

La place des variations dans la dramaturgie de Marivaux

Franck Salaün

§1

Revenant, dix ans après, sur les circonstances de la rédaction de sa pièce, *Jacques et son maître hommage à Denis Diderot en trois actes*, et sur la nature de la réécriture effectuée alors, Milan Kundera définit avec insistance son texte à la fois comme une « *variation sur Diderot* », et comme « *un hommage à la technique des variations*¹ ». Selon lui, « Shakespeare [...] a réécrit des œuvres créées par d'autres. [...] il s'est servi d'une œuvre pour en faire le thème de sa propre *variation* dont il était l'auteur souverain. Diderot a emprunté à Sterne toute l'histoire de Jacques blessé [...] Ce faisant, il ne l'a ni imité ni adapté. Il a écrit une variation sur le thème de Sterne » (*ibid.*, p. 20). Comme eux, Kundera affirme être parti d'une œuvre-source sans chercher à l'adapter. Il en a profité pour explorer les possibilités offertes par cette technique, ce qui lui a permis aussi d'interroger une façon d'écrire.

§2

¹Milan Kundera, *Jacques et son maître hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard (1981), Folio, 1998, p. 23. Plus tard, contre Adorno, il parlera de « transcription ludique » pour définir le dialogue de Stravinski avec les œuvres d'autres compositeurs (*Les Testaments trabis*, 1993, cité dans, *Jacques et son maître... op. cit.*, p. 134).

Le travail effectué par Kundera à partir du texte de Diderot, Marivaux n'a cessé de le produire à partir d'œuvres d'autres auteurs – l'*Odyssée* d'Homère et *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon dans *Le Télémaque travesti* ; de genres littéraires constitués, ou plutôt des *topoi* de ces genres canoniques – l'épopée dans *Le Télémaque travesti*, le roman dans *La Voiture embourbée* et même dans *La Vie de Marianne*, insolemment inachevée, la fable, dans *Arlequin poli par l'amour*, où l'on reconnaît *Le Prodiges d'amour* de Mme Durand, la tragédie dans *Le Triomphe de l'amour*, la comédie de caractère dans *La Fausse suivante ou le Fourbe puni*, etc. Au théâtre, cette écriture jubilatoire à base de variations s'est aussi largement nourrie du système dramatique défini précédemment et déjà bien identifié par les spectateurs, quand il n'était pas caricaturé par les critiques, en particulier sa « métaphysique du cœur », son style et ses phases typiques : surprise, résistances, épreuve, aveu.

§3 Ces variations à partir d'un petit nombre de thèmes et de motifs semblent relever de deux régimes principaux, parfois combinés : l'expérimentation sentimentale et sociale, qui peut aller jusqu'à l'expérience de pensée, comme celles figurées dans *L'Île de la raison* et dans *La Dispute*, et la parodie, qui, dans *La Fausse suivante* et le *Triomphe de l'amour*, porte à la fois sur un genre – la comédie de caractère dans le premier cas, la tragédie dans le second –, et sur le propre système dramatique de leur auteur.

§4 C'est sur ces *variations*, à l'intérieur de la production dramatique de Marivaux, donc autoréférentielles, que portent les remarques qui suivent.

L'ART DE LA VARIATION

§5 Marivaux a très tôt acquis la réputation de s'occuper de riens et de réécrire la même pièce, donc de se répéter². En 1723, le compte rendu paru dans le *Mercure*, qui fait état des similitudes entre *La Double inconstance* et *La Surprise de l'amour*, sous-entend que seuls les « connaisseurs » sont capables d'apprécier pleinement l'art du dramaturge qui « n'est peut-être pas à la portée de tout le monde³ ». En 1733, le compte rendu de *L'Heureux stratagème*, créé au Théâtre-Italien, évoque une nouvelle fois cette similitude, devenue poncif, à propos de l'épisode réunissant Blaise et Lisette. Le rédacteur note que « cet épisode a beaucoup de conformité avec celui de la première *Surprise de l'amour* », avant d'ajouter : « mais cette ressemblance d'épisodes n'empêche pas que le fond ne soit très

²Sur la réception de Marivaux au XVIII^e siècle, voir H. Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, 1970, chapitres 1 à 4.

