007, elle a été mise en scène par Marc Paquien à la MC93 de Bobigny.

En 2009, à la Comédie-Française, Muriel Mayette choisit de souligner le sadisme de l'expérience ; elle fit des quatre adolescents domestiqués des sortes de marionnettes, comme l'Olympia des "*Contes d'Hoffmann*", ou comme ces poupées écartelées de Bellmer qui enchantèrent Bataille et les surréalistes ; elle mena son affaire à la baguette, et l'imposa si bien, sa direction d'acteurs fut si ferme et précise, ses jeunes marionnettes, encore dans les fils de leurs maîtres, si troublantes en leurs premiers émois, leurs premières saccades, qu'on dut se soumettre, ravi, à un parti pris discutable. Marivaux fut servi à souhait par la progression brève et implacable de l'argument, la justesse de la diction, la souveraine efficacité de la langue.

---

En 1745, la fille de Marivaux entra au noviciat de l'abbaye du Trésor, à Bus-Saint-Rémy, près des Andelys, en Normandie. Elle prononça ses vœux l'année suivante. Il trouva cette séparation extrêmement douloureuse. Elle allait y mourir en 1788.

Il fit jouer :

---

---

**“Le préjugé vaincu”**

(1746)

Comédie en un acte

La fille d'un marquis finit par désavouer la fierté qui lui faisait écarter avec horreur l'idée d'aimer et d'épouser un jeune bourgeois. Le préjugé de la naissance est vaincu dans l'âme de l'orgueilleuse jeune fille par les bons procédés de celui qui l'aime.

Commentaire

La pièce fut, le 6 août 1746, jouée par les Comédiens-Français.

---

---

Dans la dernière période de sa vie, Marivaux, écrivit, pour les lire à ses collègues de l'Académie-Française, des œuvres qui sont en majeure partie des réflexions ou des essais sur des questions de morale et de littérature, où les préoccupations philosophiques l'emportèrent sur les jeux délicats du cœur et de l'esprit :

- **“Réflexions en forme de lettres sur les progrès de l'esprit humain”** (1744, 1748)

- **“Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine”** (1749). On y lit : «*Toutes les âmes se valent, il n'y en a ni de différentes espèces ni d'originellement plus sottes, plus médiocres, ou plus corrompues les unes que les autres par la nature, ou par leur création.*» Le texte est significatif à différents points de vue : il constitue une défense de l'écrivain, de son utilité pour la diffusion de la «*science du cœur humain*» et de la «*langue nationale*», mais aussi une mise en garde devant la montée irréversible des philosophes, de plus en plus «*scientifiques*» et beaucoup plus appréciés que les hommes de lettres. L'essai est donc révélateur d'une évolution précise des intérêts intellectuels et des goûts de l'époque, auxquels Marivaux n'est pas resté étranger.

- **“Réflexions sur les hommes”** (1751).

- **“Réflexions sur les Romains et les anciens Perses”** (1751).

- **“Réflexions sur les romans”** (1751).

- **“Le miroir”** (1755). Dans une mise en scène singulière et avec une qualité d'humour qui porte en elle-même le sens du texte, Marivaux présenta le dernier état de sa pensée de moraliste, de philosophe de l'Histoire, autant que de critique et d'historien de l'esprit. Il constata que «*le fond de l'esprit humain va toujours croissant parmi les hommes*». C'est bien ce qui fait de lui un auteur pour notre temps.

- **“Réflexions sur Thucydide”** (1755).

En 1749, après la mort de sa protectrice, Mme de Tencin, il fréquenta le salon de Mme Geoffrin. La perte d'autres amis allait rendre sa vieillesse mélancolique.

“*La colonie*”, nouvelle version de “*La nouvelle colonie*” réduite à un acte, parut dans “Le Mercure” de décembre 1750, et fut représentée sur une scène privée.

De 1751 à 1755, il collabora occasionnellement au “*Mercure de France*”.

À partir de 1753, il reçut une pension du roi Louis XV qu'il aurait due à l'influence de Mme de Pompadour.

À partir de cette date, il fréquenta aussi les salons de Mme du Deffand et de Mme du Bocage.

Il publia dans “*Le Mercure*” :

---

---

**“L'éducation d'un prince”**  
(1754)

Dialogue d'une page

Le jeune prince Théodose étant orgueilleux et méprisant, comme il venait d'avoir un fils, on plaça près de celui-ci un deuxième enfant semblable à lui, mais fils d'une esclave. Ce que lui révéla son précepteur, Théophile, qui voulait ainsi le corriger. Quand le prince reconnaît son tort, on lui indique quel enfant est son fils, et il affranchit le fils de l'esclave.

---

**“La femme fidèle”**  
(1755)

Comédie en un acte

Un marquis prisonnier après un mois de mariage est attendu dix ans par sa femme, et, entre eux, a lieu une reconnaissance semblable à celle d'Ulysse par Pénélope.

Commentaire

Cette pièce mi-plaisante, mi-sérieuse, est en fait un drame bourgeois. Elle n'eut qu'une représentation, au château de Berny, le 24 août 1755.

---

En 1755, Marivaux prit une demi-retraite.  
Il produisit encore :

---

**“Félicie”**  
(1757)

Comédie en un acte

Dans un pays enchanté, vit une jeune fille, Félicie, qui a été élevée par une fée, qui ne peut lui faire qu'un don ; c'est à elle de choisir. Félicie demande le don de plaire. La fée le lui accorde ; elle place en même temps auprès d'elle la Modestie pour compagne, et s'éloigne. Félicie entend le bruit d'une fête, elle voudrait bien aller de ce côté. La Modestie la retient et lui montre la Vertu, sous les traits de Diane, qui vient la rejoindre. La Modestie et la Vertu s'efforcent en vain de prouver à Félicie que, sans la réserve et la pudeur, les dons les plus heureux sont autant de dangers. Mais ce n'est pas là une compensation, et Félicie trouve Diane bien sévère. Elle sourit au contraire en apercevant un jeune homme qui s'avance vers elle. Lucidor l'admire, lui adresse des compliments qui lui vont au cœur : elle s'attendrit. La Modestie la gêne. Lucidor supplie Félicie de l'éloigner. Félicie y consent. Lucidor devient de plus en plus pressant. Elle est fortement tentée ; sentant qu'elle va céder, elle fait un effort suprême, elle appelle à son aide la Modestie et Diane. Les déesses accourent, la fée aussi, et Félicie, honteuse de sa faiblesse, se jette dans ses bras pendant que Lucidor s'éloigne.

Commentaire

Cette «féerie mise en dialogue», qui est moins une comédie mythologique qu'une moralité, ne fut pas représentée, mais lue par les Comédiens-Français et publiée dans “Le Mercure de France” de mars 1757.

---

**‘L'amante frivole’**  
(1757)

Comédie en un acte

Commentaire

La pièce fut reçue à la Comédie-Française, le 5 mai 1757, mais n'y fut point jouée, et le texte est perdu.

---

**“Les acteurs de bonne foi”**  
(1757)

Comédie en un acte

À l'occasion du mariage d'Éraste et Angélique, les domestiques sont appelés à jouer un petit divertissement impromptu orchestré par Merlin. Ces acteurs improvisés distinguent mal sentiments affectés et réalité, situations jouées et situations réelles. La confusion devient rapidement ingérable... Parallèlement, pour son seul plaisir, Mme Amelin feint l'annulation du mariage pour s'amuser des réactions des autres protagonistes.

Commentaire

Dans ce petit acte un peu mince (trente minutes) et de construction traditionnelle, on se demande où s'arrête la comédie, où commence le sentiment sincère, car Marivaux méditait, à propos de théâtre amateur, sur la capacité des êtres humains à se prendre et à se déprendre des rôles qu'ils jouent «*car ils font semblant de faire semblant*», soulignait Blaise (scène 12), dans un monde où tout était théâtre. Du fait du théâtre dans le théâtre, le jeu théâtral y est prétexte à éprouver les sentiments et les réactions de certains protagonistes à leur insu. Le dialogue est étincelant. Dans sa dernière pièce, l'une de celles où il fit exception à la règle du marivaudage, qui est un petit théâtre de la cruauté, et apparaît comme une œuvre testamentaire, il traita donc, avec une singulière nouveauté et sans concession, le problème des rapports de la vie et du théâtre, se livra à une réflexion acerbe sur le théâtre et l'âme humaine, posa le thème de la fiction artistique et de l'interprétation théâtrale, en lointain ancêtre de Pirandello.

La pièce ne fut pas représentée, mais publiée dans “Le conservateur” de novembre 1757.

Pourtant, elle est la pièce de Marivaux la plus représentée à la Comédie-Française depuis 1802.

En 1978, elle fut mise en scène par Jean-Luc Boutté à la Comédie-Française, avec Richard Berry (Éraste), Bernadette Le Saché (Angélique), Dominique Rozan (Merlin), Alain Feydeau (le notaire), Denise Gence (Mme Argante), Yvonne Gaudeau (Mme Amelin), Gérard Giroudon (Blaise), Bérengère Dautun (Araminte), Catherine Hiegel (Lisette), Dominique Constanza (Colette).

---

Après cette pièce, Marivaux s'avoua paresseux. Il avait perdu l'inspiration, ne pouvait plus, à plus de soixante ans, faire parler des amoureux de vingt ans.

En 1757, lui et Mlle de Saint-Jean s'installèrent près du Palais-Royal, dans une maison à l'angle de la rue Richelieu et de la rue Ménars, qui n'a été démolie qu'il n'y a que quelques dizaines d'années. Ils en profitèrent pour mettre leurs affaires en ordre. Il s'acquitta de ses dettes. Tous deux convertirent leurs économies en rente viagère pour s'assurer une retraite décente.

Cette année-là, l'ami Fontenelle mourut, centenaire.

L'année suivante, Silvia sortit définitivement de la grande scène du monde.

En 1758, furent publiés les cinq volumes in-12 des “Oeuvres de théâtre de M. de Marivaux”.

En avril 1761, fut publiée dans "Le Mercure", "*La provinciale*", comédie en un acte, attribuée, peut-être à tort, à Marivaux.

---

Après avoir lutté depuis 1758 contre une longue maladie, il montra des signes d'affaiblissement, et mourut d'une pleurésie, le 12 février 1763, à Paris, à soixante-quinze ans, dans l'oubli le plus complet, son cercueil n'étant suivi que par Mlle de Saint-Jean et par son valet, Léger. On ignore où il a été enterré. Il ne laissait que des dettes et une trentaine de superbes habits.

### L'homme

Si les pièces de Marivaux sont aujourd'hui constamment représentées, de son existence privée on ne connaît presque rien, même si, à l'occasion de la reprise de telle ou telle de ses comédies à la télévision, on fait dans les magazines des récits assez trompeurs de sa vie, qui ne fut pas une de ces vies agitées, aventureuses, contrastées, pleines d'éclat, que les biographes aiment à retracer. Il n'était pas l'homme des extrêmes, et s'est volontiers effacé derrière l'écrivain. Nous ne savons pas quelle place ont tenu dans sa vie l'amour de sa femme ou d'une éventuelle maîtresse, l'éducation de sa fille. Discret et même secret, il laissa peu de traces : quelques billets très courts, quelques contrats portant sur des revenus médiocres, des signatures sur le registre de l'Académie, un testament de dix lignes et l'inventaire après décès d'un appartement très modeste et mansardé. De ce fait, une connaissance approfondie de l'homme et de sa vie n'est pas aisée à obtenir.

Un de ses contemporains, ce grand amateur de potins littéraires qu'était l'abbé Trublet, indiqua qu'il fut «bon et honnête homme dans le fond, mais d'un amour-propre excessif», un «amour-propre en pointe de canif». Il fut en effet bon époux, bon père et bon ami, et toujours d'une indulgence extrême, soit par indifférence, soit par bonté, soit par mépris. Il était persuadé, comme M. Orgon dans "*Le jeu de l'amour et du hasard*", que «dans ce monde il faut être un peu trop bon pour l'être assez». Il eut des amis dévoués, comme Houdar de La Motte, Fontenelle, Helvétius, d'Alembert, Mmes de Lambert, de Tencin, de Verteillac, du Bocage. Il fut le seul homme de lettres dont Jean-Jacques Rousseau, qui eut affaire à lui, ne dit jamais de mal. On lit dans l'"*Éloge historique de Monsieur de Marivaux*", par Lesbros de la Versane : «Sa vertu qui était connue avait rendu son cabinet l'asile des malheureux, et il leur sauvait, en les soulageant, la mauvaise honte qu'on a attachée aux bienfaits qu'un état peu aisé nous met dans le cas de recevoir.» L'abbé Trublet souligna encore son souci de sincérité, même s'il le fit méchamment : «M. de Marivaux a des tics, des refrains désagréables dans la conversation. Par exemple, il dit à tout moment de ce qu'il vient de dire : cela est vrai au moins, ce que je vous dis là est vrai.» Enfin, selon les témoignages de ses contemporains, il avait un esprit très chrétien.

Cependant, il était par ailleurs vaniteux, susceptible, facile à blesser, mais sans envenimer sa blessure. Chez cet homme moralement complexe et nuancé, le sourire laissait percer, avec un soupçon de malice, son désenchantement. Manifestant une sensiblerie parfaitement naturelle, l'écrivain qui résume le mieux pour nous la grâce et l'esprit du XVIIIe siècle français, s'il fut courtois et raffiné, resta distant, vécut replié sur lui-même, fut solitaire, mélancolique.

Pourtant, il fut coquet. Son ami Collé disait que, bien que pauvre, il était «curieux en linge et en habits». Effectivement, après sa mort, on trouva dans son appartement «soixante-douze chemises de toile fine garnies de mousseline ; des vestes de drap d'or ou mordoré, ou de tissu des Indes ; des culottes de lustrine à mosaïque ; des robes de chambre, l'une de satin de Hollande à fond jonquille et bouquets courants, doublée de taffetas vert, une autre de taffetas rayé, une troisième, de perse à fond jaune, doublée de taffetas bleu», ainsi qu'une tabatière d'argent, une montre au boîtier d'or et «trois épées frivoles».

Dépensier, dissipateur, paresseux (et s'en vantant), passant parfois pour un dilettante qui sembla ne s'être pas même soucié de réussir par la littérature, il ne fit jamais fortune, eut même constamment des ennuis d'argent. En effet, ses comédies ne lui rapportaient qu'un neuvième des recettes pour les pièces en cinq actes, qu'un douzième pour les pièces en trois actes (ce qui était le cas le plus fréquent) ; et les comédiens avaient le droit de ne plus rien verser à l'auteur dont les pièces n'avaient

pas couvert deux fois de suite, ou trois fois en divers temps, les frais généraux du théâtre, ce qui ne fut pas rare pour lui. Quant aux éditeurs, ils n'étaient pas du tout généreux. Aussi dut-il accepter aides et pensions (entre autres, l'une de deux mille livres, d'Helvétius, et une de trois mille livres, de Mme de Pompadour) qu'il estima parfois déshonorantes.

On le représenta souvent comme un homme qui n'aurait jamais été jeune et qui aurait passé toute sa vie dans des salons, sans jamais mettre les pieds dans la rue ni sortir au grand air. Il est vrai qu'après des séjours de jeunesse en province, il vécut exclusivement à Paris, se partageant entre les salles où l'on répétait ses pièces, et quelques salons qu'il a effectivement beaucoup fréquentés dans les trente dernières années de sa vie, car, malgré son indépendance, sa discrétion, son amour-propre fort chatouilleux mais qui ménageait celui des autres, il se plut dans «le monde», se définit même comme «un homme du monde qui écrit», ne manqua pas de briller, de se livrer à des joutes oratoires, à des débats d'idées, supportant pourtant mal l'esprit railleur qui régnait dans une société où les titres et l'argent comptaient beaucoup, mais aussi l'aristocratie de l'intelligence. Or, d'après les contemporains, il fut dans les salons un homme de beaucoup d'esprit, soucieux d'être à la hauteur de sa réputation de subtilité, quitte à mettre les idées «à l'alambic» (Marmontel) et à fatiguer ses interlocuteurs.

Très ouvert, très mobile, il fut un intuitif intelligent, un observateur curieux de tout ce qui se passait, abordant la vie en spectateur. Il avait, comme il le dit de Marianne, «*toujours l'esprit au guet*». Et Vinet, dans son «*Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*», le décrivit comme «l'espion et le délateur du cœur humain», ajoutant : «Il a sans cesse l'oreille appliquée à la serrure.»

