



HAL
open science

QUELQUES HYPOTHÈSES SUR LA RUSE MARIVAUDIENNE

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. QUELQUES HYPOTHÈSES SUR LA RUSE MARIVAUDIENNE. *Comparatismes en Sorbonne*, 2012, La ruse en scène. poétiques et politiques de la tromperie (XVIe-XVIIIe siècles), sous la direction d'Anne Duprat et de Clotilde Thouret, 3. hal-03312793

HAL Id: hal-03312793

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312793v1>

Submitted on 2 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

QUELQUES HYPOTHÈSES SUR LA RUSE MARIVAUDIENNE

Sophie Marchand

Dans le paysage comique du XVIII^e siècle, Marivaux se distingue comme inclassable. En rupture avec la tradition moliéresque, comme le rappelle d'Alembert¹, il abandonne la comédie de caractère et propose une structuration dramaturgique et un rapport à l'action très différents, ainsi qu'un personnel dramatique illustrant d'autres configurations et questionnements anthropologiques. Son rapport à la Comédie Italienne n'est pas moins ambivalent que son attitude à l'égard de la tradition française, l'histoire de ses relations avec la troupe du Théâtre-Italien faisant apparaître une influence et une appropriation mutuelles. Il ne faut donc pas chercher chez cet auteur de filiation évidente ou de fidélité indiscutable à ces deux types de dramaturgies qui, chacune à leur manière, représentent des modèles d'une comédie de la ruse. D'autant plus que, si l'on considère l'évolution du théâtre au XVIII^e siècle, l'épisode Marivaux s'inscrit dans un moment de parenthèse de la comédie de la ruse, entre la comédie « fin-de-siècle » et la comédie de la Régence et Beaumarchais, moment qui voit le recul de la comédie d'intrigue et des personnages de machinistes. La comédie marivaudienne n'est pas une célébration de la ruse ou de l'action comme elle le sera dans les pièces de Figaro ; elle n'est plus non plus, à l'image du *Légataire universel* de Regnard ou du *Turcaret* de Lesage, une mise en scène des mœurs contemporaines où fourbes et rusés s'affrontent, ou, pour reprendre les mots de Lesage, « un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde² ». La ruse, chez Marivaux, ne saurait être le moteur de la comédie, dans la mesure où l'action ne constitue pas l'élément premier de l'intrigue : d'où la difficulté de qualifier les comédies marivaudiennes comme des comédies d'intrigue, à l'exception de *La Fausse Suivante* ou des *Fausse Confidences*, pièces où les questions sociales apparaissent plus importantes et où le « réalisme », pour employer une notion anachronique, est plus développé.

Ce qui pose la question de la typologie des pièces de Marivaux : il sera surtout question ici des pièces de sentiment, des pièces de la surprise et de l'inconstance, de celles qui ressortissent à ce marivaudage devenu un cliché et qui, dès le XVIII^e siècle, désigne la spécificité de la dramaturgie de cet auteur. Or de ce corpus du marivaudage, est évacué tout ce qui favoriserait une intrigue

¹ D'Alembert, *Éloge de Marivaux* (1785), dans Marivaux, *Théâtre Complet*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2000, p. 2088. Toutes les références aux pièces de Marivaux renverront à cette édition, abrégée en TC.

² Lesage, *Turcaret*, acte I, scène 10.

placée sous le signe de la ruse (les enjeux politiques, l'antagonisme maîtres-valets ou l'opposition entre les générations).

Pour en finir avec ces remarques liminaires, il faut évoquer un autre modèle dramaturgique et idéologique qui éclaire peut-être en partie le rapport particulier que Marivaux entretient avec la ruse : l'émergence, qui lui est contemporaine, d'une remise en question morale et esthétique de la comédie et du comique (en réaction au modèle moliéresque comme à la comédie cynique et immorale du début du siècle) ; mouvement qui préside à l'élaboration d'une comédie sensible ou sentimentale, dite parfois comédie larmoyante ou sérieuse, prélude à l'édification théorique du drame à la fin des années 1750, et sera paradoxalement rejoint par la mise en cause par Rousseau de la comédie, et en particulier de Molière, dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* ; mouvement de fond, qui réunit des auteurs comme Destouches, Nivelle de La Chaussée, Voltaire parfois, et bien d'autres, et auquel Marivaux s'est dans certains cas rattaché explicitement, auquel, de toute manière, la place accordée à la sensibilité dans son théâtre le condamnait à être assimilé par la critique contemporaine, au prix d'une minoration des caractéristiques redevables à l'esthétique du Théâtre-Italien. Or, que devient la ruse quand on entend moraliser la comédie et humaniser les relations sociales qui structurent ses intrigues ? Que devient la ruse dans une comédie dont l'ambition est moins la stigmatisation par le ridicule que la conversion via l'émulation aux modèles positifs et le partage euphorique de l'émotion ? L'une des premières préconisations de Diderot, dans l'élaboration du genre sérieux en 1757, est de bannir des intrigues les valets hérités de la comédie latine :

Je me garderais bien de rendre importants sur la scène des êtres qui sont nuls dans la société. Les Dave ont été les pivots de la comédie ancienne, parce qu'ils étaient en effet les moteurs de tous les troubles domestiques. Sont-ce les mœurs qu'on avait il y a 2000 ans ou les nôtres qu'il faut imiter ? [...] Si le poète [laisse les valets] dans l'antichambre, où ils doivent être, l'action se passant entre les principaux personnages en sera plus intéressante et plus forte³.