³*Mercure de France*, avril 1723, cité dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Livre de poche, 2000, p. 304.

différent⁴. » De son côté, en réponse au cliché selon lequel il écrirait toujours la même pièce, Marivaux tente de préciser ses critères dans l’Avertissement des *Serments indiscrets*. Il souligne ce qui distingue cette pièce de *La Surprise*, mais, ce faisant, confirme leur proximité, car ce qui constitue une très grande différence à ses yeux paraît infinitésimal au spectateur, même le plus averti. En lisant sa mise au point de près, on comprend que ses critères sont originaux, c’est pourquoi il voit des différences là où d’autres voient surtout des ressemblances : à ses yeux, c’est-à-dire du point de vue du créateur, les *variations* produisent des œuvres distinctes. Il est certes question de « sentiment » dans la plupart de ses pièces, mais à chaque fois d’une façon différente. Parfois les intéressés s’aiment dès le départ, parfois c’est plus tardif, parfois ils en sont conscients, parfois ce n’est pas le cas, parfois, aussi, comme dans *La Fausse suivante*, l’amour est absent. Il faut donc être attentif aux variations à partir d’un même thème. C’est ce qui permet de différencier des pièces apparemment semblables :

On a pourtant dit que cette comédie-ci [*Les Serments indiscrets*] ressemblait à *La Surprise de l’amour*, et j’en conviendrais franchement, si je le sentais ; mais j’y vois une si grande différence, que je n’en imagine pas de plus marquée *en fait de sentiment*.

Dans *La Surprise de l’amour*, il s’agit de deux personnes qui *s’aiment pendant toute la pièce*, mais qui *n’en savent rien eux-mêmes*, et qui n’ouvrent les yeux qu’à la dernière scène.

Dans cette pièce-ci, il est question de deux personnes qui *s’aiment d’abord*, et qui *le savent*, mais qui se sont engagées de n’en rien témoigner, et qui passent leur temps à lutter contre la difficulté de garder leur parole en la violant ; ce qui est une autre espèce de situation, qui n’a aucun rapport avec celle des amants de *La Surprise de l’amour*⁵.

§6

De fait, Marivaux semble avoir composé ses comédies à partir d’un système dramatique relativement stable, comprenant une structure-type, un style, un éventail restreint de procédés et quelques thèmes. Chacune d’elle peut donc être envisagée comme une variation ou une suite de variations à partir de cette structure. Cette façon de composer constitue à la fois une rupture par rapport à la dramaturgie classique⁶ et un nouveau système de contraintes⁷. Manifestement, Marivaux avait parfaitement conscience

⁴ *Mercur de France*, juin 1733, cité dans Marivaux, *op. cit.*, p. 1428-1431.

⁵ Marivaux, *Théâtre complet*, éd. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, Pléiade, t. I, p. 662, je souligne.

⁶ Jean-Paul Sermain, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2013, p. 286.

⁷ J’ai développé cette thèse dans « La réponse de Marivaux ou la face cachée du marivaudage », dans

des conventions en vigueur, et c'est en connaissance de cause qu'il a sélectionné parmi les procédés et les thèmes ceux qui convenaient à son projet. On peut même dire que son premier geste de dramaturge a consisté à restreindre le champ des possibles en privilégiant un certain type de jeu et une tonalité. On remarque par exemple qu'il ne recourt pas aux coups de théâtre, ou alors en les atténuant au point d'en faire des diversions au service d'autres effets, comme on peut le voir à la fin de *La Fausse suivante ou Le Fourbe puni* quand Lelio et la Comtesse découvrent qu'ils ont tous deux été abusés par le prétendu Chevalier, qui n'était ni un petit-maître complice du premier, ni même un homme amoureux de la seconde... L'arrivée de Meslis et Dina, à la fin de *La Dispute*, ne peut pas davantage être comprise comme un coup de théâtre, il s'agit plutôt d'une ultime expérience qui vient remettre en question les précédentes.