Mais il fut aussi un analyste d'une lucidité étrangement moderne. Il aima raisonner, et confia : «*Je suis né d'une manière que tout me devient matière à réflexion, c'est comme une philosophie que j'ai conçue, et que le moindre objet met en exercice.*» Conscient de sa valeur, il affirma : «*Penser naturellement, c'est rester dans la singularité d'esprit qui vous est échue ; car avec ce génie-là, on est nécessairement singulier, et d'un singulier très rare.*»

Personne ne sut mieux que lui faire respecter l'indépendance et la dignité de la condition d'homme de lettres, toute sa vie ayant été consacrée à l'essentiel, son œuvre, s'étant confondue avec les titres de ses pièces et de ses romans. Il serait pour nous un inconnu si nous ne les avions pas. Ce n'est donc qu'à partir de son œuvre et de ses personnages qu'on a pu dessiner peu à peu son portrait littéraire, définir une personnalité littéraire qui compte parmi les plus remarquables de son siècle.

### L'œuvre

À la fois «journaliste», romancier et dramaturge, Marivaux produisit une des oeuvres les plus abondantes et les plus riches de la littérature française, tant quantitativement (des milliers de pages) que qualitativement : trente-deux pièces de théâtre, sept romans ou récits parodiques, trois journaux et une quinzaine d'essais. Il faut admirer une fécondité et une inventivité aussi prodigieuses, dans des genres aussi divers. De 1713 à 1755, il ne fut guère d'année où il n'ait publié. Mais jamais il ne sembla courir la copie : il abandonnait son journal, son roman quand il avait tout dit. Certain que chaque époque, chaque être, chaque écrivain possède sa vision propre, il n'aspira qu'à «se ressembler fidèlement à soi-même», à cultiver sa «différence», sa «singularité d'esprit».

Toutes ses productions ont un air de parenté, parce qu'il sut créer un langage, un style, un univers, qui lui sont propres, cette uniformité étant l'envers de l'originalité. Au reste, le seul texte critique qu'il voulut bien écrire, l'«*Avertissement*» placé en tête des «*Serments indiscrets*», insista précisément sur ce point : il était fier à la fois d'une si belle unité et d'une si grande diversité.

Il fut délibérément «moderne», c'est-à-dire peu soucieux de modèles, d'écoles, de règles, mais passionné de vérités imprévues. Il rompit avec les dogmes, les idées reçues et le langage préconçu, pour créer une esthétique de l'image, de la suggestion, du mouvement. Il choisit les formes les moins académiques, faux mémoires, comédie à l'italienne, journal, parodie ; et, de ces formes populaires, souvent décriées, il fit ce qu'il voulut, des tableaux, des féeries, des confidences, tout dans son œuvre étant métamorphose et approfondissement.

La distance qu'il maintint à l'égard de ce qu'il voyait, le recul que tous ses personnages prennent par rapport à ce qui leur advient, peuvent être signe de désinvolture ou bien de rigueur critique. Cette

distance, ce recul devinrent tour à tour retenue féminine, timidité adolescente, pudeur d'âmes bien nées, mais aussi second degré, théâtre dans le théâtre, roman qui se moque du romanesque, refus de se laisser piéger par les apparences.

Dans les trois domaines littéraires qu'il aborda, son souci essentiel fut la peinture des «*mouvements du cœur*» et l'expression du Moi, la recherche de la vérité de l'être sous tous ses masques, la variété et le naturel des tons, le renouvellement des techniques propres à chaque genre, et de leur langage.

Au théâtre comme dans le roman, il donna une œuvre complexe, explorant les labyrinthes sentimentaux, osant tout, de la tendresse à la cruauté, de la coquetterie à la métaphysique, de la sagesse à l'utopie, avec une grâce désinvolte.

### Le journaliste

La liberté caractérise Marivaux dans ses journaux, œuvres en perpétuel mouvement, où il s'abandonna aux pensées et arrière-pensées qui lui venaient, aborda sur un ton très personnel de nombreuses questions littéraires et morales, se montra agréable conteur et fin psychologue, poursuivit, avec un réalisme satirique, son dialogue avec son temps, sur lequel il jeta un regard lucide et parfois amer, car il avait un sens aigu de l'injustice sociale, critiqua les vices individuels et sociaux. Et, s'il ne fut pas un «philosophe» au sens où on allait le dire trente ans plus tard, il n'en réclama pas moins le nom, comme en témoignent les titres de ses journaux : '*L'indigent philosophe*' (1728) et '*Le cabinet du philosophe*' (1734).

Ces publications périodiques lui permirent de commenter et de moraliser à sa guise sur des personnages et des situations empruntés au monde réel et non assujettis à toutes les conventions de la fiction romanesque. De plus, ce n'était pas lui qui parlait, c'était un «*spectateur*» retiré du monde, un «*philosophe*» ruiné ou vieilli, dont il s'amusa à composer le caractère, ou encore, très souvent, des correspondants, des personnages de rencontre, jeune fille appelant à l'aide, vieille dame racontant ses mémoires, père abandonné de ses enfants, orphelin partant à la recherche de la fortune. Il s'exerça à les faire parler à la première personne, comme il allait faire parler Marianne et Jacob : il avait compris l'intérêt romanesque de l'introspection, qui fait partager au lecteur l'émotion du personnage, les ressources de la rétrospection qui éclaire ce qui a pu rester obscur au moment où l'émotion était ressentie, l'aptitude du monologue à élucider et expliciter ce qui dans la vie réelle de l'âme était emmêlé et instantané. Les feuilles périodiques ont donc été pour lui l'école du roman d'analyse.

### Le romancier

Comme romancier, Marivaux partit du baroque et aboutit au réalisme.

Dans ses romans de jeunesse, s'il voulut faire vivre des personnages, suivre le déroulement de leur destin et leurs réactions aux choses, aux êtres et à eux-mêmes, il comprit vite qu'ils étaient faux, et il écrivit des parodies des romans baroques du début du XVIIe siècle, qui mêlaient l'analyse des sentiments aux aventures à rebondissements surprenants, pour voir ce qu'il pourrait sauver du sentiment romanesque, sans être dupe de leurs procédés et de leurs outrances. Histoires folles ou histoires de fous, explorant le versant héroïque comme le versant burlesque, ces premiers textes s'en prenaient à l'artifice de la littérature, mais célébraient aussi ses pouvoirs, car il goûtait les vertus du romanesque au moment même où il le parodiait, montrant qu'il n'est d'élaboration du moi qu'appuyée sur la dynamique de l'imaginaire.

Mais ces romans ne reçurent pas l'attention qu'ils méritaient au moment de leur publication, puis restèrent inconnus des historiens de la littérature, et à plus forte raison du public, jusqu'au jour de 1972 où ils furent réédités. Aujourd'hui, le lecteur est frappé par la modernité et l'acuité de la réflexion critique sur l'art du romancier qu'ils proposaient, et y reconnaît la source de la première manifestation du génie créateur de Marivaux. Il constate que, préfigurant '*Jacques le fataliste*' de Diderot (publié en 1778), ils annonçaient la maîtrise d'un écrivain ayant de l'être humain une vue «anti-classique» (privilegiant l'imagination plutôt que la raison), et qui manifestait une extraordinaire allégresse



narrative et discursive. On y trouve des situations, des intrigues, des personnages, d'où allaient sortir ceux de ses pièces les plus célèbres. Il s'y révéla aussi sous un jour très personnel, semblant, dans certains passages, dévoiler son être sentimental

Cependant, étant à la recherche d'une formule qui respecterait la vraisemblance, et le mettrait à l'abri des accusations lancées contre le roman à son époque, tout en lui permettant d'exprimer la sensibilité et de raconter l'aventure de cette même époque, il la trouva dans ses deux grands romans de la maturité, sur le mode sérieux, dans *'La vie de Marianne'*, et, sur le mode plaisant, dans *'Le paysan parvenu'*, l'une étant la transposition de l'héroïque et l'autre la transposition du burlesque. Les deux romans semblent d'ailleurs faire couple dans leurs visées divergentes et complémentaires, former un dyptique de la même sorte que celui qui se trouve dans presque toutes les comédies de Marivaux où le couple des domestiques vit une intrigue amoureuse qui se développe en même temps et qui suit les mêmes fluctuations que celle du couple des maîtres.

Dans ces deux romans, il tira un parti ingénieux du procédé de narration le plus aimé et le plus pratiqué à son époque, celui des pseudo Mémoires où le romancier se dissimule derrière un narrateur, le bénéficiant du recours à la première personne étant d'ôter au récit sa nature de fiction, et de le transformer en document mis directement sous les yeux du lecteur. Ce narrateur est un être qui a vécu, qui s'est retiré, et qui de sa retraite prend plaisir à se remémorer son passé. Mais cette voix si présente et si personnelle reste sans visage : comment le narrateur vit-il au moment où il parle, que fait-il de sa sagesse? La retraite semble pour lui un vide parfait où il est arrivé sans douleur ni débat, et dont il ne retire ni bonheur ni richesse intérieure. Il écrit ses Mémoires ni pour le pittoresque ou le comique de son existence, ni pour faire admirer des actions extraordinaires, ni même pour émouvoir par un destin exceptionnellement malheureux. Il ne se justifie pas par le désir de mieux se connaître, d'examiner ce qu'il est devenu dans cette situation à la fois confortable et proche de la mort qu'est la retraite, et il serait ce qu'il est même s'il ne se racontait pas. Il ne fait qu'exercer par passe-temps un talent inné en lui, qu'il a utilisé pendant toute sa vie, et, une dernière fois, il se donne l'occasion d'être satisfait de lui-même. Mais il le fait avec tant d'intelligence qu'on en est aussi satisfait que lui.

En fait, si Marivaux s'effaçait, il ne disparaissait pas : il s'entendait avec le lecteur par une connivence secrète aux dépens du narrateur, par une ironie imperceptible dont le principal mode d'expression était l'ambiguïté ; il laissait par son silence le lecteur embarrassé de savoir si le personnage qui parle est naïf ou roué, et si l'auteur n'est pas un pince-sans-rire.

Il se révéla dans ces histoires d'apprentissage de la vie un romancier de mœurs solide, faisant place autant à l'observation, à la réflexion, et à l'analyse psychologique et morale. Ces deux romans annonçaient, par la vérité de leurs descriptions, ceux de Balzac, car un certain réalisme ne caractérisait pas seulement les situations et les personnages, mais aussi l'espace et le temps : l'époque historique était précisée ; les lieux étaient dessinés par petites touches et avec le souci du détail correct ; un lien solide était établi avec la réalité dans les situations romanesques. Est remarquable le réalisme social, les personnages ayant à s'imposer à une société où leur place n'est pas faite. Mais Marivaux ne chercha pas à reconstituer le tableau grouillant de la société tout entière tel qu'on le trouve chez Lesage. Il se borna à l'échantillonnage nécessaire pour faire comprendre la psychologie des personnages principaux, et leur destin. Mais ces échantillons sont assez nombreux pour que presque aucune catégorie ne soit oubliée : paysans, peuple de Paris, domestiques, petits bourgeois, petite noblesse, haute bourgeoisie, haute noblesse, clergé.

Dans toutes ces classes, il dénonça la cupidité, l'hypocrisie et le conformisme ; il jugea très sévèrement les grands, sans songer pour cela à réhabiliter le peuple, qu'il montra brutal, grossier et envieux. Les honnêtes gens sont l'exception, et les âmes délicates se réunissent dans des cercles étroits. Chacun des trois personnages, Marianne, Mlle de Tervire (dans *'La vie de Marianne'*) et Jacob (dans *'Le paysan parvenu'*) était obligé d'affronter la société dans des «aventures», se trouvait placé seul devant les membres d'une communauté qui, en refusant de l'accepter, le contraignait à se défendre, à se définir et à revendiquer le droit d'être lui-même, ce qu'il finissait par obtenir. S'ils sont dotés d'une noblesse naturelle, liée non à la naissance mais à la qualité d'une âme généreuse et sincère, leurs comparses permettent au romancier d'affirmer, à l'issue de leurs portraits moraux, un certain nombre de valeurs humanitaires : une foi douce et tolérante en la bonté de Dieu, le respect de

toute misère humaine, l'indulgence généreuse à l'égard du pécheur, la confiance optimiste dans l'impulsion de la nature qui dicte toujours le bien.

Et, même si on a cru pouvoir déceler dans ces textes la cruelle lucidité qui allait mener à la Révolution, il ne prêcha pas la révolte : il indiqua qu'en connaissant les mauvais penchants des êtres humains et en se connaissant soi-même, on peut s'accommoder du mal et faire un bon usage des défauts de soi et d'autrui. Il prit au sérieux la société, la vie profonde des trois principaux personnages qu'il fit parler étant déterminée par le rapport de l'individu au groupe.

La verve des romans de jeunesse étant encore présente, quoique atténuée par un goût littéraire devenu plus délicat, les romans de la maturité offraient aussi des scènes piquantes ou comiques. L'accent était mis sur la sensualité. Mais le récit n'était qu'accessoire, et, sans les vibrations d'une angoisse contenue, les histoires des personnages paraîtraient presque anodines, l'auteur ayant relevé la gageure d'exploiter une matière sans importance. En fait, la réflexion était l'objet principal, Marianne prévenant sa destinataire : *«J'interromps souvent mon histoire, mais je l'écris moins pour la donner que pour réfléchir»*. En faisant parler le héros lui-même, qui élabore son récit sous nos yeux, va à la découverte de ses idées devant nous et avec nous (*«Je crois», «ce me semble»*), qui met dans son exposé la passion d'une conversation actuelle (*«attendez», «vous allez voir»*), le romancier éliminait le danger de la dissertation théorique : digressions et réflexions sont dans le caractère de Marianne et de Jacob, ce sont eux qui les débitent, et, même lorsqu'ils s'en excusent, leurs excuses sont tout à fait conformes à leur caractère ; ils bavardent, ils s'oublient, ils s'en aperçoivent, ils reviennent à leur sujet en s'excusant, pour s'égarer de nouveau à la page suivante. Et la *«réflexion»* ne brise pas le cours du récit ; elle en devient la trame même. La technique, qui exploite les plus subtiles possibilités de l'écriture à la première personne, consiste à juxtaposer, dans le même fragment narratif, le fait, les motivations, les réactions du personnage, et le commentaire du mémorialiste. Le texte acquiert ainsi une remarquable densité.

Faite de l'intérieur, par le personnage, l'étude psychologique prend un accent d'authenticité et de nécessité, devient un fait romanesque elle-même. La perspicacité du narrateur sur lui-même ne laisse rien à désirer, non seulement lors de la narration rétrospective, mais même dans le passé, pendant l'action. Le grand art de Marivaux fut d'atténuer le plus possible la distance entre les deux registres, au point qu'il est parfois difficile de discerner qui parle, le héros dans sa jeunesse ou le narrateur devenu vieux ; entre l'un et l'autre il y a identité de personne et continuité de durée ; la lucidité du narrateur futur se trouve déjà en puissance dans le héros jeune, et le narrateur en se commentant complète, précise, explicite, développe ce qu'il avait aperçu et formulé dès sa jeunesse, bien loin de se démentir et de dénoncer ses bévues.

Cependant, si l'analyse psychologique est au centre, elle n'est pas tout, car les personnalités de Marianne et de Jacob, si fouillées et si vivantes qu'elles soient dans le détail, sont d'un dessin général trop peu vigoureux. Il manque à ses romans ce qui paraît essentiel dans un roman, l'idée d'un destin façonné à travers la durée, les événements et les êtres. C'est que, comme ils sont inachevés, on voit mal comment les aventures des héros ont contribué à les former et à les mûrir. Le thème, qui aurait pu être dynamique, de la recherche et de l'élaboration du «moi», de l'apprentissage intérieur, de la connaissance de soi et de la sagesse, n'apparaît que dans de trop rares notations. Marivaux montra plutôt des situations et des crises qu'une évolution. La sagesse finale de Marianne et de Jacob est bien décevante : elle est désillusion, prudence, bonne conscience, goût du calme ; ils connaissent les êtres, mais on se demande s'ils vivent encore eux-mêmes.

L'ironie est finalement le trait le mieux marqué du narrateur en tant que tel ; elle est à la fois détachement et complicité : détachement, elle indique son recul par rapport à l'acteur, le progrès accompli par le héros pour qui ce qui était inavoué ou seulement à moitié aperçu est devenu clair à la réflexion ; complicité, elle est le sourire indulgent d'un être remis en présence de sa jeunesse, se reconnaissant et se continuant au déclin de sa vie. Sans l'ironie, la complaisance avec laquelle ils parlent d'eux-mêmes, et les nombreux compliments qu'ils se décernent ou se font décerner eussent été odieux et ridicules.

Dès leur publication, les deux romans furent compris comme des romans d'analyse, c'est-à-dire des romans où l'étude psychologique tenait plus de place que l'action. Unanimement, les contemporains

reprochèrent à l'auteur son bavardage, considérant que ses réflexions intempestives sacrifiaient l'intérêt romanesque à un plaisir de l'intelligence où ils ne voulurent voir que de «l'esprit».