Et Diderot d'inventer un nouveau genre de domestique, qui représenterait non plus un type comique mais une condition intéressante et sérieuse. Valet qui n'aura de cesse de marquer la distance qui le sépare de ses homologues rusés. Pasquin s'écrie ainsi, dans *L'École des Pères* de Piron : « Je veux des valets être le vrai modèle./ Non ces fripons qu'on voit sur la scène à Paris/ Toujours prêts à tromper les Pères pour les Fils⁴ ». Ancien opposant, le valet de la comédie morale se révèle l'adjuvant désintéressé de son maître, ce renversement fonctionnel donnant lieu à des scènes émouvantes. À mille lieues des gesticulations farcesques, les domestiques sont crédités de conduites qui confinent au sublime. Représentants d'une condition sociale, ils se trouvent insérés dans un réseau de

³ Diderot, *Entretiens sur le fils naturel, Œuvres complètes*, t. III, Paris, le Club Français du Livre, 1970, p. 123. Il expliquera aussi dans *De la Poésie dramatique* qu'il n'aime pas les Dave (*Ibid.*, p. 480).

⁴ Piron, *L'École des pères* (1728), acte I, scène 4.

relations qui les émancipent de l'individualisme forcené, qui était autrefois la marque distinctive du type. Marivaux est imprégné de cette nouvelle figuration des domestiques et y contribue, de même qu'il participe à l'évolution de la peinture comique des relations familiales. Là aussi l'antagonisme et l'incompréhension laissent place à une harmonie sentimentale, abolissant les obstacles opposés à la satisfaction des héros et la nécessité de la ruse.

On ne s'étonnera donc guère de ne trouver dans les pièces de Marivaux que peu de ruses « traditionnelles » et de constater qu'en général, la ruse n'occupe pas une place de premier plan dans sa dramaturgie. Le mot même n'apparaît que très rarement, et si l'on trouve bien quelques fourbes (dans le sous-titre de *La Fausse Suivante : Le Fourbe puni*), l'invective la plus souvent adressée aux agents d'une ruse est celle de « masque », terme plus ambivalent, qui désigne soit une hypocrisie consciente validée par certaines normes sociales, dans le cas des personnages féminins notamment, soit une forme de tromperie pas forcément liée à une intentionnalité, dont le personnage peut être à la fois auteur et victime. Marivaux préfère parler de « jeu », voire de « stratagèmes⁵ », ce qui ne recouvre pas tout à fait la même chose que la ruse. Encore le fourbe est-il, dans les titres toujours puni, et non triomphant, et le stratagème « heureux », c'est-à-dire bénéfique, du simple fait de son existence comme dans son dénouement. Quant à la « surprise », elle est, dans les titres, le fait de l'amour, et non d'un machiniste, et émane d'une loi du sentiment plutôt que d'une action réfléchie.

À cette discrétion de la notion dans les textes de Marivaux répond sa quasi absence dans la réception critique contemporaine. Pour Chevrier, Marivaux est « le Racine du théâtre comique ; habile à saisir les sensations imperceptibles de l'âme, heureux à les développer. Personne n'a mieux connu la métaphysique du cœur, mieux peint l'humanité⁶ ». L'action n'est pas le moteur des intrigues, ce que relève également l'abbé de La Porte :

M. de Marivaux, voyant que ses prédécesseurs avaient épuisé tous les sujets des comédies de caractères, s'est livré à la composition des pièces d'intrigues ; et dans ce genre, qui peut être varié à l'infini, ne voulant avoir d'autre modèle que lui-même, il s'est frayé une route nouvelle. Il a imaginé d'introduire la métaphysique sur la scène et d'analyser le cœur humain dans des dissertations tendrement épigrammatiques. Aussi le canevas de ses comédies n'est-il ordinairement qu'une petite toile fort légère, dont l'ingénieuse broderie ornée de traits plaisants, de pensées jolies, de situations neuves, de réparties agréables, de fines saillies, exprime ce que les replis du cœur ont de plus secret, ce que les raffinements de l'esprit ont de plus délicat. Ne croyez cependant pas que cette subtilité métaphysiquement comique soit le seul caractère distinctif de ce théâtre. Ce qui y règne principalement est un fonds de philosophie, dont les idées développées avec finesse, filées avec art, et adroitement accommodées à la scène, ont toutes pour but le bien général de l'humanité⁷.

⁵ *Le Jeu de l'amour et du hasard, L'Heureux Stratagème*.

⁶ Chevrier, préface du *Quart-d'heure d'une jolie femme, ou les amusements de la toilette* (1753), cité dans TC, p. 2057.

⁷ La Porte, article de *L'Observateur littéraire* (1759), cité dans TC, p. 2066.

Il n'est pas plus question de ruse, ni même d'intrigue véritable dans le jugement de Lessing⁸ et les lieux communs de la critique marivaudienne, au XVIII^e siècle et après, concernent essentiellement le style ou l'uniformité voire la monotonie de la thématique. Pour d'Alembert, son biographe, « Le théâtre demande du mouvement et de l'action, et les pièces de Marivaux n'en ont pas assez⁹ ». Si la comédie de Marivaux est une comédie d'intrigue, il s'agit d'une intrigue essentiellement liée au progrès et au développement du sentiment. Ce qui induit une redéfinition de la ruse, de ses formes et de sa fonction.

Marivaux consomme sa rupture avec les formes traditionnelles de la ruse. Il met généralement en scène l'échec des machinistes conventionnels, traduction dramaturgique d'une condamnation morale de la fourberie. Sont ainsi systématiquement sanctionnées les ruses libertines ou intéressées, et plus globalement celles qui visent à la satisfaction d'un désir individualiste et s'opposent aux valeurs de la sensibilité ou à l'harmonie naturelle de l'ordre social. Les agents de ces ruses sont alors mis hors d'état de nuire au dénouement.