§7

Marivaux ne se contente pas de limiter le nombre de contraintes, il redéfinit celles qu'il conserve, à commencer par les intrigues amoureuses qui changent totalement de nature. Le mariage, qui reste l'une des principales conventions, n'est plus un véritable enjeu, ce qui importe plus fondamentalement, c'est le sentiment amoureux et la conscience que les protagonistes en prennent. De même, les obstacles extérieurs sont remplacés par des résistances ressenties et exprimées par les protagonistes. Cette intériorisation des obstacles a une incidence sur le dénouement et sa préparation : il faut réunir les conditions d'un aveu, à chaque fois singulier, souvent préparé par une mise à l'épreuve de la sincérité des amants. Les scènes d'aveu constituent elles aussi des variations à l'intérieur du théâtre de Marivaux, tant il existe de façons de manifester ses sentiments : de l'emploi du verbe « aimer » au silence éloquent en passant par une posture, comme lorsque Lelio, dans *La Surprise de l'amour* (III, 6), après avoir hésité (« Lelio, à part : Ah ! je ne sais ce que je dois faire »), se déclare, silencieusement, en se mettant à genoux, comme Arlequin l'avait fait avant lui (III, 1) :

LÉLIO : De quoi le suis-je [le maître] ?

LA COMTESSE : D'aimer ou de n'aimer pas.

LÉLIO : Je vous reconnais : l'alternative est bien de vous, madame.

LA COMTESSE : Eh, pas trop !

LÉLIO : Pas trop... si j'osais interpréter ce mot-là !

LA COMTESSE : Et que trouvez-vous donc qu'il signifie ?

LÉLIO : Ce qu'apparemment vous n'avez pas pensé.

LA COMTESSE : Voyons.

C. Gallouet et Yolande G. Schutter (dir.), *Marivaudage : théories & pratiques d'un discours*, Oxford, Voltaire foundation, coll. « Oxford University Studies in the Enlightenment », 2014, p. 59-70.

LÉLIO : Vous ne me le pardonneriez jamais.
 LA COMTESSE : Je ne suis pas vindicative.
 LÉLIO, *à part* : Ah ! je ne sais ce que je dois faire.
 LA COMTESSE, *d'un air impatient* : Monsieur Lelio, expliquez-vous, et ne vous attendez pas que je vous devine.
 LÉLIO [*à genoux*] : Eh bien, Madame, me voilà expliqué ; m'entendez-vous ? Vous ne répondez rien, vous avez raison : mes extravagances ont combattu trop longtemps contre vous, et j'ai mérité votre haine.
 LA COMTESSE : Levez-vous, Monsieur.
 LÉLIO : Non, Madame : condamnez-moi, ou faites-moi grâce.
 LA COMTESSE, *confuse* : Ne me demandez rien à présent ; reprenez le portrait de votre parente, et laissez-moi respirer.
 ARLEQUIN : *Vivat*, enfin, voilà la fin⁸.

§8 À la suite de quoi, comme un clin d'œil aux conventions de la comédie, la pièce s'achève non par un mariage mais par trois : Lelio épouse la Comtesse, Arlequin, Colombine, et Pierre, Jacqueline.

§9 La notion de variation a souvent été utilisée pour caractériser le rapport entre les deux pièces intitulées *La Surprise de l'amour*, la première créée en 1722 par les Comédiens-Italiens, la seconde représentée pour la première fois par les Comédiens-Français⁹, mais il ne s'agit pas d'un procédé ponctuel, la *variation* est l'un des principes fondamentaux de la dramaturgie de Marivaux. En cela, Marivaux est bien l'inventeur d'une nouvelle sorte de comédie.

§10 Les variations sur le thème du sentiment amoureux sont les plus évidentes. Marivaux décrit tantôt l'état de l'être qui est surpris par l'amour, submergé et comme concentré dans l'instant¹⁰, ses résistances, les épreuves auquel il est soumis ou qu'il organise, et l'aveu auquel il finit par se résoudre, tantôt, beaucoup plus rarement, l'amour feint, comme dans *La Fausse suivante*. Explorant le sentiment amoureux et le poids de l'amour-propre, les comédies de Marivaux proposent souvent des variations sur le désir d'être

⁸Marivaux, *Théâtre complet*, éd. H. Coulet et M. Gilot, *op. cit.*, t. 1, p. 186-187.