Mais les deux romans apportèrent un renouvellement non seulement dans le roman français, mais dans le roman européen, et on allait, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, retrouver beaucoup de roman-Mémoires, avec bien des personnages, des situations, des scènes, des thèmes empruntées à '*La vie de Marianne*' ou au '*Paysan parvenu*'.

### Le dramaturge

C'est au théâtre que le romancier et l'adversaire du classicisme qu'était Marivaux consacra le meilleur de son génie. Durant une vingtaine d'années, avec des fortunes diverses, il composa une trentaine de pièces, où il montra son originalité, tant par sa conception dramatique, que sa maîtrise de la psychologie, et son invention d'un langage, qui lui valut l'accusation de «marivaudage».

#### Le théâtre d'un romancier :

On reconnaît volontiers à Marivaux un grand sens du théâtre. On a raison, si l'on veut simplement louer par là le mérite d'une œuvre qui fit de lui le principal auteur comique de son siècle. Mais il est plus juste, si l'on veut rendre compte de différents éléments qui font ce mérite, de voir dans son œuvre le théâtre d'un romancier.

En effet, il n'était pas d'instinct un dramaturge, mais un journaliste et un romancier, qui fréquentait les salons «précieux» de Mmes de Lambert et de Tencin, un homme de lettres amateur de théâtre, qu'il considérait comme le divertissement le plus raffiné du monde, et l'expression littéraire la plus achevée de son époque, auquel il portait une curiosité passionnée sans pouvoir se contenter d'être spectateur, qu'il aborda avec une liberté d'esprit qui lui permit de l'enrichir de toute sa culture romanesque, en dehors de toute routine dramatique. D'ailleurs, s'il se mit à écrire régulièrement pour la scène, il ne renonça jamais à ses autres activités, et son expression véritable resta le roman. Au reste, lorsqu'il aborda le théâtre, en 1720, avec '*Arlequin poli par l'amour*', il était un homme de trente-deux ans dont la production romanesque était déjà abondante, et dont la formation littéraire était achevée.

Là est la raison de son originalité : à une époque où la production théâtrale tendait à devenir l'apanage de spécialistes, qui avaient du «métier» à défaut d'invention parce qu'ils s'épuisaient à vouloir renouveler du dedans la tradition comique, lui, qui venait du dehors, avait, sur le monde, la littérature et les arts, une prise suffisamment large, avec une audace suffisamment grande, pour enfin apporter du nouveau : dans ses comédies, intrigues, personnages, dialogues, n'allaient plus ressembler à ce que faisait Molière. De tous les auteurs comiques français, il est sans doute celui qui lui doit le moins.

De plus, le thème central de presque toutes ses pièces, celui de la naissance de l'amour, qu'il aborda dès sa première pièce et qu'il n'abandonna guère, est au fond, indépendamment de l'intrigue et du cadre qui lui donnent vie, un thème plus romanesque que proprement théâtral. Porter son attention sur les étapes successives par lesquelles l'amour chemine dans un cœur, de l'étincelle initiale jusqu'à la prise de conscience, et de la prise de conscience jusqu'à l'aveu, s'accommode fort bien du temps du roman, et des lenteurs de l'analyse. En faire le principe du mouvement dramatique est, en tout temps, une gageure, et fut à l'époque une sorte de révolution. Avec une tranquille audace, et parfois une curieuse indifférence pour les exigences de la scène, il multiplia les études psychologiques, dans un style différent de celles qu'il menait dans ses romans, mais selon une démarche parallèle.

Cela n'allait pas sans danger. La matière d'un bon roman ne donne pas nécessairement une bonne comédie: Et ce fut souvent par hasard que Marivaux rencontra un sujet pleinement théâtral. C'est sans doute le secret de la célébrité du '*Jeu de l'amour et du hasard*', que de tenir 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 et scénique. Au contraire, quand l'intrigue n'est pas suffisamment transposée dans une situation qui donne à la pièce une valeur pathétique ou comique, l'intérêt faiblit. De plusieurs de ses pièces, les éditeurs reconnaissent qu'elles sont plus un roman dialogué qu'une véritable comédie,

et qu'elles offrent plus d'intérêt à la lecture qu'à la représentation. C'est qu'il n'avait pas fondamentalement l'imagination théâtrale.

#### L'opposition au théâtre classique :

Marivaux élaborait son oeuvre à un moment où le théâtre classique se sclérosait, et il fut, de tous les écrivains de la Régence, le plus obstiné à détruire les certitudes de l'âge précédent. On y avait donné des définitions de la vie et de l'être humain : il ne s'attacha qu'à l'existence dans ce qu'elle a d'inimitable et d'informulable, l'être étant pour lui dans le moment, ses personnages ayant tous des passés abstraits. À l'opposé de la perfection classique, il usa d'un style ondoyant qui impose l'image d'un monde en formation. Loin des immobiles certitudes des héros classiques, il donna aux siens une telle versatilité des sentiments qu'elle en est presque inquiétante.

Grâce aux Comédiens-Italiens, pour lesquels il écrivit beaucoup parce qu'ils étaient des interprètes qui lui convenaient parfaitement parce que, rompus à la «commedia dell'arte», ils étaient plus spontanés, avaient un jeu plus naturel et plus expressif, étaient bien plus souples aux directives, dont il étoffa les caractères, et déplaça sur le plan du langage les acrobaties, il apporta au théâtre un ton singulier, neuf, inédit. Ils lui permirent le renouvellement de la dramaturgie qui se faisait attendre depuis Molière dont il disait qu'il avait «*le malheur de ne pas l'estimer beaucoup, et le malheur plus grand de ne pas s'en cacher*», et dont, quand on le mettait à l'aise, «*il ne craignait pas d'avouer qu'il ne se croyait pas inférieur à ce grand peintre de la nature*».

Autre signe de rébellion, plutôt que de bâtir des comédies en cinq actes (les pièces en cinq actes étaient alors la règle, et les «doctes» qualifiaient de «monstruosité dramatique» toute oeuvre qui la transgressait), il composa des comédies en un ou trois actes.

#### L'évolution de son théâtre :

Les premières comédies de Marivaux, qui révèlent un auteur maître déjà de sa langue et de ses thèmes favoris, sont toutes des études de la psychologie amoureuse chez de jeunes gens, des études d'un sentiment mal affermi, qui se trompe sur lui-même parfois, mais qui finit par triompher. Avec beaucoup de variété dans les situations, il peignit la naissance de l'amour chez des êtres naïfs dans «*Arlequin poli par l'amour*», la surprise de l'amour chez des êtres qui s'en défendent dans «*La surprise de l'amour*», le triomphe de l'amour véritable sur la fidélité à des serments hâtifs dans «*La double inconstance*», sur les obstacles extérieurs dans «*Le prince travesti*», sur l'amour à la mode dans «*La fausse suivante*».

À ces variations du thème fondamental correspondait un ton chaque fois différent : la comédie est féerique et pastorale dans «*Arlequin poli par l'amour*», contemporaine mais non réaliste dans «*La surprise de l'amour*», imaginaire mais ouverte sur un monde vaste dans «*La double inconstance*», historique et héroïque dans «*Le prince travesti*», très proche de la comédie de moeurs dans «*La fausse suivante*». Si les thèmes étaient déjà les siens, la technique restait très proche de la tradition italienne. La construction était très libre : si le sujet permettait à la comédie de se dérouler en un temps qui ne heurte en rien les unités, le lieu n'était pas unique ni même déterminé avec précision. De plus, la part du geste et du jeu restait grande, surtout dans les deux premières pièces : c'est par une véritable pantomime, soigneusement décrite, que Marivaux peignit la naissance de l'amour au coeur d'Arlequin ; c'est par un jeu apparemment gratuit mais en fait symbolique que, dans «*La surprise de l'amour*», le baron enferme successivement Lelio et la comtesse dans un cercle magique d'où ils ne peuvent sortir que pour s'aimer. Le mélange de ces éléments différents, contraire à la «vraisemblance» telle que l'entendait l'époque, était une liberté propre aux Italiens.

Mais Marivaux dut écrire pour cette troupe telle qu'elle existait et non encore selon son goût profond : l'Arlequin qui y figurait n'était pas un Arlequin à lui, mais Thomassin, avec sa mimique naïve et franche, sa sentimentalité comique et attendrissante, qui abordait les problèmes de la politique, de la morale et de la passion amoureuse avec vivacité et franchise, avec une logique imperturbable et un non-conformisme très piquant, sans être un personnage révolutionnaire mais, au contraire, docile, sentimental et tendre, qui donna aux premières pièces (les seules où il ait eu un rôle aussi autonome) un aspect souvent touffu, une richesse mal ordonnée, une structure fort peu classique, avec aussi un charme sans équivalent, fait de bonhomie et de complicité amusée avec le public. À côté de

Thomassin, Silvia imposa, elle aussi, dans ces premières pièces, son style de jeu, sa figure de jeune fille véhémement, autoritaire et volubile.

Approximativement à partir de 1725, Marivaux s'affranchit de l'imitation du style italien. Plus sûr de lui, plus exigeant, désireux peut-être d'exprimer davantage de lui-même, il élargit son registre, et changea insensiblement de manière. Cette évolution se traduisit par deux tentations nouvelles.

D'une part, n'écrivant plus seulement pour les Comédiens-Italiens, il s'efforça de conquérir le Théâtre-Français, de se hausser à son ton plus soutenu et à ses exigences plus rigoureuses, avec notamment *"La seconde surprise de l'amour"* et *"Les serments indiscrets"*. Sans doute, son théâtre acquit-il ainsi une certaine densité dans la peinture des mœurs et des caractères. Mais il y perdit plus qu'il n'y gagna : comme il refusait les ressorts commodes du romanesque, aucun obstacle extérieur, aucune transposition ne viennent soutenir l'intrigue. Il semble dissoudre l'intérêt de sa pièce dans l'étude fragmentée et successive de différents moments, isolés arbitrairement, pour la clarté d'une analyse. À vouloir rejoindre le théâtre « vraisemblable » tel qu'on le concevait sur le Théâtre-Français, il ne fit que rejoindre le roman.

En même temps, le moraliste en lui tendit à s'exprimer plus librement, en portraits, en tableaux, en utopies, en allégories diverses. Il le fit parfois au mépris des exigences de la scène, dans ses trois «*Îles*» par exemple (*"L'île des esclaves"*, *"L'île de la raison"*, *"La colonie"*) qui lui servirent à développer, sur le thème d'un récit utopique ou imaginaire, des idées humanitaires sur l'égalité des mérites, sur la sagesse, sur la vertu et le cœur sensible, et surtout (c'était un des thèmes qui lui tenaient le plus à cœur) sur l'émancipation des femmes. D'autre part, ses allégories mythologiques, comme *"Le triomphe de Plutus"* ou *"La réunion des amours"*, lui permirent d'évoquer par images l'évolution des mœurs, la puissance de l'argent ou les nouvelles formes de l'amour à la mode. Mais il le fit sans esprit de système, par l'apologue plus que par le prêche, et, s'il devait aux Italiens l'idée de ces inventions allégoriques, il leur devait aussi l'art de traiter avec fantaisie ce monde d'abstraction.

D'ailleurs, le meilleur de sa production, pendant cette période, reste ce qu'il écrivit pour eux, retrouvant alors de la fantaisie, un romanesque discret, des personnages tout de charme et de sincérité, mais avec quelque chose d'assagi dans l'utilisation qu'il fit de leurs procédés. *"Le jeu de l'amour et du hasard"* est son chef-d'œuvre parce qu'il y réalisa à la perfection un équilibre entre les diverses tendances qui le sollicitaient. Les mérites de cette pièce se retrouvent, à des degrés différents, dans *"Le triomphe de l'amour"*, *"L'école des mères"* et *"L'heureux stratagème"* : c'est le même équilibre 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.

Dans une troisième période, Marivaux alla vers de nouvelles formules. Dans *"Le petit-maître corrigé"*, écrit pour le Théâtre-Français en 1734, il traita son sujet en comédie de mœurs, joignit à l'intention satirique l'intention moralisante, se rangea à une esthétique plus « réaliste » et plus « régulière » du théâtre. *"La mère confidente"*, bien que confiée aux Italiens, fut une sorte de drame bourgeois avant la lettre. Ce sont *"Les fausses confidences"* qui réalisèrent le mieux les acquisitions de cette nouvelle formule théâtrale, sans doute parce qu'il y revint à son thème favori de la naissance de l'amour dans le cœur d'une femme, et qu'il y développa à nouveau cet art du piège qui est le secret de toutes ses «*surprises de l'amour*». Pendant les sept années qui séparèrent *"Le jeu de l'amour et du hasard"* des *"Fausses confidences"*, il se consacra en partie à la rédaction de *"La vie de Marianne"* et du *"Paysan parvenu"*. Est-ce l'esthétique réaliste de ces romans qui donna un ton nouveau à la dernière des «*Surprises*»? Problèmes sociaux et financiers y interviennent, avec discrétion sans doute, mais aussi avec précision. Le romancier apporta au théâtre la notion nouvelle d'un amour qui n'est plus simplement un émoi du cœur mais un trouble charnel, qui fait agir les personnages au contraire de ce qu'ils voudraient, dans un curieux divorce des sens et de l'esprit. Son dernier chef-d'œuvre, *"Les fausses confidences"*, est le portrait de femme le plus hardi, et la pièce la plus nouvelle de son siècle. Le chemin parcouru depuis *"Arlequin poli par l'amour"* était grand. La pièce put passer sans peine, et sans rien perdre de sa valeur propre, sur la scène du Théâtre-Français.

Dans les pièces qui suivirent "*Les fausses confidences*" ("*La joie imprévue*", "*Les sincères*", "*L'épreuve*"), qui apportèrent quelques nuances de plus à sa production et quelques titres de plus à sa gloire, il se montra plus critique face à l'être humain et à ses faiblesses. Elles montrèrent un théâtre de l'ambivalence où il n'a qu'assez peu sacrifié au goût marqué du public pour le pathétique et les comédies larmoyantes, nouveau genre qui était fort en vogue.

Enfin, à la fin de sa vie, sa production se ralentit considérablement, et, après 1740, l'académicien qu'il était devenu ne se sentit plus le droit d'écrire pour les Comédiens-Italiens. En fait, il n'écrivit plus guère.

#### La variété de son théâtre :

À l'issue de cette rétrospective, le cheminement de Marivaux, difficile à préciser dans le détail, apparaît très net si l'on rapproche ses premières et ses dernières pièces. La rencontre avec le style irréaliste des Comédiens-Italiens donna vie à une oeuvre qui, par la suite, sans jamais renier sa dette, s'orienta vers un plus grand réalisme pour satisfaire les Comédiens-Français, auxquels il donna neuf comédies, car la reconnaissance officielle passait par là. Trois seulement remportèrent un véritable succès : "*La seconde surprise de l'amour*", "*Le legs*" et "*Le préjugé vaincu*" ; en revanche, "*Le dénouement imprévu*", "*L'île de la raison*", "*La réunion des amours*", "*Les serments indiscrets*", "*Le petit-maître corrigé*", et "*La dispute*" furent autant d'échecs.

Cette évolution est curieuse, car on est tenté d'y voir, sur le plan de l'esthétique théâtrale, un appauvrissement. Mais elle allait de pair avec l'évolution du siècle. La tradition italienne, transplantée dans un pays qui n'était pas le sien, était menacée nécessairement d'abâtardissement. Elle n'avait jamais rallié les théoriciens qui, tout imprégnés de la tradition classique, prônaient la «vraisemblance» et les lois de l'illusion.

Par ailleurs, on constate une alternance entre les comédies qui exaltent le triomphe de l'amour et de la jeunesse ("*La surprise de l'amour*") et celles qui insistent sur l'empire de l'amour-propre ou des convenances sociales ("*La double inconstance*"), entre les comédies romanesques ("*Le prince travesti*") et les comédies sociales ("*L'île des esclaves*"). Mais ce qui caractérise le mieux la manière de Marivaux, ce qui nous valut ses chefs-d'oeuvre, "*Le jeu de l'amour et du hasard*", "*Le triomphe de l'amour*", "*Les fausses confidences*", c'est le jeu du rêve et de la réalité, l'affrontement entre les élans du coeur et les préjugés. Ces comédies faites de «surprises» et de miracles, tendres et cruelles, toujours imprévisibles, révèlent autant de lucidité que de générosité : de ces qualités compensées est faite l'honnêteté de Marivaux.