Le cas le plus évident est celui du Léléo de *La Fausse Suivante*, véritable libertin qui, après avoir séduit la Comtesse et lui avoir promis mariage, non sans signer avec elle un dédit qui force chacun à rembourser à l'autre une somme importante s'il rompt son engagement, décide d'user d'un stratagème pour se débarrasser de cette encombrante maîtresse, parce qu'il a en vue une union plus lucrative. À l'acte I, il s'ouvre de ses projets à un mystérieux Chevalier, dont il ignore encore qu'il s'agit de la jeune fille dont il convoite la dot, déguisée en homme pour mieux observer les agissements de son futur. Il révèle ainsi à sa supposée victime les ressorts de sa ruse ainsi que les articles de son code moral, la scène se présentant comme une véritable leçon de libertinage : « Un amant qui dupe sa maîtresse pour se débarrasser d'elle en est-il moins honnête homme à ton gré ? » demande-t-il au faux Chevalier, qui pour le faire parler s'empresse de protester que « trahir une femme, c'est avoir une action glorieuse par-devers soi¹⁰ ». L'action du Chevalier consistera dès lors à contrer les projets de Léléo tout en feignant d'y participer : il s'agira, tout en ayant l'air de séduire la Comtesse pour mieux la détourner de son ancien amant et la forcer à briser elle-même le contrat, de la protéger contre les visées mal intentionnées du libertin. S'ajoutent d'autres motivations plus troubles (« Puisque je suis en train, continuons pour me divertir et punir ce fourbe-là et pour en débarrasser la comtesse »)¹¹. À malin, malin et demi : le Chevalier fait échouer un à un tous les plans de Léléo, le forçant à admettre sa supériorité en tant que machiniste à la scène 5 de l'acte III, lorsque, lui révélant qu'il est en fait une femme, il le trompe encore en se faisant passer pour sa propre suivante et lui donne une leçon de duperie :

Vous manquez votre proie ; voilà tout [...] ; mais aussi pourquoi êtes-vous loup ? Ce n'est pas ma faute. On a su que vous étiez à Paris *incognito* ; on s'est

⁸ Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, 21^e soirée, 20 mai 1767, cité dans TC, p. 2059.

⁹ D'Alembert, *op. cit.*, p. 2117.

¹⁰ *La Fausse Suivante*, I, 7, TC, p. 489.

¹¹ *Ibid.*, I, 8, p. 493.

défié de votre conduite. [...] j'ai de l'esprit et de la malice, on m'y envoie ; on m'équipe comme vous me voyez, pour me mettre à portée de vous connaître ; j'arrive, je fais ma charge, je deviens votre ami, je vous connais, je trouve que vous ne valez rien ; j'en rendrai compte¹².

Il ne suffit pas de contrer les agissements du fourbe, il faut encore les faire éclater au grand jour au dénouement : « je vous conterai le joli petit tour qu'on voulait vous jouer », déclare alors l'héroïne à la Comtesse, effondrée parce qu'elle avait succombé au charme du faux chevalier. La cruauté du dénouement, conséquence de la contre-ruse employée par le chevalier, est justifiée par son auteur-même : « Regardez le chagrin qui vous arrive comme une petite punition de votre inconstance ; vous avez quitté Léléo moins par raison que par légèreté, et cela mérite un peu de correction¹³ ». La ruse devient leçon morale, Léléo et la Comtesse, fourbes chacun à sa manière, se trouvant englobés dans une commune condamnation. Si cette pièce, relativement atypique dans la production marivaudienne, illustre un certain vertige de la ruse, à travers le plaisir du chevalier qui se prend au jeu de l'opposition à Léléo et s'amuse à séduire la Comtesse, elle n'en dénonce pas moins des manœuvres libertines qui menacent l'ordre social et témoignent de la fragilité de la condition des femmes. La ruse féminine apparaît ici comme une réponse à la ruse masculine et un moyen de désamorcer un fléau social.

Dans la *Seconde Surprise de l'amour* la ruse se trouve également mise en échec, en la personne d'Hortensius, maître de lecture de la Marquise, une jeune veuve inconsolable qui, quoique prétendant avoir renoncé à l'amour, va se laisser séduire par le Chevalier. Hortensius représente un véritable contre-modèle, célibataire par philosophie, partisan des anciens, moraliste hypocrite, soucieux avant tout de garder une place qu'il juge confortable. Apprenant que la marquise est bien près de céder de nouveau aux charmes de l'amour, il déclare, à part : « je te rends grâce, ô fortune ! de m'avoir instruit de cela. Je me trouve bien ici, ce mariage m'en chasserait ; mais je vais soulever un orage qu'on ne pourra vaincre¹⁴ ». Ses manœuvres pour brouiller les héros sont contrebalancées par les actions contraires des domestiques de la Marquise et du Chevalier. Et c'est l'ordre sentimental qui sort vainqueur du combat, la Marquise accordant au Chevalier le renvoi d'Hortensius. Occasion d'un monologue où le pédant s'étonne : « N'est-ce pas une chose étrange, qu'un homme comme moi n'ait point de fortune ! Posséder le grec et le latin, et ne pas posséder dix pistoles ? [...] bientôt je n'aurai plus d'asile : j'ai vu la Marquise irritée contre le Chevalier ; mais incontinent je l'ai vue dans le jardin discourir avec lui de la manière la plus bénévole. Quels solécismes de conduite ! Est-ce que l'amour m'expulserait d'ici¹⁵ ? » C'est en effet l'amour qui l'expulsera au début du troisième acte, en la personne de Lubin, qui lui déclare : « Nous sommes bien aises de nous aimer en paix, en dépit de la philosophie que vous avez dans la tête. [...] Eh bien ! Tout

¹² *Ibid.*, III, 5, p. 529.