⁹Frédéric Deloffre évoque le « difficile procédé de la variation sur un thème connu » (Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1016), Françoise Rubellin, s'interroge sur la genèse de la seconde pièce et sur ses relations avec la première (*Lectures de Marivaux*, Rennes, PUR, 2009, p. 49-65). Voir aussi les réflexions de Christelle Bahier-Porte dans « *La Surprise de l'amour* (1727) : une comédie "seconde" de Marivaux », *Coulisses*, n° 40, 2010, p. 43-58.

¹⁰Georges Poulet, « Marivaux », *Études sur le temps humain*, t. II, Plon, 1952, p. 1-34. Voir aussi Bernard Dort, qui reprend ses analyses dans « À la recherche de l'amour et de la vérité. Esquisse d'un système marivaudien » (1962), *Théâtres. Essais*, Paris, Seuil, 1986, p. 25-59.

aimé pour soi-même et la volonté de le vérifier par une mise à l'épreuve de l'être aimé, quitte à recourir au travestissement, comme dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*. On pourrait multiplier les exemples. Ainsi la facilité avec laquelle la Comtesse change d'objet de désir (notamment II,8 : « Vous avez pu remarquer que je vous voyais ici avec plaisir », « vous pourrez me plaire, je n'en disconviens pas »), comparée, en particulier, aux résistances de Silvia dans *La Double inconstance* (II, 2, « Le Prince : [...] vous m'aviez dit de ne plus vous voir [...] / Silvia, doucement : Je ne suis pas fâchée de vous revoir »), constitue-t-elle une variation sur le principe de l'intériorisation des obstacles. C'est bien sûr une régression par rapport aux pièces précédentes, mais qui comporte une dimension critique, du fait, précisément, des apports de la nouvelle sorte de comédie promue par Marivaux depuis *Arlequin poli par l'amour*. De son côté, *La Dispute* propose une variation sur la nature humaine et une amplification du temps fort que constitue l'épreuve dans la dramaturgie de Marivaux. On peut y voir une nouvelle sorte d'île, à la façon de *L'Île de la raison* et de *La Colonie*, mais c'est surtout une radicalisation de la situation d'isolement conçue par les éducateurs d'Agis, dans le *Triomphe de l'amour*.

§II

Cependant, les variations ne se situent pas uniquement au niveau du thème général. Dans certains cas, Marivaux produit sa variation à partir d'un texte-source, comme dans *Arlequin poli par l'amour* qui s'appuie sur *Le Prodige d'amour*¹¹ de Mme Durand, et, dans une moindre mesure, *La Double Inconstance*¹², qui repart du même texte mais aussi de la précédente variation. Il peut aussi cibler les procédés typiques d'un genre bien établi, comme la tragédie dans *Le Triomphe de l'amour*. Dans d'autres cas, des thèmes à la mode sont retravaillés, sans pour autant se substituer aux structures de base, comme lorsque Marivaux introduit, exceptionnellement, des enjeux financiers¹³ et des caractères négatifs, dans *La Fausse suivante ou Le Fourbe puni*, ou encore la question des relations familiales, à l'instar de la comédie larmoyante, dans certaines pièces tardives comme *La Mère confidente* et *La Femme fidèle*¹⁴.

¹¹Raymonde Robert, « Marivaux lecteur de Mme Durand. Du *Prodige d'amour* à *Arlequin poli par l'amour* », *Féeries*, 4, 2007, p. 105-116.

¹²Jean-Paul Sermain, *Marivaux et la mise en scène*, op. cit., p. 256.

¹³Sur ce point, voir Elena Russo, « Désir et monnaie dans *La Fausse suivante* », dans *La Cour et la ville, de la littérature classique aux Lumières*, Paris, PUF, 2002, p. 183-222 ; et Martial Poirson, « Le tribut du plaisir : argent, pouvoir et sexualité dans *La Fausse suivante* », dans F. Salaün (dir.), *Marivaux subversif?*, Paris, Desjonquères, 2003, p. 295-311.

¹⁴Sur cette tendance, observable dans les dernières pièces de Marivaux, voir Maria Grazia Porcelli, « Le dernier Marivaux ou la réflexion sur le théâtre », dans F. Salaün (dir.), *Marivaux subversif?*, op. cit., p. 338.