Son originalité tenant à l'amalgame de traditions et de tons, qui provoque des effets de dissonance et de décalage, qui entretient un air de gaieté désinvolte et délicieusement inquiétante, il alla de la comédie d'intrigue héroïque et romanesque ("*Le prince travesti*", "*Le triomphe de l'amour*") ou mythologique ("*Le triomphe de Plutus*") à la comédie de moeurs ("*L'héritier de village*", "*L'école des mères*", "*Le petit-maître corrigé*", etc.) ; de la comédie à thèse sociale, politique et philosophique (sa trilogie, "*L'île des esclaves*", "*L'île de la raison*", "*La colonie*", pièces à part dans son répertoire, et dont le succès ne fut pas à la mesure de leur portée morale et politique, car il nous y dit, sans hausser le ton, que l'ordre du monde n'est pas bon, et que les signes peuvent s'inverser) à la comédie sentimentale et moralisante ("*La mère confidente*", "*La femme fidèle*"). On peut aussi dénombrer dix-huit pièces «nobles», quatre «mythologiques», deux «paysannes» et dix «bourgeoises».

Mais il marqua une prédilection évidente pour ce qu'il inventa :

#### La comédie d'amour :

La comédie de moeurs et la comédie de caractères ayant été l'affaire de Molière, Marivaux décida d'inaugurer la comédie d'amour qu'en vingt ans, de 1720 à 1740, il installa dans le paysage dramatique.

Les titres de ses comédies, "*Le triomphe de l'amour*", "*La surprise de l'amour*", "*Le jeu de l'amour et du hasard*", indiquent bien que l'amour est au centre de son théâtre, parce que, pour lui, l'être humain

n'a d'existence véritable que lorsqu'il éprouve des sentiments, que faire «vivre» des personnages de théâtre, c'est les rendre sensibles à l'amour, de loin le sentiment le plus complexe et le plus riche en nuances. Cependant, ce n'est pas l'amour des libertins, qui est un faux amour, car il dissimule un simple désir sous les dehors de la passion, mais un sentiment authentiquement naturel. Il voulut le peindre et analyser, «débuser» les secrets du cœur : *«J'ai guetté dans le coeur humain 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 ces niches. [...] Dans mes pièces, c'est tantôt un amour ignoré des deux amants ; tantôt un amour qu'ils sentent et qu'ils veulent se cacher l'un à l'autre ; tantôt un amour timide qui n'ose se déclarer ; tantôt enfin un amour incertain et comme indécis, un amour à demi-né, pour ainsi dire dont ils se doutent sans en être bien sûrs et qu'ils épient au dedans d'eux-mêmes avant de lui laisser prendre l'essor.»* Ce propos du dramaturge, cité par d'Alembert dans son *‘Éloge de Marivaux’* éclaire la dimension très théâtrale qu'il donna à ce thème.

La comédie d'amour fut illustrée par *‘La surprise de l'amour’*, *‘La double inconstance’*, *‘La seconde surprise de l'amour’*, *‘Le jeu de l'amour et du hasard’*, *‘Les fausses confidences’*, toutes pièces en lesquelles on peut voir des *«surprises de l'amour»* construites selon un schéma d'analyse rigoureux, où Marivaux, qui fut fasciné par la totale nouveauté, pour ses personnages, de ce phénomène, de cette expérience, peignit l'amour naissant. Aussi donna-t-il l'impression d'avoir écrit la même intrigue, sous différents titres, ses personnages portant la plupart du temps les mêmes noms, et se déplaçant dans le même décor. Au lieu de célébrer une unité (unité que le conflit ne trouble que pour mieux la restaurer), son théâtre décrit un équilibre sans cesse menacé qui ne se perpétue que par le jeu.

L'amour naissant, qui a la force de l'instinct, éclate dès qu'«elle» et «lui» se sont rencontrés. Mais le cœur qui s'ignore en état de légitime conquête connaît des hésitations qui font les délices des spectateurs. Cet amour est parfois en sommeil et renaît, parfois déclinant et mourant. Alors que les valets et les suivantes vont vite dans leurs aveux mutuels, les maîtres font face à plus d'obstacles, leur désir s'opposant au monde social ; ils font parade de coquetteries, sont victimes d'illusions et de ruses, se perdent dans des détours psychologiques, de prévisibles déviations.

La naissance de l'amour se produit en général lors d'une rencontre, est due à un simple hasard, où peut apparaître l'être inconnu qui permettra d'échapper pour toujours à la routine, à la grisaille quotidienne : une bergère, comme dans *‘Arlequin poli par l'amour’* ; une petite *«bourgeoise de village»*, comme dans *‘La double inconstance’* ; un *«illustre aventurier»*, comme dans *‘Le prince travesti’*... Cette rencontre a quelquefois pu se faire avant le début de la pièce, mais survient le plus souvent sous les yeux du spectateur : un geste, un mot, une intonation, lui révèlent, sans que les protagonistes en aient conscience, que l'amour est né, qu'une sorte de fatalité vient de se nouer.

Cette situation initiale fut différente pour chaque pièce, et le dramaturge varia les données expérimentales de la démonstration, ce qui fait que c'est injustement qu'on lui reprocha, en ne regardant son théâtre que de très loin, en n'en ayant qu'une connaissance superficielle, de traiter toujours le même sujet, la surprise de l'amour, avec de légères variantes. Il ne se répéta jamais.

Tout est décidé dès le premier regard des amoureux, dès le coup de foudre, mais tout reste à comprendre. Que les protagonistes n'aient pas conscience de ce qui leur arrive, s'explique d'autant mieux qu'ils sont habituellement deux jeunes gens, qui sont terrorisés à l'idée d'entrer dans la vie, qui n'entendent pas quitter au hasard une famille où ils sont heureux, qui ne veulent pas dévoiler leurs sentiments. La naissance de l'amour s'accompagne pour eux de stupeur et de peur, car il leur paraît une sorte de maladie devant laquelle Dorante, dans *‘Le jeu de l'amour et du hasard’*, reconnaît : *«Je ne sais plus où j'en suis ; cette aventure m'étourdit. Que faut-il que je fasse?»* Aussi n'y a-t-il rien de plus naturel, chez ces jeunes gens, que la résistance à l'amour.

La situation initiale détermine les étapes de la progression par laquelle les héros de l'aventure, aux prises avec les élans de leur chair, partagés entre la force du nouveau sentiment qu'ils éprouvent et la difficulté de l'exprimer librement, sont enfermés dans un piège qui les conduit, bon gré, mal gré, à leur bonheur.

Cette progression comporte deux phases.

Dans un premier temps, la conscience est comme en retard sur le sentiment. L'amour est alors «*incertain et comme indécis, un amour à demi-né pour ainsi dire, dont [les personnages] se doutent sans être bien sûrs et qu'ils épient au-dedans d'eux-mêmes*», qu'ils repoussent parfois «*avant de lui laisser prendre son essor.*» (Marivaux, cité par d'Alembert, '*Éloge de Marivaux*'). Les héros ne veulent pas reconnaître qu'ils sont amoureux. Ils appellent la raison à leur secours, «*mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour*», Alceste le savait bien, la raison ne peut maîtriser le désir qui file droit vers son but avec voracité, sans que les commandements de la volonté n'y puissent rien. L'amour, qui souffle où il veut, se joue de leurs feintes, et les mène où il veut, en dépit de leurs candides mensonges. Il éveille à la vie, il est comme une seconde naissance.

La seconde phase est celle de l'amour conscient, chacun s'en faisant l'aveu d'abord à lui-même. Cet amour est source de connaissance. À travers cet amour, les âmes communiquent au-delà des barrières sociales, et à cet instant de vérité tous les artifices du langage peuvent disparaître.

Mais peuvent être opposés à ce bonheur différents obstacles, qui imposent aux amours des chemins sinueux. Il y a d'abord les obstacles extérieurs, qui sont traditionnels : conventions sociales (volontés de parents, situations de famille), dispositions juridiques, présence d'un rival. Il y a surtout les obstacles intérieurs, différentes réactions typiques du caractère humain : préjugé, déceptions antérieures, désir d'indépendance, vanité, blessures narcissiques, fierté ; jalousie, dépit, emportement ; trouble, honte, pudeur, incompréhension devant ses propres réactions, conscience ou semi-conscience d'aimer ; surtout amour-propre, Marivaux observant, avec une acuité inégalée mais toujours souriante, les conflits de l'amour et de l'amour-propre, les détours que celui-ci impose. D'où les sous-entendus, les demi-aveux et les demi-refus, les mensonges, les fausses et les vraies disputes, les ruses, les stratagèmes, les manigances fallacieuses, les faussetés concertées, les chassés-croisés, pour nier ou retarder l'évidence.

Le candidat à l'amour met à l'«*épreuve*» (pour reprendre le titre d'une comédie de 1740 pouvant qualifier et résumer tout le théâtre de Marivaux) le partenaire qu'on lui destine, et qui lui plaît sans qu'il veuille se l'avouer. Et c'est bien des épreuves : déchiré entre ce qu'il est et ce qu'il a été, entre son moi et son sur-moi social, entre ce qu'il voudrait dire et ce qu'il dit, il joue pour éprouver l'autre et pour s'éprouver lui-même face à l'autre. Ces épreuves sont parfois cruelles, et pourraient être l'occasion de drames, si l'amour triomphant n'excusait pas, après coup, toutes les ruses qu'il emploie. Nous sommes donc, avec ces pièces «*de l'épreuve et non du conflit*» (Bernard Dort), dans des comédies douces-amères, à la cruauté élégante et discrète, où le ridicule s'absente, qui ne nous font pas rire comme celles de Molière, mais où fait sourire le cheminement des héros vers l'acceptation d'une harmonie presque parfaitement préétablie, Marivaux excellent à traduire les glissements insensibles de chaque introspection jusqu'à l'aveu d'une lucidité recouvrée, jusqu'à l'acceptation d'une vérité nécessaire.

Les aventures psychologiques des protagonistes, à la fois naïves et complexes, se sont donc déroulées dans l'intervalle qui sépare le coup de foudre des aveux réciproques. Tout ceci en vase clos, sous le regard des autres (les parents, les plus vieux, les serviteurs) qui interviennent pour provoquer l'aveu définitif du sentiment qui désormais les domine que se font les partenaires au dénouement heureux, dont le spectateur, qui ne manque pas de se moquer d'eux dans un mélange d'indulgence et de méchanceté, n'a jamais douté, dénouement qui est inévitablement le triomphe de l'amour, qui apporte une immense liberté.

Cependant, l'une des caractéristiques propres au théâtre de Marivaux, c'est que l'essentiel n'est pas dans le dénouement de l'action, mais plutôt dans l'illustration progressive des débats intérieurs que vivent les protagonistes, dans un jeu, un peu artificiel peut-être, mais subtil et délicieux, qui fait coexister une gaieté optimiste et une irrémédiable inquiétude : l'heureux dénouement n'efface jamais la souffrance traversée, celle qu'on ressent ou celle qu'on inflige, et qui est d'ailleurs la garantie de la passion, et il ne procure qu'une satisfaction suspecte.

Les comédies de Marivaux s'achèvent toutes par le triomphe de l'amour. Mais il n'a écrit que des avant-noces ; ce qui viendra après n'est que mystère. Ses fiancés «*s'évanouissent dans une aurore. La lumière de leur bonheur présent les dévore, les absorbe...* Ce sont peut-être des éphémères qui disparaîtront dès le "vol nuptial".» (Robert Kemp)



### La conception dramatique :

Conteur et moraliste, qui se posait en observateur désabusé et indulgent, qui était soucieux de finesse et de vérité psychologiques, de dégagement des constantes de l'esprit humain et du siècle, Marivaux avait, comme Racine, un goût marqué pour l'abstraction, sa démarche constante le faisant aller de l'idée à sa représentation ; comme lui, il concevait d'abord un schéma psychologique abstrait, avant de l'habiller d'un texte, avant même d'individualiser les personnages ;. Elle explique l'uniformité de l'ensemble et la variété des résultats, qui n'existait pas au départ, dans son imagination, mais qui, par un effort conscient dont il s'enorgueillit, se retrouvait au niveau des procédés de mise en forme. comme lui, il isola, dans un champ clos de forces psychologiques, les acteurs du drame. Mais là s'arrête le rapprochement. Ni le ton, ni les principes dramatiques, ni l'art du dialogue ne sont les mêmes.

Le théâtre de Marivaux n'est pas réaliste. Dans ses comédies de salon, qui sont des divertissements, presque des ballets, qui donnent sans cesse l'impression de menuets, de pavanés, de courantes, règne toujours une ambiance féerique, chaque pièce assurant le triomphe d'un rêve. Il créait l'apparence d'une vie réelle, dans un cadre fragile et irréel, au service d'une curiosité de l'esprit. Il offrait l'exemple d'une artificialité très complexe, en même temps que d'un naturel, au sens philosophique, assez stupéfiant.

Avec deux ou trois éléments, il mettait en place un décor complètement artificiel. Il ne se souciait absolument pas d'exactitude historique. Une poésie délicate émane de ces fêtes galantes qu'on peut comparer à celles de Watteau dont les pierrots exhalent la même émotion que les amoureux de Marivaux, qui, comme eux, montrent cette fausse gaieté qui masque les inquiétudes de l'âme.

L'atmosphère si particulière de ses pièces tient sans doute à l'union de cette fantaisie et de la vérité psychologique.

Marivaux, ne se situant ni dans l'un ni dans l'autre extrême, refusant les drames éclatants comme les rires trop francs, présentant une écriture à la fois assez intellectuelle, par moments, et assez bouffonne à d'autres, choisit délibérément le ton de la comédie gaie, mettant dans l'esprit et dans le rythme des mots d'esprit un des principaux ressorts de l'intérêt. Il renonça, au profit du sourire, au maniement agressif du ridicule, son comique n'étant pas ce qui fait rire mais ce qui met en joie, cette joie ne supprimant pas les conflits entre les personnages mais émanant d'une complicité vite établie entre lui et son public sur l'issue heureuse des antagonismes. Seuls les serviteurs et quelques comparses grotesques, dans la tradition de la farce, nous font rire à gorge déployée.

Dans son théâtre, le déguisement est fréquent, et joue un rôle capital, étant même le fondement de l'action et de l'intérêt des pièces. Quand le héros ne prend pas un habit ou un nom étrangers, il joue un rôle, consciemment ou non, il y soutient une attitude, celle de l'indifférence ou du mépris, celle de la légèreté, parfois celle de l'amour. Marivaux, qui pensait qu'en société chacun s'avance masqué car le monde est un jeu féroce où il faut à tout prix éviter de perdre la face, qui déclara dans un ses "*Journaux*" : «*Le temps du dépouillement des âmes arrivera*», fut animé par l'obsession de la sincérité, de la vérité. Et, en effet, le masque de société et le masque de théâtre sont deux aspects d'un même problème, celui de la sincérité. En chacune de ses pièces, celui qui, dans le théâtre français est le maître du masque, n'eut de cesse de l'avoir fait tomber, et d'avoir révélé la vérité de l'être. Ses personnages, dans des comédies des apparences dont la mécanique repose sur le faux-semblant, sont à la recherche de leur vrai visage, de leur vraie nature, et, en même temps, présentent au monde un visage qui ne correspond pas à leur for intérieur.

Cependant, il pensait que la vérité des êtres ne peut transparaître qu'à travers l'artifice du mensonge, qui est utilisé pour faire tomber le masque de l'autre (sans pour autant y arriver), lui arracher la vérité. Des personnages décident souvent de masquer leur identité pendant une partie de l'action afin d'approcher l'objet de leurs vœux, dispersent malgré eux la vérité dans une anarchie ravageuse, car la vérité pure et simple n'existe pas chez Marivaux. Ses personnages sont, pour paraphraser Cocteau, des mensonges qui passent leur temps à dire la vérité. Tout son art consista à traquer leur

sincérité en les plaçant dans des situations qui les contraignent à employer le mensonge. Il souligna la dualité entre l'être et le paraître, entre l'artifice et le naturel, entre le jeu et l'identité, autant de paradoxes que ne peut ignorer le metteur en scène quand il travaille avec ses comédiens. C'est de cette dualité, du déséquilibre constant où les personnages sont placés, au bord de la chute, à la limite du démasquage, que les spectateurs tirent le plus de plaisir, se détachant de toute émotion, pour s'intéresser à l'essentiel : l'étude d'un mécanisme humain.

Si Marivaux céda au plaisir théâtral de l'intrigue, si les meilleures de ses pièces sont celles qu'une intrigue piquante et romanesque soutient de son intérêt propre, elle ne joue pourtant qu'un rôle de révélateur. Elle se développe comme un piège, une mécanique montée et souvent entretenue par un meneur de jeu, qui sait où il mène ses personnages. Volontiers irréaliste, elle tend alors à mieux abstraire de la complexité du monde réel les personnages auxquels elle donne vie.

Conformément aux buts qu'il se proposait, il dépouilla ses pièces de tout intérêt de surprise ou de quiproquo au niveau du public. Chez lui, la surprise est pour les personnages, non pour le spectateur. Tout est joué d'avance. Les obstacles, tant extérieurs qu'intérieurs, n'ont de valeur que révélatrice, et non véritablement pathétique. C'est en eux-mêmes que les personnages découvrent leurs raisons d'exister ou d'aimer. Le développement de la pièce ne dépend que de leurs sentiments.