¹³ *Ibid.*, III, 9, p. 539-540.

¹⁴ *La Seconde Surprise de l'amour*, TC, I, 14, p. 776.

¹⁵ *Ibid.*, III, 1, p. 795.

coup vaille, quand ce serait de l'inclination, quand ce serait des passions, des soupirs, des flammes, et de la noce après : il n'y a rien de si gaillard ; on a un cœur, on s'en sert, cela est naturel¹⁶ ». La ruse ne tient pas contre la loi du sentiment, qui fonde l'ordre légitime.

La ruse est encore disqualifiée et expulsée lorsqu'elle menace l'harmonie morale et domestique. C'est le cas dans *La Mère confidente*, qu'on peut lire comme une comédie du refus de la ruse. Celui-ci se manifeste dans le rejet des rapports traditionnels entre les générations, qui détermine la volonté de Mme Argante d'être la confidente plus que la mère de sa fille. Les ruses sont, dans cette pièce, sans cesse désamorcées soit par la stupidité des valets, soit par les réticences de leurs agents, tout stratagème s'avérant *in fine* inutile en raison de la bienveillance des figures d'autorité. Le comique et la leçon morale de cette comédie reposent précisément sur cette impossibilité de la ruse, qui coïncide avec l'expérience d'un nouveau type de comédie. Aussi la soubrette Lisette, qui encourage sa maîtresse Angélique à rencontrer son amant en cachette de sa mère et même à s'enfuir avec lui, présentée par Lubin comme « le capitaine » de l'intrigue amoureuse, ayant « le gouvernement des rencontres¹⁷ », apparaît-elle comme un contre-modèle. Et c'est bien ce rôle de machiniste œuvrant à l'encontre de l'ordre familial qui lui vaudra d'être chassée au dénouement.

Le caractère axiologiquement problématique du recours à la ruse apparaît encore nettement dans *Le Triomphe de l'amour*, pièce qui est à la fois une comédie d'intrigue et une comédie de sentiment. Une princesse, déguisée en homme sous le nom de Phocion, s'est introduite chez le philosophe Hermocrate et sa sœur Léonide, tous deux ennemis de l'amour, afin de se rapprocher du jeune Agis, qu'ils hébergent, dont elle est éprise. La ruse amoureuse (d'autant plus ambiguë que, pour accéder à Agis, elle devra séduire, sous son déguisement, Hermocrate et Léonide) se double d'un projet politique qui déculpabilise miraculeusement l'artifice : Agis est l'héritier légitime du trône que la princesse occupe, et leur mariage permettrait de rétablir l'ordre. Voilà donc justifiée une ruse à laquelle la princesse dit, à plusieurs reprises, ne s'être soumise que faute d'autre solution. Elle explique ainsi, à propos d'Hermocrate : « je lui garde un piège dont j'espère que toute sa sagesse ne le défendra pas. Je serai pourtant fâchée qu'il me réduise à la nécessité de m'en servir ; mais le but de mon entreprise est louable, c'est l'amour et la justice qui m'inspirent. J'ai besoin de deux ou trois entretiens avec Agis, tout ce que je fais est pour les avoir¹⁸ ». Plus loin, elle avoue que l'artifice auquel elle recourt lui « répugnerait sans doute, malgré l'action louable qu'il a pour motif ; mais il me vengera d'Hermocrate et de sa sœur qui méritent que je les punisse ; qui, depuis qu'Agis est avec eux, n'ont travaillé qu'à lui inspirer de l'aversion pour moi [...]. C'est eux qui ont soulevé tous les ennemis qu'il m'a fallu combattre¹⁹ ». Là encore, l'opposition à la loi naturelle du sentiment légitime le recours à la ruse, mais la princesse éprouve encore, au dénouement, le besoin

¹⁶ *Ibid.*, III, 2, p. 796.

¹⁷ *La Mère confidente*, TC, I, 7, p. 1389.

¹⁸ *Le Triomphe de l'amour*, TC, I, 1, p. 992.

¹⁹ *Ibid.*

de justifier sa conduite : « J'ai tout employé pour abuser des cœurs dont la tendresse était l'unique voie qui me restait pour obtenir la vôtre²⁰ ».

Vous Hermocrate, et vous Léontine, [...] vous sentez le motif de mes feintes : je voulais rendre le trône à Agis, et je voulais être à lui. Sous mon nom, j'aurais peut-être révolté son cœur, et je me suis déguisée pour le surprendre ; ce qui n'aurait encore abouti à rien si je ne vous avais pas abusés vous-mêmes ; au reste, vous n'êtes point à plaindre, Hermocrate, je laisse votre cœur entre les mains de votre raison. Pour vous, Léontine, mon sexe doit avoir déjà dissipé tous les sentiments que vous avait inspirés mon artifice²¹.

Justification spécieuse, peut-être, mais qui semble suffire dans la comédie marivaudienne et témoigne du soupçon moral qui pèse sur l'usage traditionnel de la ruse.