LA FAUSSE SUIVANTE OU LE FOURBE PUNI : UN TROMPE-L'ŒIL ET UNE VARIATION AU CARRÉ

§12

Le cas de *La Fausse suivante ou Le Fourbe puni* illustre parfaitement, et sur plusieurs plans, l'importance des variations dans le théâtre de Marivaux. On serait même tenté d'affirmer que cette comédie n'est constituée que de variations, et que Marivaux n'adhère vraiment à aucun des choix dramaturgiques qui la structurent. L'intrigue elle-même, dont l'importance pour les comédies de caractère était discutée au début du siècle, comme le rappelle Luigi Riccoboni¹⁵, est cousue de fil blanc, et jamais dans le texte, ni même dans le réseau textuel dans lequel il s'inscrit, Lélío n'acquiert le pouvoir d'inquiéter qu'on a parfois voulu lui prêter. Cela n'interdit pas aux metteurs en scène de l'interpréter autrement, bien entendu, en développant d'autres potentialités de la pièce, comme a pu le faire Patrice Chéreau en 1985. Il n'en demeure pas moins que la comédie conçue par Marivaux repose sur une série de variations parodiques, à partir des conventions typiques de la comédie de caractère, et de variations autoréférentielles qui la relie à *La Surprise de l'amour* et plus largement au système dramatique original défini dès *Arlequin poli par l'amour* et perfectionné par la suite.

§13

Le personnage de Trivelin a logiquement retenu l'attention de la critique. Comme le note très justement Christophe Martin, il a surtout pour fonction de « donner le ton¹⁶ ». Son évocation burlesque de la querelle des Anciens et des Modernes renoue avec les romans de jeunesse et les premiers articles de Marivaux¹⁷. Il l'avait déjà ridiculisée dans *Le Télémaque travesti*. Marivaux connaissait aussi le passage des *Lettres persanes* (1721) dans lequel Montesquieu s'en était moqué (Lettre XXXVI, Usbek à Rhédi), puisqu'il avait rendu compte de ce roman épistolaire dans *Le Spectateur français*. Il réutilisera le thème dans *La Seconde Surprise de l'amour* pour construire le personnage d'Hortensius et développer une opposition symbolique entre les livres de philosophie et l'amour. Dans *La Fausse suivante*, destinée aux Comédiens-Italiens, l'allusion est grivoise : en disant que sa maîtresse préférerait les Modernes aux Anciens, il sous-entend qu'elle lui a donné la préférence sur son époux, ce qui annonce indirectement l'attitude de la Comtesse que

¹⁵Luigi Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, chez la Veuve Pissot, 1736. Dans la *Critique de Turcaret* qui encadre la pièce, Lesage faisait déjà dire à Don Cléofas, à propos de l'intrigue dans les comédies de caractère : « Nous ne sommes point accoutumés, comme les Français, à des pièces de caractère, qui sont pour la plupart fort faibles de ce côté-là. » (Lesage, *Turcaret*, éd. P. Hourcade, Paris, GF-Flammarion, 1998, p. 151).

¹⁶Christophe Martin dans son édition de *La Fausse suivante* (Paris, Gallimard, Folio, 2018), p. 26.

¹⁷Jean-Paul Sermain, « “Vous êtes burlesque” : le personnage d'Hortensius dans *La Seconde surprise de l'amour* », *Coulisses*, n° 40, 2010, p. 59-65.

le Chevalier n'aura aucun mal à séduire.

§14

Trivelin paraît devoir entrer dans la catégorie du domestique meneur de jeu, parfaitement incarné par Colombine, dans *La Surprise de l'amour* (mai 1722), et Flaminia, dans *La Double Inconstance* (avril 1723), dont il est comme le négatif. Or, pas plus que le Sganarelle qui disserte sur les vertus du tabac, à la manière de son maître, n'est un véritable philosophe, Trivelin ne maîtrise la situation. En cela, il s'apparente au personnage du fanfaron :

TRIVELIN : [...] moi qui suis un habile homme, est-il naturel que je reste ici les bras croisés ? ne ferai-je rien qui hâte le succès du projet de ma chère suivante ? Si je disais au seigneur Lélío que le cœur de la Comtesse commence à capituler pour le Chevalier, il se dépiterait plus vite, et partirait pour Paris où on l'attend.