Marivaux refusa de construire ses scènes selon un plan rigoureux, qui écarterait, au nom d'une clarté trompeuse, les possibilités toujours riches d'un mouvement imprévu. S'il affectionna les meneurs de jeu, ce fut pour qu'à point nommé, comme de bons serviteurs de l'expérience qu'il réalise, ils apportent les éléments réactifs nécessaires à son déroulement. C'est moins la subtilité que le mouvement qui définit l'art de ce dramaturge dont le but fut de prolonger tant qu'il put la comédie. Le spectateur a le sentiment de voyager, du début à la fin de la pièce, dans une spirale au déroulement quasi continu. Les situations ne sont jamais durablement bloquées. Leur progrès traduit au contraire l'évolution des sentiments, des jugements, des relations humaines. Cette dynamique, perceptible de scène en scène, l'est aussi de réplique en réplique.

C'est dans sa manière de concevoir le dialogue que Marivaux, écrivain rompu à ses règles, passé maître dans cet art, innova le plus. Jusqu'alors, dans la tradition classique, les mots n'étaient que l'instrument adéquat d'une pensée à l'expression de laquelle concouraient la construction rigoureuse des scènes et l'apparente liberté des personnages. Il découvrit une nouvelle fonction dramatique du dialogue, en reprenant le jeu des répliques se faisant écho de la «commedia dell'arte», auquel les Comédiens-Italiens recouraient d'autant plus que, parlant mal français, ils devaient prendre appui sur un mot de la réplique précédente afin de pouvoir poursuivre. Ainsi, un mot de la réplique de l'un était répété par l'autre, et entraînait sa réplique, qui prolongeait, mettait en doute la précédente. L'expression du sentiment chez ses personnages ne se fit donc pas par de longues tirades passionnées. Le plus souvent, ils répondent, réagissent en prenant les mots au vol. Le mot «réplique» a donc chez lui son sens premier et plein, et il n'y a pas une, chez lui, qui ne semble avoir été mesurée, sentie, comprise. Les répliques s'enchaînent très rapidement, leur enchaînement étant d'une précision admirable. Le mot, l'idée de l'interlocuteur est saisie au vol, reprise pour un nouveau départ.

Ainsi, sur cet enchaînement de brèves réparties, par des associations d'idées, se déroule une vraie conversation («*C'est la nature*, expliquait-il, *c'est le ton de la conversation que j'ai tâché de prendre.*»), avec aussi les ruptures propres à l'inconstance des pensées, des désirs, ou aux entrées et sorties des personnages. D'une réplique à l'autre, les «*mouvements du cœur*», suscités par la vue et la parole de l'être aimé, vont bien vite. Les interlocuteurs, qui ont l'ouïe fine, qui écoutent bien et comprennent vite l'intention si adroitement qu'elle soit cachée, aiment s'interrompre. Et, à travers les méandres de la conversation, forme dynamique, ouverte aux discours les plus variés, les sentiments s'expriment, s'effectue la progression véritable, de la politesse à la sincérité, du jeu à l'aveu final, par la suppression de toute équivoque.

Marivaux pratiqua donc un véritable art de duelliste où l'arabesque et la rapidité s'accordent pour faire mouche. Ce mouvement, qui est d'une élégance extrême, a quelque chose de si imparable, de si

naturel dans l'affectation, de si juste et de si délié qu'on en demeure parfois comme devant l'acrobate.

Quant aux personnages, ils n'étaient pas composés à partir d'êtres qui auraient peuplé son imagination. Ils incarnaient les éléments d'une démonstration.

On ne doit pas à Marivaux, qui là encore est loin de Molière et de Racine, de «caractères» puissants. Ses personnages principaux ne sont marqués par aucun vice, aucun travers dominant qui prête à rire ; ce qui est plaisant, c'est le débat, né d'un artifice et pourtant authentique, qui partage leur cœur.

Francisque Sarcey put faire remarquer que «presque tous» sont «de bonnes gens». Il présenta, avec une gaieté tendre, des êtres charmants, qui ignorent la maladie, parlent bien, s'habillent élégamment, sont courtois jusque dans l'irritation, sont entourés de domestiques amicaux. D'ailleurs, les maîtres établissent leurs serviteurs, dotent leurs filles, et pardonnent aux garçons leurs effronteries. Pleins de vie et de vivacité, portés par une certitude intime, ils créent les conditions de leur chance. Alors que la société dans laquelle ils vivent tendait à être frivole et maniérée, ils s'attachent justement à autre chose, sont obstinés dans leur recherche sincère de la vérité de leurs sentiments et de leur cœur. Au-delà des visages, ils cherchent à percer les cœurs, se devinant, se cherchant, se fuyant, se retrouvant.

Ce sont des hommes et des femmes qui réagissent selon leurs humeurs, selon leurs sentiments, selon la situation où ils se trouvent, avec l'entière sincérité du moment. Tous sans malice et honnêtes, s'ils mentent, c'est tout au plus dans l'intérêt de l'amour. Ils sont d'une folle gaieté jusque dans les épreuves et à travers les obstacles. S'ils prennent des détours, s'ils font des volte-face, s'ils se fuient en souhaitant se rapprocher, s'ils refusent de reconnaître ce qui, pour d'autres, est une évidence criante, c'est que les moments se succèdent sans se ressembler, et que la sincérité ne peut que suivre des sentiments altérés, des humeurs changeantes, des situations fluides. Guère embarrassés de morale, ils pensent d'abord à leur plaisir. Leur amour finalement écrase les convenances, fait s'effondrer les résistances. Ils séduisent le public qui suit le déroulement de l'histoire non pour elle-même, mais par sympathie pour ceux qui s'y trouvent mêlés.

Marivaux fit passer au premier plan un couple de jeunes gens, dans les humeurs desquels il n'y a rien de stable, qui ont des sentiments vifs, directs et presque toujours foudroyants, qui sont toujours prêts à être «surpris», mais sont étonnés de sentir naître en eux un sentiment qu'ils ne savent ni ne veulent encore nommer, un sentiment qui se cache ou que l'on se cache, un sentiment dont la naissance est secrète et dont la révélation est comme un coup de théâtre sur la scène du cœur humain, chaque scène nouvelle étant une nouvelle étape du mouvement de ce sentiment. Puis les protagonistes ne conçoivent plus d'existence qu'amoureuse, et d'amour que charnel, au point qu'on se demande jusqu'où ils pourront aller. Ils n'ont d'autre occupation que de s'aimer et de chercher à se le dire. Ils tiennent et échangent des propos dictés par leur empressement de conquérir une personne de l'autre sexe. La comédie montre ce jeu de cache-cache de l'amour dans ses subtilités, ses raffinements, ses cruautés parfois, et le spectateur assiste au déroulement simultané de la mécanique théâtrale et de la mécanique complexe de l'amour. Mais cette vie sentimentale reste honnête et naturelle. Le mariage n'est pas seulement le dénouement habituel de toute comédie, mais le départ pour une vie heureuse.

Souvent est marquée une symétrie entre les aventures de plusieurs couples, souvent un couple de maîtres et un couple de serviteurs, ce qui rend plus sensible encore le caractère de «jeu» de pièces où tout est divertissement, hormis le monde secret et émouvant du cœur. Marivaux 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

Les maîtres et les serviteurs, qui sont quasi inséparables, sont amoureux de façon symétrique, et, si les conventions théâtrales du temps voulaient que les premiers aient un style plus noble, les autres un style plus bouffon, des réflexes plus brutaux, un sentiment moins délicat, il s'agit fondamentalement du même. Au-delà de la classe sociale, ils sont authentiquement égaux en ce qui a trait à la relation amoureuse.

Soubrettes et valets ont un fond de probité naturelle, par quoi ils se distinguent généralement de leurs devanciers de la comédie traditionnelle. S'ils se moquent des faux-semblants comme des bienséances, ils tiennent à justifier leur conduite, à la fonder en morale, fût-ce au prix de quelque sophisme. Ils découvrent dans leurs maîtres des faiblesses qu'ils ont su surmonter, ce qui les met au-dessus de ceux qu'ils servent. De cette position, ils ne tirent aucune âpreté ni aigreur, mais une jubilation intime, un quant-à-soi, et qui fait tomber toutes leurs chaînes. Plus rapides et plus lucides que leurs maîtres, ils leur servent de confidents, révèlent l'amour que la raison, la pudeur, la crainte de l'engagement veulent tenir secret. Ils dirigent l'action, leur rôle principal consistant souvent à révéler ce qu'ils sont à leurs maîtres, qu'ils n'hésitent pas à juger, à créer les situations où les amoureux seront contraints de renverser leurs obstacles intérieurs.

#### La finesse de l'analyse psychologique :

Héritier en cela de Racine, Marivaux montra beaucoup de pénétration dans son étude de l'amour, et justifia l'évolution psychologique de ses personnages avec autant de rigueur que lui. Comme son illustre prédécesseur, il connaissait tous les subterfuges de la logique passionnelle, les charmes de la tendresse et l'irrésistible appel de la passion. Comme lui, il fut un maître de la psychologie des femmes, se plaisant à mettre en scène leurs émois et leur rouerie. Mais, si Racine faisait progresser de pair les sentiments et leur expression, il ne leur permit jamais un langage direct. Et Marivaux fit apparaître des minuties que Racine se bornait à suggérer, et il s'arrêta toujours au point précis où l'amour risquerait de devenir tragique, restant un spectateur parfois ironique, généralement complice, mi-amusé mi-attendri, des réactions de ses personnages. Un contemporain put le définir comme «le Racine du théâtre comique, habile à saisir les situations imperceptibles de l'âme, heureux de les développer», concluant que «personne n'a mieux connu la métaphysique du cœur, ni mieux peint l'humanité.»

Mais on peut plutôt le rapprocher de Pirandello, car, deux siècles avant lui, il savait à quoi s'en tenir sur la nature humaine qu'il montra instable et fuyante, imprévisible et sinueuse, tour à tour noble et méchante. Pour lui, si les cœurs se mentent et se cherchent, c'est qu'ils ne se connaissent pas eux-mêmes, que ce sont des cœurs adolescents et sans cynisme dans le calcul, d'un égoïsme plein de candeur, comme tous les grands égoïsmes.

Fasciné par les comportements humains, il voulut pénétrer les tréfonds et les mystères de l'âme humaine («*L'âme humaine n'a pas encore montré tout ce qu'elle peut être ; toutes les façons de penser et de sentir ne sont pas épuisées.*»), conscient des masques que les gens portent en société, volontairement ou involontairement d'ailleurs, étant des «*porteurs de visage*» dont il entendait «*exposer en détails ce qu'ils pensent en gros*», intéressé par les rôles qu'on joue, les airs qu'on se donne dès qu'on est en présence des autres, par la différence entre ces masque et la vérité profonde des êtres, par la différence entre l'être et le paraître, convaincu que nul n'est jamais tout à fait tel qu'il pense être, que personne n'échappe totalement à l'emprise d'autrui, observateur fin et lucide de l'affectivité personnelle, confesseur discret, caché, heureux, attentif, des intermittences du cœur humain qu'il se contenta d'écouter, il écrivit inlassablement des comédies pour mieux nous dépeindre tant la force que la fragilité du sentiment amoureux.

Ses pièces typiques, où les sentiments règnent seuls, où les personnages ne vivent que pour l'amour, leur vie réelle s'ordonnant par rapport à leur vie amoureuse, quand elle ne se confond pas avec elle, sont conçues selon un schéma intellectuel, une rigueur dans l'analyse de la psychologie amoureuse, de ce qu'il appela les «*mouvements du cœur*», les «*différences du cœur*» ou les «*degrés du sentiment*», du domaine mouvant des impressions, de la naissance de l'amour, de ses aléas, du malentendu amoureux, des attermoissements de cœurs hésitants, de la conquête des êtres désirés, qui se fait à travers mille rebondissements. Il a sans doute le mieux saisi les mécanismes universels de cette course à obstacles qu'est la séduction. Véritable chirurgien des sentiments, il s'attacha à disséquer minutieusement, avec d'innombrables précautions, ces matériaux mouvants et volatiles que sont les passions qui habitent les âmes, à examiner les rapports interhumains sous toutes leurs coutures, à mettre au centre de son théâtre les questions de l'identité, de la connaissance de soi.

Des comédiens qui jouent du Marivaux il est exigé de la subtilité, de la virtuosité. La langue, tout en étant très naturelle dans son souffle, leur demande un entraînement au niveau de la diction. Surtout, ils doivent jouer en demi-tons, avec. parvenir à une étrange combinaison de maîtrise et d'abandon, pour dessiner un personnage de convention, défini une fois pour toutes, le mettre en doute et presque le vider de l'intérieur, en garder le contrôle, et en même temps céder au vertige devant ce qui lui arrive. Le triomphe et la défaite, l'accomplissement et le renoncement ne sont séparés que par un soupir ou par un regard. Comme si, tout au long des pièces, les personnages ne se construisaient que pour mieux se détruire. Les comédiens doivent même se dépersonnaliser, ne plus être que des marionnettes à qui les joies et les douleurs n'appartiennent plus en propre, avec une espèce d'inhumanité.

S'il ne manqua pas de relever ces instants privilégiés qui correspondent à une prise de conscience de soi, à une évolution, à une transformation de l'être pris dans l'existence, à ces instants de vérité dans les relations sociales, quand les conventions et les illusions font place aux réalités humaines, quand les masques tombent et laissent apparaître les visages, il se montra, au-delà du naturel rieur de son théâtre, enclin à dresser un constat pessimiste des jeux de l'amour et du pouvoir.

On peut considérer que cette psychologie est précieuse. Ne fut-il pas influencé par la fameuse «carte du Tendre» de Mlle de Scudéry, qui avait donné un premier essai de psychologie descriptive appliquée à l'amour, qui y était présenté comme un voyage, une quête? Il est vrai que, dans ce cheminement, il s'intéressa plus aux petits sentiers qu'aux grands chemins, l'amour, à ses yeux, n'étant pas ce qu'on appelle une «passion», étant toujours dominé par deux constantes, la décence et la mesure, étant une galanterie, mais rendue cruelle par un excès de sentiment, qui lui confère rigueur et même violence.

L'habitué des salons à la mode qu'était Marivaux, qui aimait à saisir les infinis chatolements des émotions qui bougent, s'affirma comme l'initiateur d'une psychologie «microscopique» grâce à laquelle l'être se révèle dans l'instant même où il se dérobe, sa vérité se manifestant au moment même où elle se dissimule. Ainsi a-t-il créé un style d'analyse et de vision romanesque auquel se rattachent plusieurs des meilleures œuvres contemporaines.

#### Le langage :

Pour traduire toutes les nuances du sentiment, Marivaux multiplia les ressources du langage, poursuivit, en même temps que sa recherche de la vérité et des réalités psychologiques, celle d'un langage qui soit «vrai», qui rende la sincérité de la pensée, qui corresponde à la réalité de l'expression, qui plonge au plus profond des sentiments, où l'âme est mise à nu à travers toutes les embûches, alors que, principal outil du mensonge, arme de combat qui renvoie constamment au jeu social, il est également le masque derrière lequel se cachent les personnages, chez qui leur forme d'amour rend la parole instable, antinomique, équivoque. Il devina que le mouvement intérieur de la passion, tout fatal qu'il est, se traduit dans un langage souvent heurté et toujours proche de l'improvisation. S'il suivit les subtiles nuances des joutes amoureuses, c'est qu'il faisait confiance à la cure par le langage, par les échanges verbaux.

Ses personnages n'ont d'autre réalité que les mots qu'ils prononcent. C'est leur moyen d'attaque, de défense. Ils essaient de parler pour se masquer tout en se révélant, et, forcément, se trahissent aussi par le langage. Plus ils cherchent à attaquer ou à se défendre, plus ils se livrent, les accidents du discours les révélant. Ils manifestent sans cesse la difficulté d'exprimer totalement par le langage les sentiments éprouvés, et il y a bien souvent décalage, voire opposition, entre discours et sentiments. Le langage est sujet à méprise. Il trompe et se trompe. D'où la série des quiproquos, des malentendus.

La langue de celui qui appartenait à une société qui parlait le mieux la langue de son temps, une langue pure, qui coulait de source et dont la délicatesse exquise cachait la pointe d'acier, était étincelante. Elle donna à ses contemporains le sentiment d'une inimitable singularité. Bien que

membre de l'Académie française, il ne fut pas reconnu à sa juste valeur, un de ses collègues n'ayant pas hésité pas à déclarer : «Notre métier, à l'Académie, est de travailler à la composition de la langue ; et celui de Marivaux, de travailler à la décomposer.» L'abbé Desfontaines et Voltaire le qualifièrent, avec un certain mépris, de «néologue». On lui reprocha de «ne pas parler le français ordinaire» (d'Alembert, 1785), de «pécher contre le goût et quelquefois même contre la langue» (Palissot, 1764), parce que ses phrases semblaient artificielles et maladroites, ses figures trop recherchées et obscures, et qu'il joua beaucoup avec la langue de son temps.