Souvent, dans la conversation, qui, chez Marivaux, est généralement tortueuse, riche de non-dits et d'équivoques, les héros protestent de leur bonne foi, et, soucieux de n'être pas pris pour des ruseurs, s'inquiètent de l'interprétation qu'on pourrait donner de leurs actions. Dans *L'Heureux Stratagème*, Dorante ordonne à Arlequin de rompre tout commerce avec Lisette, car « la Comtesse pourrait [le] soupçonner d'être curieux de ses démarches, et de [se] servir de [lui] auprès de Lisette pour les savoir²² ». Dans *La Surprise de l'amour*, Lélios, voyant arriver la Comtesse, hésite : « Elle m'a fui tantôt : si je me retire, elle croira que je prends ma revanche, et que j'ai remarqué son procédé ; comme il n'en est rien, il est bon de lui paraître tout aussi indifférent que je le suis²³ ». Bien évidemment, dans ces deux exemples, la protestation s'annule d'elle-même : les scrupules et raffinements de pensée des personnages témoignent précisément de l'existence des arrière-pensées et calculs dont ils entendent se disculper. Mais c'est dans le langage et dans la conscience des personnages plus que dans leurs actions que se situe la ruse ; une ruse dont ils sont les victimes bien plus que les agents. Ruser malgré soi, ruser contre soi, tel est en effet le lot de la plupart des héros marivaudiens.

Et c'est bien là que se situe la ruse marivaudienne, non dans des actions trompeuses qui significativement sont toujours, dans les comédies de notre auteur, vouées à l'échec, la dramaturgie de Marivaux apparaissant alors comme une dramaturgie ironique, qui se plaît non seulement à disqualifier moralement la ruse traditionnelle mais à surenchérir dans l'exhibition de son inefficacité. La plupart des fourberies achoppent à la maladresse de leurs exécutants, le fourbe se trouvant encombré d'adjuvants balourds. On est loin des Scapin : les valets marivaudiens, à l'exception du Trivelin de *La Fausse Suivante*, ancêtre du Figaro de Beaumarchais, semblent incapables de garder un secret. C'est particulièrement flagrant dans *Le Triomphe de l'amour*, avec le jardinier Dimas, ou dans *La Mère confidente*, où Lubin ne cesse de promettre le secret et de le trahir sans s'en rendre compte, et prend part simultanément à des ruses

²⁰ *Ibid.*, III, 9, p. 1043.

²¹ *Ibid.*, III, 11, p. 1045.

²² *L'Heureux Stratagème*, II, 1, TC, p. 1206.

²³ *La Surprise de l'amour*, II, 7, TC, p. 274.

contradictoires. Cette surenchère, comique par l'accumulation de ruses éventées, annihile toute possibilité d'action. À peine imaginés, les stratagèmes se trouvent réduits à néant, empêchés et la machination sombre irrémédiablement dans le comique, voire dans le ridicule.

La fonction du machiniste malin et efficace se trouverait donc délaissée dans le théâtre de Marivaux, à quelques exceptions près. Même la Flaminia de *La Double Inconstance* ne se montre pas à la hauteur du rôle. Elle se vantait pourtant de pouvoir manœuvrer habilement autrui et d'accomplir les désirs du Prince :

Je me suis mis dans la tête de vous rendre content ; [...] je vous ai promis que vous le seriez ; [...] je vous tiendrai parole, et de tout ce que je vous dis là, je n'en rabattrais pas la valeur d'un mot. Oh ! Vous ne me connaissez pas. Quoi, Seigneur, Arlequin et Silvia me résisteraient ? Je ne gouvernerais pas deux cœurs de cette espèce-là, moi qui l'ai entrepris, moi qui suis opiniâtre, moi qui suis femme ? [...] Seigneur, vous pouvez en toute sûreté ordonner les apprêts de votre mariage, vous arranger pour cela ; je vous garantis aimé, je vous garantis marié. [...] Je vois vos noces, elles se font [...] et voilà qui est fini²⁴.

Mais Flaminia va se trouver prise à son propre piège et surprise à son tour par l'amour, en la personne d'Arlequin²⁵. La scène 1 de l'acte III entérine ce renversement : Flaminia y assure le Prince du succès de ses travaux, dont elle sortira, dit-elle, « victorieuse et vaincue²⁶ ». Chez Flaminia, comme chez la Colombine de *La Surprise de l'amour* et bien d'autres personnages de Marivaux, la ruse traditionnelle se trouve rattrapée par la ruse du cœur, la logique interne du sentiment mettant en échec ou supplantant l'économie externe de l'action rusée.

Comprendre la ruse marivaudienne, revient dès lors à percevoir la logique éthique autant que dramaturgique de la comédie de sentiment, à appréhender l'action rusée dans l'optique d'une anthropologie sensualiste. C'est alors non seulement l'axiologie, mais le sens de la ruse et son rapport avec l'enjeu de la comédie qui se trouvent modifiés.

Pour analyser le fonctionnement de la ruse, il convient, dans un premier temps, de caractériser l'intrigue des comédies de Marivaux, qui répondent généralement à un schéma commun, fondé sur deux éléments : le double registre, analysé par Jean Rousset dans un article fondateur de *Forme et signification*²⁷, et la logique de développement dramaturgique des actions, qui voit le ou les personnages principaux passer d'un « non » initial (refus de l'amour, de la nature, du lot commun, de la comédie) à un « oui » final. C'est dans ce cadre que se déploie l'espace de la ruse.

Rousset distingue chez Marivaux deux types de personnages : les « amoureux », « qui sont des *tendres* de souche romanesque » et « vont sans se

²⁴ *La Double Inconstance*, I, 8, TC, p. 329.

²⁵ *Ibid.*, II, 5, p. 342.