§15

À quoi sert-il vraiment ? Non seulement à *donner le ton*, mais aussi à fournir le code, celui du régime parodique, et même doublement parodique puisque la comédie de caractère sera la première cible, et le système dramatique de Marivaux, la seconde. Trivelin est donc un personnage trompe-l'œil, un pseudo-meneur de jeu, qui ne réalise que très imparfaitement le « double registre » décrit par Jean Rousset¹⁸. Il fait diversion jusqu'à un certain point, car, contrairement au procédé habituel, cette fois le véritable meneur de jeu est non pas un valet ou une soubrette, chargé d'aider ou de protéger son maître ou sa maîtresse, mais la victime potentielle en personne, ce que Trivelin ignore. Ici, le fait qu'il n'ait jamais rencontré son nouveau maître (très provisoire) est déterminant pour l'intrigue. À cause de l'indiscrétion de Frontin (I,1 : « tu serviras la meilleure fille »), il sait dès le départ que le Chevalier est une femme déguisée, mais il ignore qu'il s'agit d'une femme de condition (I, 1, « Frontin : Cachons-lui son rang... » / I, 5, « Le Chevalier, à part : Il faut le tromper. »), et plus précisément de la maîtresse qui vient de l'engager. Il croit faire équipe avec une suivante déguisée, ce qui justifie le titre de la comédie, et, en bon remplaçant de Frontin, il est prêt à mener avec elle une « intrigue », mais il surestime sa propre perspicacité et ne voit pas qu'il est instrumentalisé.

§16

C'est bien la « dame de condition » qui a conçu le stratagème et contrôle toutes les étapes de sa réalisation. Dans ce rôle de composition, elle se retrouve dans la même situation que Lélío par rapport à elle, mais sans son état d'esprit. C'est encore elle qui, une fois son objectif initial atteint – connaître les véritables sentiments de Lélío (I, 3) –, décide de prolonger la mystification, parce qu'elle y prend du plaisir, mais aussi dans un but plus

¹⁸Jean Rousset, « La structure du double registre » (1957), repris dans *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 45-64.

noble : « punir ce fourbe-là et en débarrasser la Comtesse » (I, 8). Cependant, l'attitude de cette dernière, la facilité avec laquelle elle s'éprend du Chevalier rappellent la Matrone d'Éphèse, mais, en quelque sorte, par anticipation, car elle n'est ni veuve, ni mariée, ni abandonnée. Avant même d'être seule, elle s'éprend du Chevalier dont elle ignore qu'il (elle) a d'autres projets (I, 10). Elle lui répond enjouée : « Vous êtes bien galant. » Le Chevalier applique en somme avec succès la méthode des petits-maîtres coureurs de dots, telle qu'elle est illustrée par Lélío, mais en la raffinant, et sans vraiment rechercher un mariage, donc pour la gloire, comme le fera Versac dans les *Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon :

LE CHEVALIER : Non, je n'ai point d'inclination à Paris, si vous n'y venez pas. (Il lui prend la main.) À l'égard de l'ennui, si vous saviez l'art de m'en donner auprès de vous, ne me l'épargnez pas, Comtesse : c'est un vrai présent que vous me ferez, ce sera même une bonté ; mais *cela vous passe*, et vous ne donnez que de l'amour : voilà tout ce que vous savez faire.

LA COMTESSE : Je le fais assez mal. (I, 10)

§17

On remarque qu'elle ne résiste pas.

§18

Par la suite, la discussion concernant la différence entre « sentir » et « connaître » (I, 2) est à la fois une illustration du cynisme de Lélío, qui simule la jalousie pour encourager l'inconstance de la Comtesse, et une évocation ironique des critiques adressées au style de Marivaux. Dans son compte rendu de *La Double inconstance*, le rédacteur du *Mercur* compare cette nouvelle comédie à *La Surprise de l'amour* et notait :

On a trouvé beaucoup d'esprit dans cette dernière, de même que dans la première ; ce qu'on appelle *métaphysique du cœur* y règne un peu trop, et peut-être n'est-il pas à la portée de tout le monde ; mais les connaisseurs y ont trouvé de quoi nourrir l'esprit¹⁹.

§19

La recherche de l'expression la plus juste et la plus naturelle des sentiments est caricaturée par l'intermédiaire d'une discussion déplaisante :

LÉLIO : Tenez, *sentir* est encore une expression qui ne vaut pas mieux, *sentir* est trop, c'est *connaître* qu'il faudrait dire.