Or, à le lire de près et à comparer sa langue à celle des autres écrivains de son époque, on constate au contraire que, s'il n'est pas toujours d'accord avec les prescriptions des grammairiens et de l'Académie (en vocabulaire et en syntaxe), ce ne fut pas par un singulier parti pris de néologie ou de préciosité.

Très souvent, il recourut à des archaïsmes. Il ne craignit pas la familiarité, les apports populaires, faisant patoisier des paysans, prenant des images au peuple de Paris, qui étaient vulgaires à leur naissance, mais dont il fit, en les plaçant bien, des ornements précieux. Cependant, le langage des soubrettes et des laquais parisiens se distingue à peine de celui des maîtres, qui ont le langage des salons, tandis que leurs serviteurs font renaître la préciosité ridicule.

Comme il créa une forme d'analyse psychologique et morale, qui s'efforce, à tout moment, de rendre compte des réactions à la fois conscientes et inconscientes de ses personnages, de reconstituer fidèlement l'expression dans sa spontanéité, il ne put remplir cette double fonction qu'en s'adressant, dans l'intelligence du spectateur, à l'intuition immédiate plus qu'à la raison. Comme, à matière nouvelle langue nouvelle, capable d'exprimer avec plus de subtilité la finesse de l'analyse, les nuances d'une psychologie nouvelle, il renouvela donc complètement le vocabulaire psychologique, pour obtenir une coïncidence parfaite entre l'idée et sa formulation.

Il traqua, derrière l'apparente légèreté des conversations, le sens caché des mots. Il usa des abstractions en cascade. On peut même le considérer comme un inventeur, car il découvrit la fonction créatrice des mots. Ce sont eux qui déterminent la forme des sentiments, c'est autour d'eux que progresse l'action. Un mot fait naître une idée, la façonne, la déforme, et ce mot, prononcé, l'idée ou le sentiment n'auront jamais plus la forme qu'ils auraient eu si un autre mot était venu aux lèvres du personnage. Il mit côte à côte des mots qui, avant lui, ne l'avaient jamais été. Il forgea nombre d'expressions que nous employons couramment aujourd'hui comme «mettre en valeur». Il fut le premier à utiliser l'expression «tomber amoureux», qui, formée sur le modèle de «tomber malade», traduisait une théorie de l'amour conçu comme une sorte de maladie.

Il cisela une prose alerte, vive, légère, délicate, fine, fluide, limpide, précise, ingénieuse et souple, qui dit tout clairement et en peu de mots qui sont cependant autant de nuances permettant de mieux détailler l'âme humaine, qui explicitent parfaitement les plus infimes nuances de sentiment, dans des phrases brèves, pirouettantes, où sont ménagées des cassures, beaucoup d'incises, comme on en fait dans la vie. Renouvelant aussi la syntaxe, il créa une phrase novatrice, écrivant avec des verbes et des substantifs, se servant rarement d'adjectifs.

Son style, strictement oral, délicat mais sans faiblesse, qui s'adresse à l'intelligence et à la sensibilité, non à l'imagination, se caractérise par l'élégance, la flexibilité, l'absence d'unité de ton : il passe sans cesse de la sensibilité à l'ironie, de la sincérité à la feinte, du respect à la familiarité, de la discrétion à la hardiesse, le tout au gré de l'évolution des sentiments. La musicalité de sa langue compte autant que son sens, et son succès auprès du public ne se dément pas. Il suffit de lire un texte de Marivaux dans une claire énonciation, et il donne de lui-même à l'oreille du spectateur attentif toute la tendresse et toute la sentimentalité qu'il peut éveiller dans une âme sensible.

Les qualités mêmes de cette langue, une des plus belles proses de théâtre qui se puissent imaginer, la rendent difficile à interpréter, car cette riche partition, où tous les sentiments entre la tendresse et la cruauté passent par la musique des phrases, exige un travail de précision verbale, une vivacité dans le jeu, orchestrée selon le rythme des répliques. Sans effets marqués, sans mots d'auteur recherchés,

elle porte admirablement, étant tour à tour comique ou tendre, mais toujours mesurée et juste. Le spectateur doit, comme le sont les personnages eux-mêmes, être sensible aux moindres nuances dans les termes, dans l'intonation. Pour la subtilité de ses analyses et de sa langue, on reprocha à Marivaux son «marivaudage».

#### Le marivaudage :

En octobre 1760, Diderot se déclara «peu fait pour la société», ne sachant pas «cette langue froide et vide qu'on parle aux indifférents», disant perdre ainsi des occasions de «marivauder». Et l'on parla aussi de «marivaudage», ces néologismes étant, cas resté unique, forgés d'après le nom de l'écrivain, pour désigner, de façon évidemment péjorative, l'urbanité, le raffinement, l'élégance dans la conversation amoureuse, le badinage spirituel et contourné, le manège de galanterie délicate et gaie, le ballet langagier où les mots, volontairement équivoques, masquent les pensées tout en les dévoilant, le flirt tarabiscoté, la cour faite avec des mots compliqués, des minauderies, des gestes convenus et une certaine hypocrisie, une sorte de jeu de société particulièrement fade, cousu de fil blanc, la superficialité, le maniérisme, la frivolité, la légèreté, l'inconséquence, auxquels on voulait réduire les pièces de Marivaux, sans voir leurs résonances profondes. Et ce terme est encore régulièrement utilisé deux cent cinquante ans après sa mort, sa définition dans le "Petit Robert" étant : «1. Affectation, afféterie, préciosité, recherche dans le langage et le style. 2. Propos, manège de galanterie délicate et recherchée.»

Le mot «marivaudage» renvoie donc aux particularités du style de Marivaux, mais également aux situations et aux sentiments amoureux qu'il mit souvent en scène dans un théâtre longtemps jugé superficiel, vu comme fait uniquement d'un trafic de séductions et de tromperies. Par l'emploi des mots «affectation», «afféterie», «recherche», on entend dénoncer chez lui ce qu'on estime être un manque de naturel et de spontanéité ; on sous-entend tromperies, mensonges, voire cruauté. Le mot «préciosité» lui-même évoque moins le courant artistique et littéraire du XVIIe siècle qui porte ce nom qu'un caractère trop travaillé, trop «poli» du style. Marivaux est en somme accusé de pousser trop loin les prérogatives de l'écrivain, et les artifices de l'écriture au point de préférer le style à la pensée.

Le mot «marivaudage» fut dès le début, la source d'un malentendu, et comporte toujours une très grande ambiguïté. Il est injuste et paradoxal parce que Marivaux ne cessa d'affirmer la nécessité du «naturel». Selon d'Alembert, il répondait à ceux qui lui reprochaient un style affecté : *«Le dialogue est partout l'expression simple des mouvements du cœur ; [...] c'est la nature que j'ai voulu copier et c'est peut-être parce que ce ton est naturel qu'il est singulier.»* À ses acteurs, il prêchait rigoureusement la simplicité. Il accusait la célèbre Adrienne Lecouvreur d'être «*maniérée et précieuse*», et la plupart des Comédiens-Français de commettre un «*contresens perpétuel*» en préférant un jeu brillant à la naïveté. D'après le témoignage de D'Alembert, il était peu satisfait par leur façon de jouer : *«Il faut [...] que les acteurs ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent, et qu'en même temps les spectateurs la sentent et la démêlent à travers l'espèce de nuage dont l'auteur a dû envelopper leur discours. Mais [...] j'ai eu beau le répéter aux comédiens, la fureur de montrer de l'esprit a été plus forte que mes très humbles remontrances ; et ils ont mieux aimé commettre dans leur jeu un contresens perpétuel, qui flattait leur amour-propre, que de ne pas paraître entendre finesse à leur rôle.»* La question du naturel était donc au centre de son travail. Il se défendit même d'être un «auteur» parce qu'il fuyait l'artifice.

En fait, le marivaudage ne tient pas tant à un style qu'à l'intuition du rôle joué par le langage au théâtre et dans la vie.

Dans la vie, nous faisons tous du marivaudage en ce sens que nous empruntons des chemins détournés, que nous affectons des faux-semblants, que nous tournons autour du pot, que nous tâtons le terrain avant d'avouer notre sentiment, par crainte de blesser notre orgueil. En fait, si nous nous déguisons, si nous trompons ou si nous trichons, c'est pour arriver à plus d'authenticité : nous nous faisons menteur pour être plus vrai !

Au théâtre, comme l'amour est affaire de séduction verbale, le langage semi-précieux qu'emploient les personnages est à la fois instrument de séduction et arme pour piéger les cœurs sensibles. Il agit tantôt comme masque, tantôt comme révélateur des sentiments, et constitue le véritable fondement

de l'action. Ce qu'on appelle le marivaudage est donc, paradoxalement, suscité d'abord par la nécessité de sincérité absolue qu'ils s'imposent. Quand dire c'est être, il importe que l'expression soit juste, qu'on n'hésite pas à se reprendre sur les termes, à contester l'emploi de tel ou tel mot. D'autant plus que le langage sert aussi à exposer les préjugés sociaux et à découvrir les différences de classe. Aussi les critiques du XXe siècle, rendant justice à l'esprit novateur de Marivaux, ont-ils réhabilité le terme de «marivaudage», lui ont donné un sens positif, le définissant comme maniement de la langue, agencement du dialogue à la faveur desquels l'échange verbal aveugle et trompe autant qu'il éclaire, suscite les mouvements du cœur, façon unique de révéler et faire dire à chacun la vérité de son cœur. Il fait de Marivaux un écrivain inimitable, l'un des plus singuliers et des plus subtils de la littérature française.

### Le penseur

Marivaux affecta d'être léger, mais ce fut une ruse que son esprit vif et alerte opposa aux donneurs de leçons qui alourdissaient l'époque de leur componction moralisatrice et de leur vertu stérilisante. Il ne pensait pas que le théâtre dût prêcher une morale. Il n'incita qu'à la gentillesse, qu'à l'indulgence ; il n'enseigna que l'art d'aimer ; il se contenta d'indiquer à ses amoureux et à ses spectateurs la voie la plus sûre pour atteindre un certain bonheur.

En fait, s'il ne donna aucune leçon, il voulut être jugé pour l'originalité de sa pensée et non sur le seul travail des mots. Ne se contentant pas des enjeux du sentiment, il invita au débat d'idées, directement dans son œuvre de journaliste, moins directement dans son œuvre de romancier et de dramaturge.

Disciple indépendant et original d'Houdar de La Motte et de Fontenelle, il se rangea du côté des Modernes, prit vigoureusement part à la querelle qui les opposa aux Anciens.

Même dans ses œuvres les moins théoriques et les plus «extravagantes», il ne cessa de réfléchir sur son métier d'écrivain, prenant toujours, au nom du naturel et de l'imaginaire, le contre-pied des dogmes esthétiques les plus classiques.

Lui, à qui rien ne fut étranger des grands débats religieux, philosophiques ou politiques de l'époque, fut un observateur lucide de la société du Régent et de Louis XV jeune, où la langue était pure et alerte, et les devoirs de courtoisie et de sociabilité plus impérieux que ceux de la vertu. Mais il n'ignora pas l'injustice existant sous le vernis des «conditions» et des emplois de l'Ancien Régime. Les masques, conventions et simagrées sociales qu'il dénonça étaient le propre d'une société qui se voulait immuable, et dans laquelle régnaient une hiérarchie et un ordre maintenus par des lois sévères. Obéissant à la règle du jeu collectif, ses personnages s'y soumettaient. Brusquement, une réflexion, une ruse innocente leur révélaient une vérité insoupçonnée qui se trouvait comme en attente de l'autre côté de cette façade lisse et policée de l'ordre social. Rien n'y était changé, certes, mais il y eut ce «moment de vérité» qui donne sa juste valeur à ce qui semblait absolu et n'était que convention.

Il sut parler de l'indifférence des princes, de la misère du peuple, de la persécution des huguenots, de la souffrance des enfants, des femmes, des vieilles gens. Il développa une critique acérée des impostures de la vie sociale, des préjugés et des privilèges dus à la naissance, ou à la fortune, de l'hypocrisie, des ruses de l'amour-propre et de la coquetterie, de l'exclusion et de l'aliénation, étant, parmi les écrivains du XVIIIe siècle, au moins avant Rousseau, celui qui le mieux dénonça la puissance de l'argent (*"Le legs"*, *"La fausse suivante"*), les hiérarchies sociales (*"Le jeu de l'amour et du hasard"*, *"Le préjugé vaincu"*). Il fit souvent de son théâtre, en particulier dans les pièces où, dans des îles imaginaires, la société change d'habitudes et de repères, un laboratoire pour des expériences sociales dont les personnages étaient les cobayes. Il émit des idées humanitaires sur l'égalité des mérites, sur le respect dû aux serviteurs, écrivant dans *"Le jeu de l'amour et du hasard"* : «*Le mérite vaut bien la naissance*», revendication qui vint bien avant celle de Beaumarchais, mais de manière moins vindicative. En effet, n'ayant rien de subversif, il tenta de corriger les humains, pas de réformer la société dont il constata l'évolution sociale, sans s'en irriter. Appartenant à la petite noblesse qui, émancipée de la tutelle de la Cour, prit conscience de son importance, il n'avait pas un esprit



révolutionnaire, ni même celui d'un philosophe. S'il montra les résistances qu'oppose au désir individuel, à l'amour, le milieu social, il affirma aussi la nécessité de se soumettre à l'ordre des choses.

Surtout (ce fut un des thèmes qui lui tenait le plus à cœur), même s'il se livra à la satire des femmes, mais avec une finesse charmante et une évidente délectation, il fut l'un des premiers auteurs à les défendre, à critiquer la servitude de leur condition, à prôner leur émancipation, à réclamer l'égalité des sexes, spécialement dans *'L'île de la raison'*, *'La colonie'*, *'Le dénouement imprévu'*, *'L'école des mères'*, où elles osent se révolter ouvertement, tandis que la Silvia du *'Jeu de l'amour et du hasard'* ou la princesse du *'Triomphe de l'amour'* atteignent, en bravant tous les préjugés, une réelle indépendance en face du mariage. On peut donc le considérer comme féministe.

Analyste du cœur, qui fournit au spectateur des moyens d'identification positive avec ses personnages, il dévoila la richesse et la corruption du cœur, les mécanismes de l'orgueil, le fonctionnement du narcissisme, la crainte d'être possédé, comme celle d'être rejeté, l'aveuglement de l'amour-propre et de la coquetterie, la difficulté de la sincérité, la révélation de l'être par l'amour, qui, moteur de socialisation, devait triompher des obstacles sociaux et personnels. Il apprécia le bondissement aventureux de la générosité : *«Il faut être un peu trop bon pour l'être assez»* (*'Le jeu de l'amour et du hasard'*) ; ou de la passion : *«Je vais comme le cœur me mène»* (*'L'école des mères'*). Il crut encore à la fraternité, mais non à la liberté, où il voyait la porte ouverte à l'anarchie ; moins encore à l'égalité, qui ne saurait, à ses yeux, être que spirituelle.

Il fut encore un moraliste soucieux de dégager les constantes de l'esprit humain, son éthique n'étant fondée ni sur la morale traditionnelle, ni sur le culte des passions, mais sur le respect de la personne humaine en tant que telle, sur le respect de soi-même, sur le respect exigé des autres à l'égard de soi ; sur la sagesse ; sur la vertu. Il aima à philosopher sur le caractère et le comportement des humains, sans se faire beaucoup d'illusions sur eux ; pour lui, l'être humain naît mauvais, et c'est la société qui adoucit ses instincts féroces. Peu important la condition sociale, le raffinement des approches ou du langage, il pensa qu'existe au plus obscur de l'espèce humaine, malgré toutes les civilisations du monde, une part irréductible, primitive, animale, faite d'instincts, de pulsions et de désirs.