²⁶ *Ibid.*, III, 1, p. 358-359.

²⁷ Jean Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre », *Forme et signification*, Paris, Corti, 1963, p. 45-64.

voir, entraînés dans le mouvement du sentiment²⁸ » ; à ces « cœurs aveugles » inconscients, s'ajoutent ceux qu'il appelle des « personnages latéraux », représentants dans la fiction du dramaturge et des spectateurs, à qui est accordée une forme de délégation dramaturgique. C'est, selon le critique,

aux personnages latéraux que sera réservée la faculté de « voir », de regarder les héros vivre la vie confuse de leur cœur. Ils ausculteront et commenteront leurs gestes et leurs paroles, ils interviendront pour hâter ou retarder leur marche, faire le point d'une situation toujours incertaine, interpréter des propos équivoques.

[...] De l'auteur, ils détiennent quelques-uns des pouvoirs : l'intelligence des mobiles secrets, la double-vue anticipatrice, l'aptitude à promouvoir l'action et à régir la mise en scène des stratagèmes et comédies insérés dans la comédie²⁹.

À la « cécité des cœurs aveugles », ils opposent leur « clairvoyance démasquante et traductrice [...] et leur vision anticipatrice³⁰ ». Ces personnages latéraux sont souvent des valets et des soubrettes, mais peuvent appartenir aussi au camp des maîtres, comme le Baron dans *La Surprise de l'amour* ou Monsieur Orgon dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Cette répartition des personnages détermine la progression de l'intrigue, dans la mesure où, pour Rousset, « chaque pièce se développe sur un double palier, celui du cœur qui "jouit de soi" et celui de la conscience spectatrice. Où est la vraie pièce ? Elle est dans la surimpression et l'entrelacement des deux plans, dans les décalages et les échanges qui s'établissent entre eux et qui nous proposent le plaisir subtil d'une attention binoculaire et d'une double lecture³¹ ». Et

De ce point de vue, toute pièce de Marivaux pourrait se définir : un organisme à double palier dont les deux plans se rapprochent graduellement jusqu'à leur complète jonction. La pièce est finie quand les deux paliers se confondent, c'est-à-dire quand le groupe des héros regardés se voit comme les voyaient les personnages spectateurs. Le dénouement réel, ce n'est pas le mariage qu'on nous promet au baisser de rideau, c'est la rencontre du cœur et du regard³².

Les personnages latéraux ont donc pour mission principale de faire parler les héros, et plus encore de les faire advenir à la conscience d'eux-mêmes, à l'acceptation de ce qu'ils sont réellement, au moyen de stratagèmes divers.

Ces ruses qui définissent le champ d'action des personnages latéraux, c'est-à-dire le champ des seules véritables actions représentées dans les pièces de Marivaux, sont en réalité des contre-ruses, vouées à conjurer la ruse fondamentale, celle qui aliène le héros, le pousse à se méconnaître et à refuser l'ordre naturel de la surprise de l'amour. Dès le XVIII^e siècle, d'Alembert avait souligné ce déplacement de la ruse et des enjeux de l'action, caractéristique de la dramaturgie de Marivaux :

Il se savait gré d'avoir le premier frappé à cette porte, jusqu'alors inconnue au théâtre. *Chez mes confrères*, disait-il, [...] *l'amour est en querelle avec ce qui l'environne, et finit par être heureux malgré ses opposants : chez moi, il n'est en querelle qu'avec lui seul, et*

²⁸ *Ibid.*, p. 54.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 56.

³² *Ibid.*, p. 58.

finît par être heureux malgré lui. Il apprendra dans mes pièces à se défier encore plus des tours qu'il se joue que des pièges qui lui sont tendus par des mains étrangères.

Cette ruse du sentiment, propre aux héros, est plus insidieuse que celle des valets, qui a pour but de faire sortir l'amour de sa tanière. Comme le note Bernard Dort, « alors que la comédie des valets était menée en toute clarté et non sans ironie, [le jeu des maîtres] sera trouble, lourd de dangereuses ambiguïtés ; il coïncidera avec un long et épuisant débat de soi avec soi, plus encore qu'avec l'autre³³ ».

Cette ruse interne a plusieurs sources, plusieurs agents : l'amour tout d'abord, ou, plus globalement le sentiment, moteur naturel de l'existence et de la conscience dans la perspective sensualiste de Marivaux, mais surtout le fait que cet aiguillon sentimental se heurte chez les protagonistes à un refus de céder à la loi commune. Ce refus découle de l'*ethos* héroïque et de l'idéalisme aristocratique de héros marivaudiens, habités par un fort sentiment d'exception. Le personnage marivaudien souffre d'avoir à rabattre de la haute opinion qu'il s'est forgée de lui-même, comme Lelio dans *La Surprise de l'amour*, qui, victime de l'inconstance de sa maîtresse, a vécu l'expérience mortifiante de se trouver « tout aussi sot que les autres amants³⁴ », et refuse de s'y laisser prendre de nouveau. B. Dort a souligné le fait que les maîtres, à la différence des paysans et des valets, sont incapables d'accepter la « surprise de l'amour » : « La liberté souveraine des maîtres marivaudiens », rappelle le critique, « achoppe ici : non à des obstacles extérieurs, à quelque volonté contraire, mais à eux-mêmes, à quelque chose en eux que nous appellerions aujourd'hui leur *sur-moi* social³⁵ ». Il s'agira donc pour les héros, en l'espace de trois actes, de reconnaître une humanité qui les englobe dans une loi commune, sociale autant que naturelle. Tel est le sens de la « machine matrimoniale » décrite par Michel Deguy et de ce parcours (éminemment sinueux dans la construction des œuvres), qui se résume, en fait, à passer d'un « non » initial à un acquiescement final (là où, dans la comédie traditionnelle, un « oui » initial, contrarié par la société ou un caractère vicieux, finissait par triompher au dénouement). L'existence de ce paradigme est particulièrement sensible dans *La Double Inconstance*, qui s'ouvre par cette constatation de Trivelin, à propos de Silvia : « il y a quelque chose d'extraordinaire dans cette fille-là ; refuser ce qu'elle refuse, cela n'est point naturel, cela n'est point une femme, voyez-vous, c'est quelque créature d'une espèce à nous inconnue ». La phase intermédiaire de l'intrigue, marquée par les progrès de l'« inconstance », prend, chez l'héroïne, la forme d'un brouillage de la volonté : « Je ne puis que dire ; il me passe tant de oui et de non par la tête, que je ne sais auquel entendre³⁶ ». Et la résolution viendra avec la substitution du « oui » au « non » : « À la fin il faudra bien y venir ; car dire toujours non à un homme qui demande toujours oui, le voir triste, toujours se lamentant, toujours