LA COMTESSE : Je suis d'avis de ne dire plus mot, et d'attendre que vous m'ayez

¹⁹ *Mercur*, avril 1723, cité dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, op. cit., Paris, p. 304.

donné la liste des termes sans reproches que je dois employer, je crois que c'est le plus court ; il n'y a que ce moyen-là qui puisse me mettre en état de m'entretenir avec vous.

LÉLIO : Eh ! Madame, faites grâce à mon amour.

La COMTESSE : Supportez mon ignorance : je ne savais pas la différence qu'il y avait entre *connaître* et *sentir*.

LÉLIO : Sentir, Madame, c'est le style du cœur, et ce n'est pas dans ce style-là que vous devez parler du Chevalier.

§20 Tous ces reproches produisent l'effet recherché. Elle s'emporte et se plaint de la jalousie excessive de Lelio, qu'elle oppose au sentiment amoureux : « c'est une jalousie terrible, odieuse, qui vient du fond du tempérament, du vice de votre esprit [...] ce n'est pas délicatesse chez vous, c'est mauvaise humeur naturelle, c'est précisément caractère. » La présence du terme « caractère », et le portrait de Lelio, dans le récit initial (I, 2) et dans une scène « caractérisante » (I, 7) qui rappelle celle du *Tartuffe*²⁰, mais en beaucoup moins inquiétante, confirme que la comédie de caractère constitue l'une des cibles de la pièce. Dans le même mouvement, la déception ressentie par la Comtesse lui fournit l'occasion de décrire négativement le sentiment amoureux que Marivaux place d'habitude au centre de ses comédies :

LA COMTESSE : [...] Oh ! ce n'est pas là la jalousie que je vous demandais, je voulais une inquiétude douce, qui a source dans un cœur timide et bien touché, et qui n'est qu'une méfiance de soi-même ; avec cette jalousie-là, Monsieur, on ne dit point d'invectives aux personnes que l'on aime ; on ne les trouve ni ridicules, ni fourbes, ni fantasques ; on craint seulement de n'être pas toujours aimé, parce qu'on ne croit pas être digne de l'être. Mais *cela vous passe*, ces sentiments-là ne sont pas du ressort d'une âme comme la vôtre [...].

§21 Elle s'effraye de cette attitude et un doute traverse même son esprit : « c'est des emportements, des fureurs, ou *pur artifice* » (je souligne). Ici les reprises de mots et les polyptotes, par exemple d'insinuer (II, 2 : insinuez-lui / insinuer / insinue / insinuante), contribuent à donner à la pièce la signature stylistique de Marivaux, tout en fonctionnant au ralenti ou en sourdine.

§22 Sur le plan de l'action, en l'occurrence les progrès du rapprochement de la Comtesse et du Chevalier, ou plutôt du refroidissement de la relation entre la Comtesse et Lelio, la scène est essentielle : en lui demandant d'éloigner son ami, il l'encourage en réalité à

²⁰Jean de Guardia, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007, p. 95.

mieux le connaître. Mais l'essentiel se situe au niveau du réemploi parodique des procédés typiques de la comédie de caractère, et, simultanément, des allusions à sa propre dramaturgie. La scène prépare aussi le récit de Trivelin, qui croit avoir quelque chose à négocier avec Lelio, alors qu'il le renseigne juste sur la réussite de son stratagème à double détente : il veut d'une part amener un refroidissement entre la Comtesse et lui, de l'autre lui donner l'occasion d'apprécier la délicatesse du Chevalier. Les échanges entre la Comtesse et le Chevalier, que Trivelin prétend rapporter (II, 3), réalisent le modèle esquissé par elle, sous la forme d'un reproche, durant la dispute.

§23 Le motif de la surprise ressort très nettement, ce qui ne doit rien au hasard. Le terme lui-même apparaît dans une autre acception, au sens d'étonnement, mais il donne l'impression d'être employé à dessein et de faire écho au thème associé au théâtre de Marivaux depuis *Arlequin poli par l'amour*. En effet, la variation prend ici la forme d'une redondance décalée : après avoir remarqué, dans une interrogation faussement naïve, « mais est-il naturel que vous plaisiez *tout d'un coup* ? », la Comtesse explique : « Il y a *si peu de temps* que vous me connaissez, que je ne laisse pas d'en être *surprise*. » (Je souligne.) De plus, dans son dialogue avec Lelio, elle reprend la formule du Chevalier, par laquelle celui-ci évoquait allusivement la profondeur de l'amour : « cela vous passe » (II, 2).