Il rêva d'une sincérité ascétique, héroïque, dont il savait toute la difficulté. Instruit par Malebranche sur les ravages de l'imagination et de l'amour-propre, il voulut définir la vérité du cœur et montrer comment elle se fait jour. Être vrai, ce serait exprimer sans détour l'amitié, l'amour, le mépris des petites gens, la générosité ; mais c'est là, de toutes les aspirations, la plus romanesque. Aussi se méfia-t-il de cet appétit de grandeur et de ses *«effets surprenants»* ; il chercha plutôt par quel miracle soudain l'être se révèle, se libère de tous les écrans du mensonge, de la mauvaise foi et du préjugé. La sensibilité était, pour lui, capacité de souffrir et de comprendre ; elle était aussi don de soi, besoin d'aimer et de compatir ; elle était enfin élévation naturelle ; elle était la vie même, exquise et tumultueuse. Elle ne s'exprimait que par surprise, par des *«mouvements»*, des *«transports»* qui relevaient de l'instinct et qui en avaient la justesse. Elle ne s'opposait pas à l'amour-propre qui est naturel, mais à la vanité qui est sociale ; elle n'était pas vertu, *«car notre orgueil et nous, ce n'est qu'un, au lieu que nous et notre vertu, c'est deux.»* (*'La vie de Marianne'*).

En homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, il dit sa confiance dans la nature et son émerveillement devant la vie. L'importance qu'il attachait à l'expérience et au sentiment fit de lui un précurseur des Lumières. On ne saurait pour autant rattacher ses conceptions à la philosophie sensualiste d'un Locke ; elles seraient plutôt dues à un empirisme proche de celui de Fontenelle (*«On fait ce qu'on ne croit pas faire, on dit le contraire de ce qu'on veut dire, on est dominé par un sentiment qu'on croit avoir vaincu, on découvre ce qu'on prend un grand soin de cacher.»*). Un certain nombre de définitions et de classements lui permirent de cerner ce qu'étaient l'être humain et son monde pour découvrir qu'il s'agissait de facultés et de fonctions universelles régissant un ensemble. Mais ce cartésianisme ne l'empêcha pas de ressentir la fragilité d'un moi livré à la sensation et à l'imagination, à l'instant toujours insaisissable : l'être se forme en assimilant ses états successifs et, pour lui, l'existential sous

ses nombreuses formes a priorité sur l'essentiel unique. Il accorda toute la place à l'instant et à la surprise. «*La vie, disait-il, ne dure pas ; elle commence toujours.*»

On peut conclure que Marivaux choisit d'être vrai sans réalisme, moral sans fadeur, et optimiste sans se faire d'illusion sur l'être humain et la société.

### La destinée de l'oeuvre

Les romans de Marivaux eurent du succès au XVIIIe siècle, et la mode des «romans à la Marivaux» se répandit en France, puis en Europe.

Mais le dramaturge connut bien des déboires. Pour un temps, ses contemporains lui surent gré d'émouvoir et d'amuser, tout en refusant de reconnaître l'originalité de ses analyses psychologiques. Puis, du fait de son choix de genres jugés «bas» (comédie en prose et roman), il souffrit très tôt d'un étiquetage péjoratif. Une cabale formée par des puristes, qui répugnaient aux recherches formelles, au mélange des tons qu'il pratiquait, se déchaîna contre lui, les Comédiens-Français et leur public lui faisant longtemps grise mine. Beaucoup de ses chefs-d'oeuvre de la maturité furent sifflés le premier soir (au point qu'il fut l'homme le plus sifflé du siècle), avant d'être généralement applaudis par le vrai public. Il affecta de n'être pas atteint : «*Si la critique est bonne, elle m'instruit, elle m'apprend à mieux faire ; si, au contraire, elle est mauvaise, ou si je la juge telle, franchement, je lève un peu les épaules sur ceux qui la font.*» Mais il constata amèrement : «*Presque aucune de mes pièces n'a bien pris d'abord ; leur succès n'est venu que de la suite.*» Lorsqu'il prenait la précaution de ne pas signer ses pièces, elles ne suscitaient aucune hostilité.

Pour le nombre des représentations, il arriva en tête à la Comédie-Italienne, qui restait cependant une scène secondaire, et en second après Voltaire pour l'ensemble des théâtres. Avec des succès inégaux, ses pièces, à partir de 1730, s'imposèrent au répertoire. Même si son succès ne fut jamais éclatant de son vivant, s'il fit longtemps figure d'écrivain mineur, si, sans avoir jamais connu l'oubli, il fut longtemps cantonné parmi les auteurs du second rayon, il a sans doute été, avec Lesage, un des premiers écrivains à vivre de sa plume. À sa mort, ses pièces avaient attiré plus de cinq cent mille spectateurs, chiffre assez extraordinaire pour l'époque, puisqu'il n'y avait alors que dix mille Parisiens qui fréquentaient les théâtres.

Ses confrères le jalousaient. Certains lui reprochaient ce qu'on appela le marivaudage, l'accusaient de «*courir après l'esprit*», de «*n'être point naturel*», le critiquaient même violemment. Comme il se tint toujours à l'écart du clan des philosophes, il subit leur désapprobation.

Diderot, dans sa «*Lettre sur les aveugles*», dénonça son penchant à la préciosité, le qualifia (ainsi que Crébillon fils et Rameau), au début du «*Neveu de Rameau*», d'«*auteur menacé de survivre à sa réputation*». Or il eut sur lui une nette influence, du côté du drame bourgeois comme de «*La religieuse*».

D'Alembert, assez paradoxalement, dans son «*Éloge de Marivaux*» (1779), écrivit : «*Il croyait être naturel dans ses comédies, parce que le style qu'il prête à ses acteurs est celui qu'il avait lui-même. À travers ce jargon si précieux, si éloigné de la nature [...], les acteurs se répondent toujours ce qu'ils doivent dire et se répondent dans la situation où ils se trouvent. M. de Marivaux, en voulant mettre dans ses tableaux populaires trop de vérité, s'est permis quelques détails ignobles, qui détonnent avec la finesse de ses autres desseins. Un autre inconvénient de cet esprit et de ce style, c'est d'entraîner l'auteur dans une suite continue et fatigante de réflexions qui, tout ingénieuses qu'elles peuvent être, ralentissent l'action et refroidissent la marche. Si M. de Marivaux n'était un modèle ni de style ni de goût, du moins il avait racheté ce défaut par beaucoup d'esprit, et par une manière qu'il n'avait empruntée à personne.*»

À Voltaire, tout l'opposait : ses conceptions religieuses, ses liens avec les Modernes et son indépendance à l'égard de Molière, sa réserve, sa sensibilité délicate, sa bonté discrète, son succès dans la comédie. Mais l'avis du philosophe fluctua curieusement : en 1733, dans «*Le temple du goût*», il qualifia les comédies de Marivaux de «*métaphysiques*», ce qui était à peu près la pire injure qu'il connût pour les dénoncer comme futiles et contraires à la nature, car il ne voyait que préciosité dans

la subtilité de ses analyses et de son style ; en 1734, il l'évoqua méchamment dans "*La Pucelle*" ; en février 1736, dans une lettre à Berger, il affirma : «À l'égard de M. de Marivaux, je serais très fâché de compter parmi mes ennemis un homme de son caractère, et dont j'estime l'esprit et la probité. Il y a surtout dans ses ouvrages un caractère de philosophie, d'humanité et d'indépendance dans lequel j'ai retrouvé avec plaisir mes propres sentiments.» ; mais, s'il parla du «poison de Marivaux et consorts», s'il estima que son comique, trop fin et trop délié, ne pouvait séduire que quelques raffinés, et n'était pas fait pour la scène, il n'est pas vrai que, comme on le prétend souvent, il ait pensé à lui quand, dans sa lettre du 27 avril 1761 à l'abbé Trublet, il parla de «grands compositeurs de rien, pesant gravement des œufs de mouche dans des balances de toiles d'araignées» ; en fait, il se fustigea alors lui-même.

Marivaux ne fut guère apprécié que de l'abbé Prévost qui, en 1736, déclara dans "*Le pour et le contre*" : «Je pardonnerai volontiers un peu de singularité dans le tour de l'expression à tout auteur qui pensera avec autant de finesse et de vérité que l'auteur de "*La vie de Marianne*"» ; il le compara à Descartes et Malebranche, rappela que «le coeur a son analyse comme l'esprit», le justifia, au nom des voies nouvelles qu'il prenait, d'employer «des termes et des figures aussi extraordinaires que ses découvertes». Et, dès 1753, Chevrier, dans "*Quart d'heure d'une jolie femme*", le qualifia de «Racine du théâtre comique».

Il est sûr qu'à son époque personne ne donna à Marivaux sa juste place : la première parmi les dramaturges du XVIIIe siècle. Il est significatif que ses correspondants ne conservèrent pas ses lettres.

En 1781, Duviquet donna une édition erronée de ses "Oeuvres complètes" qui ne contribua pas peu à défigurer davantage encore son œuvre. En 1787, dans "*Éléments de littérature*", Marmontel jugea que «dans Marivaux, l'impatience de faire preuve de finesse et de sagacité perçait visiblement.» En 1799, dans "*Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*", Jean-François de La Harpe stigmatisa ainsi son œuvre : «C'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictons populaires ; jamais on n'a mis autant d'apprêt à vouloir paraître simple ; jamais on n'a retourné de pensées communes de tant de manières plus affectées les unes que les autres.»

Pour les révolutionnaires, Marivaux incarnait «les grâces mignardes de l'ancien régime». Ils considéraient qu'il n'avait pas fait évoluer la société.

La postérité devait lui accorder une durable revanche.

En effet, au XIXe siècle, le succès des comédies de Musset, où triomphaient aussi l'amour et le langage, provoqua une véritable résurrection de Marivaux. Il eut alors un public enthousiaste qui trouva précisément très moderne la complexité qu'on lui reprochait de son temps. On comprit que ces marquis et ces comtesses représentent une humanité éternelle avec ses défauts, ses bonnes intentions, ses maladresses.

Cependant, Alexandre Dumas, dans "*Le Corricolo*" ("*Impressions de voyage*"), se moqua des «petits drames musqués de Marivaux». Stendhal jugea que «la finesse de Marivaux, charmante quand elle est à sa place et quand, ne durant pas longtemps, elle n'a pas le temps de fatiguer la tête, est détestable quand elle est fausse.» (9 août 1804) ; il lui reprocha son «tatillonnage», défaut français par excellence selon lui et qu'il définit ainsi, à propos des "*Fausse confidences*" : «extrême attention et importance de vanité donnée aux moindres détails. Ce défaut chasse presque en entier le naturel.» (30 mars 1810). Sainte-Beuve vit en lui le spécialiste du «gracieux labyrinthe de la vanité féminine», lui reprocha son «badinage à froid» et même «une sorte de pédantisme», affirma : «Marivaux met la difficulté et le noeud dans le scrupule même, dans la curiosité, la timidité ou l'ignorance, ou dans l'amour-propre et le point d'honneur piqué des amants. Ce sont des chicanes de coeur qu'ils se font, c'est une guerre d'escarmouches morales. De tous les hommes, Marivaux est celui qui cherche le plus à se rendre compte. C'est un théoricien et un philosophe, beaucoup plus perçant qu'on ne croit sous sa mine coquette. Marivaux est un de ces écrivains auxquels il suffirait de retrancher pour ajouter ce qui leur manque.» ("*Portraits littéraires*", 1846). Pour Barbey d'Aurevilly, «Il devrait être interdit de prendre plaisir à une pièce de Marivaux à une société issue du suffrage universel.»

À la fin du siècle, l'historien de la littérature Ferdinand Brunetière déclara Marivaux «singulier dans l'exécution parce qu'il est neuf dans l'invention [...] C'est la solidité du fond qui soutient la précieuse fragilité de la forme».

Ce fut le XXe siècle qui restitua à Marivaux son originalité, et à son oeuvre son excellence. Sa figure d'auteur «bien français» servit plus le théâtre que les romans que Gide, en 1924, dans "*Les dix romans français que...*" rougissait de ne pas le connaître encore.

Dans son "*Journal*", Jules Renard apprécia «le grouillement sentimental qu'il y a dans les moindres pièces de Marivaux», «ses phrases pures comme du cristal, et ses jolis drames d'amour qui sont comme des talents emprisonnés», affirma : «Il n'y a guère qu'une cinquantaine de mots qui, à une comédie de Marivaux, donnent l'air de n'avoir pas été écrite à notre époque. [...] Le style de Marivaux, c'est de la soie.» Paul Souday le célébra : «Les pièces de Marivaux, comme plus tard celles de Musset, ne vieilliront pas [...] parce que sous leur déguisement d'un jour [...] l'un et l'autre vont chercher, au plus profond du coeur humain, la source fraîche, pure et sacrée des larmes.»

En 1939, dans son "*Tableau de la littérature française*", le romancier Edmond Jaloux, du fait de l'essor de la psychanalyse, proféra à l'égard de Marivaux le nom de Freud, offrit des vues renouvelées sur la psychologie des personnages : «Toutes les sensibilités profondes viennent de l'enfance. C'est la faiblesse de certains êtres que de grandir en conservant, en face des circonstances, cette vulnérabilité qui est proprement celle du premier âge. Or c'est exactement ce dont souffrent les personnages de Marivaux. Leur arrive-t-il d'aimer? Leur premier sentiment est d'être à découvert. C'est une nudité totale qui s'empare brusquement d'eux et qui les découvre à l'ennemi. Contraints d'être spontanés, ils s'enfoncent d'autant plus dans leurs retranchements. Tout leur devient danger. [...] Leur premier geste est la peur, ou mieux encore le défi. Rien n'est comparable [...] au sursaut, chez Marivaux, de la femme qui se sent devinée, qui a peur qu'on la soupçonne et qui se défend contre l'agresseur en lui opposant toutes ses armes : l'indifférence, la taquinerie, la haine, la comédie même d'un autre amour, tout ce qui l'empêchera enfin de s'avouer vaincue. C'est qu'elle sait qu'elle apporte à l'homme qu'elle aime quelque chose de si beau, de si fragile qu'elle ne voudrait pas exposer ses trésors à quelqu'un qui en mésusât.» Il révéla aussi les dessous du marivaudage : «Ce qu'on appelle marivaudage est l'insincérité même. [...] Or que voyons-nous chez Marivaux et à quoi correspond cette interprétation qu'on a donnée de son oeuvre et qu'il ne reconnaîtrait pas [...]. Réduire ce mécanisme [des hésitations amoureuses] à une formalité de salon, c'est enlever à Marivaux tout ce qu'il a et tout ce qui fait de lui un des plus grands auteurs français, c'est-à-dire cette sincérité perpétuellement douloureuse et cependant si maîtresse d'elle-même qu'on a pu voir une discipline et presque un jeu dans un désordre de sensibilité.» - «Ce qui fait de lui un des plus grands auteurs français, c'est cette sincérité perpétuellement douloureuse et cependant si maîtresse d'elle-même qu'on a pu voir une discipline et presque un jeu dans un désordre de sensibilité.»

Jean Giraudoux, qui, dans son théâtre ou ses romans, se manifesta comme un esprit de sa lignée, à l'occasion du 255e anniversaire de sa naissance, le 4 février 1943 (c'était comme une forme de résistance au moment le plus noir de l'occupation nazie), lut sur la scène de la Comédie-Française (qui inaugurerait ainsi une commémoration annuelle, qui s'ajouta à celles de Corneille, de Molière, de Racine, car il y est devenu le quatrième grand classique), un "*Hommage à Marivaux*" : «L'élégance du style, la fantaisie des personnages ne doivent pas nous tromper. Le débat du héros et de l'héroïne n'est pas le jeu d'une coquetterie ou d'une crise, mais la recherche d'un assentiment puissant qui les liera pour une vie commune de levers, de repas et de repos. Pas d'ingénue. Aucune prude. Les femmes de Marivaux sont les aînées, plus loyales mais à peine moins averties, des femmes de Laclos. Leurs balancements, leurs décisions ne puisent pas leur valeur dans leur inconsistance, mais au contraire dans la vie que leur confère un corps toujours présent. Qui a cherché l'imaginaire chez Marivaux? Ses scènes sont les scènes de ménage ou de fiançailles du monde vrai. Qui a vu la fausseté dans son style? Les paroles en sont neuves, subtiles, parce qu'elles affleurent de la zone des silences, parce qu'elles sont la voix des deux sentiments qui jusqu'ici se sont tus, l'amour-propre et la pudeur, et elles sont nuancées, capricieuses, agiles, fleuries, parce que les héros s'approchent dans un goût de l'amour qu'ils n'ont pas trop de tous les secours du ramage et du langage pour aviver et pour contenir. Il n'y a pas d'honneur à être le cousin d'Hermione, la belle-soeur de Phèdre, le neveu

de Roxane. Il y en a un pour nous à être, et j'ose dire, à être restés, de la famille d'Araminte et de Silvia.