³³ Bernard Dort, « À la recherche de l'amour et de la vérité. Esquisse d'un système marivaudien », *Théâtres. Essais*. Paris, Seuil, 1986, p. 37.

³⁴ *La Surprise de l'amour*, I, 2, p. 248.

³⁵ B. Dort, art. cit., p. 51-52.

³⁶ *La Double Inconstance*, II, 11, p. 354.

le consoler de la peine qu'on lui fait, dame, cela lasse ; il vaut mieux ne lui en plus faire³⁷ ».

Ce cheminement propre à la plupart des héros du marivaudage sera, selon la logique dramaturgique du double registre, assuré par les personnages latéraux, sous le regard complice de spectateurs à qui rien n'est caché des manœuvres par lesquelles on convertira les héros à l'amour, à la nature et à la comédie. Autant les domestiques se révèlent de mauvais machinistes traditionnels, autant ils s'avèrent efficaces dès lors qu'il s'agit d'œuvrer pour le bonheur de leurs maîtres, de mettre en œuvre la ruse marivaudienne. L'intrigue des *Sincères* est prise en charge par Lisette et Frontin, « gens d'esprit » qui s'autoproclament capables « d'imaginer par avance quelque matière de combustion toute prête » pour remettre leurs maîtres sur la voie de leurs cœurs³⁸. Même si le dialogue prête à cette ruse une conduite un peu rococo³⁹, le plan se verra finalement mené à bien. Comme le seront ceux du Dubois des *Fausse Confidences*. Car l'action des personnages latéraux ne peut échouer : la dramaturgie marivaudienne confère aux déclarations d'intention des personnages latéraux une valeur de pronostic, selon une logique performative particulièrement explicite dans *La Surprise de l'amour* à travers le personnage du Baron (I, 8). Cette confiance et ce volontarisme dans l'action contrastent avec l'incapacité des maîtres à agir. À Dorante qui, dans *La Mère confidente* s'inquiétant des projets de Mme Argante, qui risquent de l'empêcher d'épouser Angélique, se contente de s'exclamer : « Eh ! Lisette, tu me désespères, il faut absolument éviter ce malheur-là. », la soubrette rétorque : « Ah ! Ce ne sera pas en disant j'aime, et toujours j'aime... N'oubliez-vous rien ?⁴⁰ ».

En règle générale, l'action sourit aux personnages latéraux et, par ricochet, aux héros, principaux bénéficiaires d'une action rusée qui ne se déploie plus à leur détriment. La ruse marivaudienne est en grande partie altruiste (même si les domestiques trouvent, la plupart du temps leur compte au mariage de leurs maîtres) et presque toujours bienveillante. Dans *L'Heureux Stratagème*, la Marquise prend, de manière parfaitement désintéressée, l'initiative de la ruse qui vise à réconcilier Dorante et son infidèle Comtesse, et propose « une manière de nous venger qui nous sera plus commode à tous deux. Je veux bien punir la comtesse, mais en la punissant je veux vous la rendre⁴¹ ». Si bien qu'au dénouement, son intervention se trouve saluée par celle même qui, étant la victime de ses ruses, en a également été la plus grande bénéficiaire : « Je vous ai l'obligation d'être heureuse et raisonnable », déclare la Comtesse⁴².

³⁷ *Ibid.*, III, 8, p. 373.

³⁸ *Les Sincères*, sc. 1, TC, p. 1635.

³⁹ *Ibid.*, sc. 6, p. 1642 : « Je ne saurais t'expliquer mon projet ; j'aurais de la peine à me l'expliquer à moi-même : ce n'est pas un projet, c'est une confusion d'idées fort spirituelles qui n'ont peut-être pas le sens commun, mais qui me flattent. Je verrai clair à mesure ; à présent, je n'y vois goutte. J'aperçois pourtant en perspective des discordes, des querelles, des dépits, des explications, des rancunes. [...] Tu n'y comprends rien, la chose est obscure, j'essaie, je hasarde ».

⁴⁰ *La Mère confidente*, I, 5, p. 1386.

⁴¹ *L'Heureux Stratagème*, I, 8, p. 1196.

⁴² *Ibid.*, III, 10, p. 1239.