§24 Pas plus que Trivelin n'est le véritable meneur de jeu, Lelio n'est le personnage central de la pièce. Quant à la Comtesse, on peut la plaindre, mais la compassion n'est pas vraiment programmée par le texte, comme le confirme la dernière scène dans laquelle le faux Chevalier, endossant le rôle de juge ou de sage, lui dit sans ménagement mais au nom de la vertu :

LE CHEVALIER : Consolez-vous : vous perdez d'aimables espérances, je ne vous les avais données que *pour votre bien*. Regardez le chagrin qui vous arrive comme une *petite* punition de votre inconstance : vous avez quitté Lelio moins par raison que *par légèreté*, et cela mérite *un peu* de correction. [...]

§25 Le ton est mesuré, et la mystification étant présentée comme un stratagème utile, la déception de la Comtesse apparaît comme un moindre mal, ce que marquent bien les atténuations : « *petite* punition » et « *un peu* de correction ». D'ailleurs celle-ci ne répond pas et tout s'enchaîne à vive allure tandis que les musiciens arrivent, ce qui confirme la volonté du dramaturge de ne pas s'appesantir sur ses sentiments et de ne pas développer du tout les potentialités pathétiques de la situation.

§26 Comme à la fin de la comédie de Molière, le fourbe est démasqué, mais alors que chez le premier la critique avait une réelle portée, qui lui avait été reprochée et qu'il avait

cherché à justifier au nom du conventionnel *castigat ridendo mores*, ici elle semble limitée à un thème et à un exercice de style, lui-même chargé de démontrer la supériorité de la *métaphysique du cœur* sur la comédie de mœurs. Il ne s'agit pas tant de châtier le fourbe, ou de corriger les mœurs du public, que de démontrer l'intérêt dramatique du sentiment et le plaisir que procure le spectacle de sa mise en scène. Contrairement au dénouement traditionnel des comédies, dont le principe était encore rappelé par Corneille dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, et que Marivaux applique le plus souvent, ici la pièce s'achève non pas par un mariage, mais par la punition morale du fourbe et de sa victime frivole. On peut aussi y voir des mariages évités, rendus impossibles, ou déjoués, comme on le dit d'un piège. Lélío n'épousera ni la Comtesse ni la femme de condition, la Comtesse n'épousera pas le Chevalier, qui d'ailleurs est une femme, et Trivelin n'épousera pas la suivante qui est en réalité une femme de condition. Cela rappelle une nouvelle fois, et toujours en négatif, *La Surprise de l'amour*, qui s'achevait par trois mariages. On peut aussi y voir une allusion discrète et distanciée à la fonction dévolue à la comédie et rappelée par Molière dans sa défense du *Tartuffe*²¹. La variation sur un canevas de comédie de caractère, avec son fourbe et sa maîtresse inconsistante, fait, en définitive, ressortir le charme (absent) d'une véritable *surprise de l'amour*. Personne ne s'intéresse au sort de Lélío et de la Comtesse. La pièce s'achève par un divertissement qui, tout en chantant l'amour, laisse le spectateur avec une attente, celle d'un autre théâtre, de ses fables, de ses éclats et de ses ambiguïtés : le théâtre des amants sincères, jusque dans l'inconstance...

Quelques mots à propos de : Franck Salaün

Franck Salaün est professeur de littérature française à l'Université Paul-Valéry Montpellier-3 et membre de l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL UMR 5186 du CNRS). Il a notamment publié : *La Revanche de Beaumarchais. Trois études sur la trilogie*, Paris, Hermann, 2015.

²¹Molière, *Premier placet présenté au Roi, sur la comédie du Tartuffe*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par G. Forestier, avec Cl. Bourqui, Paris, Gallimard, Pléiade, t. II, 2010, p. 192.

Pour citer cet article

Franck Salaün, « La place des variations dans la dramaturgie de Marivaux », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 10/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/431>.