En 1947, dans sa préface à l'édition du *"Théâtre choisi"*, Gabriel Marcel jugea : «Marivaux a cru à l'Amour ; il a vu dans l'amour une réalité mystérieuse dont les accès sont à vrai dire étrangement gardés, mais qui est seule susceptible d'illuminer la vie. [...] Il ne s'agit pas pour lui de savoir si un être en viendra à ses fins, c'est-à-dire s'il arrivera à posséder un autre être. L'enjeu est tout différent : c'est une harmonie à réaliser entre un homme et une femme qui se sont d'abord obstinés à interposer entre eux un ensemble d'idées préconçues et de prétentions. [...] Un grand philosophe a parlé de la ruse de la raison : ici c'est de la ruse de l'amour et de la grâce qu'il s'agit ; et le triomphe du dramaturge consiste à nous mettre dans le secret de cette ruse. [...] Il n'est aucune des grandes pièces de Marivaux qui ne progresse vers une clarté intérieure, vers une transparence de soi-même à soi-même et de soi-même à l'autre.»

La même année, dans *"Lire Marivaux"*, Claude Roy déclara : «La chance et la malchance de Marivaux ont la même origine. Une si parfaite coïncidence entre sa vie et son œuvre, entre les conventions qu'il accepte au théâtre et l'objet d'étude qu'il se fixe, entre les nécessités de sa langue et les habitudes de son temps, une absence de décalage et de désaccord si frappante entre ses dons et ceux de son siècle, entre son message personnel et les moyens d'expression qu'ont forgés pour lui ses contemporains - tout cela fait de lui, en apparence, l'incarnation même de la plus brillante banalité, la figure la plus attendue, la plus ordinaire et la plus nécessaire d'une civilisation définie. [...] Entre la découverte des coups de foudre par la raison et leur acceptation par le sentiment, il y a tout l'espace qui sépare les personnages de Marivaux tels qu'ils sont au lever du rideau, et tels que les voici devenus quand la pièce est terminée. Cette grande découverte, Marivaux l'a enrichie et élucidée de toutes les nuances complexes de la vie passionnelle, le désir et la crainte d'aimer, la peur de dépendre désormais d'un autre, la défense d'un bonheur et la conquête d'un autre bonheur, l'amour de soi et la volonté d'autrui. Faut-il s'étonner que la langue toute faite ne puisse exprimer des vérités si mal dégagées encore de l'apparence conventionnelle, si mal explorées, jusqu'à Marivaux? [...] Ce théâtre qui se donne les apparences de la futilité et du caprice, du badinage élégant et du sourire à fleur d'âme, est en réalité un théâtre grave et souvent cruel.»

En 1950, Jean Anouilh écrit *"La répétition ou L'amour puni"*, où les personnages répètent *"La double inconstance"*, les répliques de Marivaux servant aux acteurs à exprimer leurs sentiments.

Après la Seconde Guerre mondiale, à la suite de la réédition des romans de la maturité, critiques, universitaires et gens de théâtre découvrirent la profusion et la diversité de Marivaux, virent en lui un grand prosateur, réévaluèrent la portée de son œuvre, de façons d'ailleurs divergentes, s'intéressant :

- à l'exploration du moi et de l'intersubjectivité, à sa volonté d'analyser des pensées que les personnages ne soupçonnent pas eux-mêmes, de *«débrouiller le chaos de leurs idées»*, ce qui parut presque comme une reconnaissance déjà de l'existence de l'inconscient ;
- à sa conception même de l'existence, qui accorde toute la place à l'instant et à la surprise ;
- à la portée sociale de son théâtre, loin du badinage, des simples jeux d'esprit, des exercices de style, définition habituelle du marivaudage ;
- à l'écriture, voyant en lui un extraordinaire expérimentateur littéraire, dont la modernité rejoint la nôtre ;
- à la dimension existentielle, faisant de lui le représentant d'une anthropologie moderne, pour qui, le moi n'existerait pas ; nous ne serions qu'une suite de phénomènes plus ou moins rattachés à des phénomènes antérieurs par la mémoire ; il aurait illustré une philosophie qu'on pourrait appeler un existentialisme de l'amour.

En 1954, dans *"Pages de journal"*, Charles Vildrac affirma : «Marivaux est prérévolutionnaire plus que Beaumarchais et avant lui.»

En 1963, dans son *"Marivaux"*, Marcel Arland apprécia ainsi son théâtre : «On dirait un jeu ; c'est son jeu essentiel ; il choisit et isole dans ses anciens personnages un caractère constant : cette sensibilité pudique et ombrageuse dont ils souffrent dans la mesure où ils aiment. Il fait de cette souffrance le sujet, l'intérêt, le plaisir de la pièce. Une légère amertume court secrètement à travers ses comédies, tandis qu'il regarde évoluer les personnages avec leurs artifices et leur candeur, leurs trahisons et

leurs aveux, entre le soupir et le sourire toujours balancés, délicats, pimpants essentiellement fragiles.»

En 1981, dans *‘La machine matrimoniale ou Marivaux’*, Michel Deguy considéra que : «L'innovation (relative) de Marivaux, de laisser parler «naturellement» le coeur, implique que le coeur parle. Les amants ne parlent plus en alexandrins mais du ton de la «conversation», qu'elle soit aristocratique ou domestique, voire rustique - quelles que soient les variations phonétiques, morphologiques et syntaxiques de cette «langue des jardins» que Marivaux invente entre cour et jardin, elle est tout aussi homogène aux mouvements du coeur et de l'âme, elle «dit la même chose». [...] Cette nouveauté (relative) que le coeur soit lisible par les yeux et les traits comme un texte, et que les pensées soient si consubstantielles aux signifiants que l'attention aux mots et aux yeux de l'autre lise «naturellement» sa pensée - suggère qu'entre l'ordre du désir, le plus «naturel», et le plus culturel, celui du langage, la correspondance est telle, la parenté si proche et si heureuse, que les jeux du hasard dont les parties se jouent selon les règles du discours et de la conversation donnent à l'amour, jouant même à qui perd, ses meilleures chances de gain. Il faut jouer ; nous sommes emportés ; le refus est encore une manière d'être au jeu...»

Bernard Dort s'affirma comme un des critiques les plus éclairés du dramaturge, en particulier dans ce jugement : «Entre la vie et le théâtre, Marivaux institua un étrange va-et-vient. L'un soutenait l'autre. Sa liberté, provisoire, passagère, scellait l'ordre social. Elle le refondait. Mais elle le menaçait aussi. La vie ne saurait, à si bon compte, être quitte du théâtre. Elle y reviendra. Elle s'y dissoudra peut-être. Le “monde vrai” est fragile. Il est le fruit de trop d'artifices. À les ourdir, les héros ont connu une jouissance trop aiguë, jusqu'à cette “petite mort” qu'est l'évanouissement de la comtesse au terme de son «stratagème». Ainsi, les dénouements de Marivaux sont tout ensemble heureux et désenchantés. Si chacun semble satisfait, personne n'en sort indemne. Et ce qui y prend fin, c'est le mirage de la jeunesse. Voilà les personnages désespérément adultes. / L'échange qui se fait chez Marivaux entre la vie et le théâtre est plus profond et de plus de conséquence qu'il ne paraît. Il ne se limite pas à la mécanique de l'intrigue, aux faits et gestes des personnages. Il a lieu à l'intérieur de ceux-ci. Il est, pour un moment, constitutif de leur être même. Entre la fausseté et la sincérité, entre le stratagème et la véracité, impossible d'établir une ligne de démarcation. Sans doute les héros de Marivaux ne veulent-ils que l'amour et la vérité. Mais leur recherche passe inéluctablement par la trahison et le mensonge. Alors, comment distinguer ceux-ci de ceux-là? Eux-mêmes s'y perdent. C'est dans cet égarement-là qu'ils éprouvent la plus grande jouissance. Ils sont de mauvaise foi, mais ils le sont en toute innocence. Ils ne savent plus qui ils sont, ni où ils en sont. (*‘Je ne sais plus où j'en suis’* revient comme un refrain à chaque tournant de l'épreuve), du moins se sentent-ils être. Ils ne cachent rien. Ils disent tout. Au-delà des déguisements et des travestissements, leur théâtre est transparent. Mais il est aussi, intrinsèquement, pervers. Il a confondu les amours et les conditions. Il a remplacé un mot par un autre. Il a mis le monde sans dessus dessous. / Sans doute est-ce pour la bonne cause. Pour que Dorante et Silvia s'aiment et se l'avouent, rentrant ainsi dans l'ordre de leurs pères. Pour que Dorante revienne à la comtesse et le chevalier à la marquise, etc. Il n'en demeure pas moins que c'est le faux qui a rétabli le vrai. / Les personnages ne s'en tirent pas trop mal. Ils en viennent à leurs fins, dût-il leur rester un goût de cendre dans la bouche. Mais celui qui, en fin de compte, est l'heureuse victime de tous ces stratagèmes, c'est le spectateur. Il a été mis au courant de tout. Il a partagé les manigances des uns et des autres. Il a joui de leurs souffrances et a été troublé par leur jouissance. Bref, il a pris part à leur théâtre. Or, en fin de compte, chacun reprend son rôle et le spectateur perd sa mise. On n'a plus besoin de lui. On ne joue plus, on va vivre. Le rideau se ferme, il applaudit. Mais ses applaudissements ne vont pas sans nostalgie ni amertume. Toutes ses certitudes ont été joyeusement ébranlées par le jeu. Il a partagé le délicieux et déchirant *‘Je ne sais plus où j'en suis’*. Il a pu même espérer que le jeu l'emporterait sur la vie. Que le théâtre dicterait sa loi au monde. Et voilà que celui-ci se ressoude. C'est l'ultime trahison de Marivaux. Le théâtre est écarté. Reste le spectateur pris au piège de cette comédie. / C'est par là que Marivaux nous atteint le plus. Il exalta le théâtre, en explora jusqu'au vertige les mouvements et les figures, en célébra la jouissance, et le révoqua en doute. Il en dit l'utopie, celle d'une vie en liberté, et le rangea aux usages de la société. Comme ses *«acteurs de bonne foi»*, il fit semblant de faire semblant. Alors, tout devient réel. Trop

réel. Et il nous laisse, le coeur et l'esprit à vif, devant "l'ordre des choses". Comme devant une aurore qui aurait tourné au crépuscule.»

Au théâtre, on se contenta encore longtemps, au XXe siècle, comme on l'avait fait auparavant, de donner un Marivaux littéral, c'est-à-dire lu au lieu d'être joué, qui satisfait surtout les amateurs de beau langage, de litotes, alors que sa langue est la plus audacieuse qui soit, un Marivaux «léger», un peu «dentelles et mouchoirs», élégant, divertissant. Ainsi, à la Comédie-Française, des acteurs et des actrices de cinquante ou de soixante ans continuaient à jouer les rôles de Dorante et de Silvia dans "*Le jeu de l'amour et du hasard*"!

Dans une conférence de 1939, Louis Jouvet se demanda comment jouer Marivaux, comment obtenir un effet de naturel. Il le cita d'abord : «*Il faut donc que les acteurs ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent et qu'en même temps les spectateurs la sentent et la démêlent à travers l'espèce de nuage dont l'auteur a su envelopper leur discours. Mais j'ai eu beau le répéter aux comédiens, la fureur de montrer de l'esprit a été plus forte que mes humbles remontrances et ils ont mieux aimé commettre dans leur jeu un contresens perpétuel qui flattait leur amour-propre que de paraître ne pas entendre finesse à leur rôle.*» Puis il conclut qu'il ne faut pas que l'acteur veuille prendre à son compte les sentiments du personnage ; il ne doit pas «rire des rires ou pleurer des larmes de son personnage». Il vit en Marivaux le créateur de la formule du «théâtre abstrait», déclarant qu'il «a porté à un point d'excellence jamais atteint jusqu'alors cette convention raffinée au point d'être dépouillée de tout réalisme, jusqu'à la notion du symbole».

Après la Seconde Guerre mondiale, s'institua le règne des metteurs en scène, qui se mirent à développer leur signature, et à procéder à des relectures percutantes des classiques, à les tirer à hue et à dia, à les renouveler, à les réinventer. Ils trouvèrent en Marivaux un auteur de prédilection, parce que ses textes sont très ouverts et laissent une grande place à l'interprétation, au jeu. Ils se livrèrent à une réévaluation critique de son oeuvre, lui reconnurent une profondeur qu'on ne lui accordait pas auparavant, l'assombrirent, lui trouvèrent de la cruauté. Dans une période marquée par un nouveau désordre amoureux, ils redécouvrirent une oeuvre riche et résolument moderne, loin des comédies de boudoir où on l'avait trop souvent confinée. Ils décelèrent, sous les broderies d'une langue aussi pure qu'élégante, les abîmes de la souffrance amoureuse et les blessures infligées par les règles cruelles d'une société policée. Ils considérèrent que, si le dramaturge, à la différence du romancier, refusa d'évoquer son temps, il ne put manquer de montrer le tableau d'une société en mutation comme la nôtre, d'une société qui, à l'instar de celle créée par Tchekhov, danse au bord du gouffre à l'approche de grands bouleversements ; qu'il exprima l'angoisse du changement qu'on pouvait éprouver alors comme maintenant. Ils rompirent avec la longue tradition de la pièce «d'intérieur», optèrent pour le réalisme du décor, des objets et des gestes ou, au contraire pour la plus grande fantaisie, firent subir un «démarivaudage» à quelques-unes de ses oeuvres,

En 1946, au Théâtre Marigny, avec "*Les fausses confidences*", Jean-Louis Barrault mit Marivaux dans notre époque, et renoua avec le jeu «italien». Il déclara : «Les gastronomes du monde entier savent que la cuisine française est bonne parce qu'on la fait "à feu doux" ; ainsi, tout le fumet reste dans le plat. Il en est de même de Marivaux. Lorsqu'on le joue, l'atmosphère du théâtre, au début, ne laisse pas croire qu'on est en train de s'échauffer, et tout d'un coup, comme lorsque le blanc d'un oeuf se met à prendre, une immense bouffée de chaleur envahit le théâtre et la salle entière, tout en chantant, se met à bouillir suavement.»

En 1955, au Palais de Chaillot, Jean Vilar donna "*Le triomphe de l'amour*", mettant en lumière sa modernité, montrant le jeu entre le pouvoir, le philosophe et le désir, affirmant : «Difficile de maintenir le ton de ce dialogue aisé et qui, cependant, est constante émotion. Le savoir-faire du conducteur est admirable : l'intrigue, les coeurs, le texte réduit à ce qu'il est, et cela seul, nécessaire.»

En 1959, Roger Planchon mit en scène "*La seconde surprise de l'amour*", d'une façon provocante et brechtienne, insistant sur les antagonismes sociaux, la comédie irréaliste devenant ainsi comédie de mœurs : ce ne sont plus des personnages qui s'affrontent mais des conditions inégales.

Patrice Chéreau alla plus loin encore dans cette direction avec ses mises en scène de "*L'héritier de village*" (1967), de "*La fausse suivante*" (1971, 1985) et de "*La dispute*" (1973).

En 1976, Jacques Rosner le fit aussi en donnant une mise en scène de "*La double inconstance*".

En 1983, Antoine Vitez mit en scène *“Le prince travesti”*. Dans *“Écrits sur le théâtre, 1994-1998”*, il donna ce jugement : «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.» - «À quoi bon arracher Marivaux à son ambiguïté? C'est elle qui le rend attrayant. C'est elle qui donne à penser.»

À notre époque, Marivaux trouva un public enthousiaste qui goûta précisément cette complexité très moderne qu'on lui reprochait de son temps. Il nous semble que nous rencontrons en lui un contemporain, qui aurait écrit pour nous, voici deux siècles.

Si toutes ses pièces ne sont pas exceptionnelles, si ont subi victorieusement l'épreuve du temps *“La double inconstance”*, *“La seconde surprise de l'amour”*, *“Le jeu de l'amour et du hasard”* et *“Les fausses confidences”*, il est, après Molière, le dramaturge le plus souvent joué en France, tant dans les grandes salles nationales que par les petites troupes peu connues. Il est, de tous les auteurs de son époque, celui qu'on joue le plus aujourd'hui. Du fait de sa clarté, de son allégresse, de sa façon de rendre simple, limpide, lumineux, le plus alambiqué des sentiments, il est le Mozart français, envers lequel la langue française a une grande dette, tandis qu'il a plus particulièrement marqué la langue du théâtre en lui imprimant un dynamisme nouveau.

En constatant qu'aucun autre pays eut son Marivaux, on note qu'il est même parmi les cinq auteurs les plus joués sur la planète.

Le journaliste et le romancier ne cesse d'être redécouverts. De petits éditeurs, certaines troupes de théâtre ont tiré les *“Journaux”* hors de l'enceinte universitaire. Quant aux romans, publiés dans plusieurs éditions de poche et de plus en plus étudiés, ils ont même connu, en 1998, la consécration d'une mise en images pour la télévision, avec l'adaptation que Benoît Jacquot réalisa, sous le même titre, de *“La vie de Marianne”*.

Marivaux est, comme tous les grands auteurs qui marquent notre vision du monde, à la fois moderne et anachronique.

*André Durand*

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

[Contactez-moi](#)