La ruse positive des personnages latéraux fonctionne à la fois comme un aiguillon, c'est-à-dire comme un révélateur, et comme un accélérateur, se bornant à accentuer ce qui existe de manière latente chez le personnage. Mise en accusation par sa patronne qui lui reproche de l'avoir manipulée, Colombine dans *La Surprise*, objecte : « Je vous jure que je l'ai cru comme je l'ai dit, et je l'ai dit pour le bien de la chose ; c'était pour abrégier votre chemin à l'un et à l'autre, car vous y viendrez tous deux. Cela ira là, et si la chose arrive, je n'aurai fait aucun mal⁴³ ». Plus loin, elle complotte avec Arlequin à propos de leurs maîtres : « N'oublions rien pour les conduire à s'avouer qu'ils s'aiment. [...] J'ai dessein de la faire parler [la Comtesse] ; je veux qu'elle sache qu'elle aime, son amour en ira mieux quand elle se l'avouera⁴⁴ ». Il s'agit de tirer les héros de leur léthargie : au terme de la pièce, une fois l'aveu extorqué à Lelio, Colombine pourra s'enorgueillir : « Je vous ai donné la question et [...] vous avez jâsé dans vos souffrances. Tenez-vous gai, l'homme indifférent, tout ira bien⁴⁵ ». Fins connaisseurs de leurs maîtres, les domestiques savent sur quelle corde agir, et la plus efficace, pour le moraliste avisé qu'est Marivaux, reste l'amour-propre. C'est sur ce dernier que joue Frontin dans *L'Heureux Stratagème* : annonçant à la Comtesse que l'amant qu'elle a délaissé se console avec une autre⁴⁶, il ne suscite, sur le plan de l'intrigue extérieure, que son incrédulité. En femme d'expérience, elle soupçonne une ruse. Ce qui ne l'empêche pas d'être sensible à l'hypothèse d'une inconstance dont elle serait à son tour la victime. La ruse du valet s'avère donc efficace moins en tant que mensonge qui bouleverserait la donne et redistribuerait les relations entre les personnages, qu'en tant qu'occasion d'une prise de conscience, stimulus. La ruse se mue dès lors en *épreuve*, plaçant à l'intérieur du personnage, sujet d'une surprise, la clef de la progression de l'intrigue, le rôle des personnages latéraux étant d'amorcer ce passage de la surprise à l'épreuve.

Le parcours de la ruse se confond donc avec un parcours d'acceptation qui signe la reddition du personnage au sentiment, en même temps qu'à la nature et à la comédie. Dans *La Surprise*, les deux rebelles au sentiment se défiaient à l'acte I : se menaçant réciproquement de faire de l'autre un renégat en le prenant au piège de la séduction, ils prédisaient qu'ils se donneraient bientôt mutuellement la comédie, expression qui, dans les pièces de Marivaux, est riche d'implications dangereuses et dont sa dernière pièce, *Les Acteurs de bonne foi* exploitera toutes les ressources en termes de métathéâtre et de perversité des relations sociales. L'avisée Colombine avait alors beau jeu de les renvoyer dos à dos : « En ma conscience, vous me la donnez tous les deux la comédie⁴⁷ ». La comédie, le ridicule, ne sont pas là où les croient les héros, aveuglés par le sentiment d'exception et la hantise de la loi commune. Et c'est cette épreuve de la comédie véritable, c'est-à-dire l'épreuve de la nature, que va les inciter à faire

⁴³ *La Surprise de l'amour*, II, 8, p. 279.

⁴⁴ *Ibid.*, III, 1, p. 282.

⁴⁵ *Ibid.*, III, 4, p. 289.

⁴⁶ *L'Heureux Stratagème*, II, 8.

⁴⁷ *La Surprise de l'amour*, I, 8, p. 256-257.

la ruse des personnages latéraux et, au-delà, la pièce entière. Toute comédie de Marivaux se révélant, pour les personnages principaux, un apprentissage de la comédie, mais d'une comédie d'un nouveau genre.

Telle est la ruse inaugurale de *La Seconde Surprise*, qui pourrait constituer le paradigme de la ruse marivaudienne. La Marquise, veuve éplorée, a renoncé non seulement à l'amour mais au monde et presque à la vie. Inquiète, Lisette joue auprès d'elle le rôle d'Enone vis-à-vis de Phèdre. La pièce commence comme une tragédie, la Marquise se drapant dans un malheur qu'elle évoque au moyen d'un lexique tragique, tandis que Lisette tente de la rendre au monde et de l'arracher à une posture qui, selon elle, n'est pas naturelle. À sa maîtresse qui se plaint de ne plus vivre que « par un effort de raison », la soubrette rétorque : « Comment donc par un effort de raison ? Voilà une pensée qui n'est pas de ce monde ; mais vous êtes bien fraîche pour une personne qui se fatigue tant⁴⁸ », opposant, comme souvent chez Marivaux, à la posture philosophique un démenti empirique et recourant à un aiguillon présumé infaillible auprès de la gent féminine : la coquetterie et l'amour-propre. S'ensuit dès lors un véritable combat, Lisette s'efforçant de faire accepter à sa maîtresse de se regarder dans un miroir pour y constater son état. L'invocation des charmes de la Marquise ayant échoué, la suivante change alors de stratégie, affirmant qu'elle a menti et que la Marquise est en réalité défigurée par le deuil. Où est la ruse ? Dans la première version ou dans la seconde ? On ne le sait – il revient à chaque metteur en scène de trancher. En revanche, ce qu'on constate, c'est que le stratagème de Lisette finit par payer. Elle a la satisfaction de voir sa maîtresse céder à un sursaut d'amour-propre qui la ramène parmi les vivants : « Ah ! Je respire, vous voilà sauvée : allons, courage, Madame⁴⁹ », s'écrie-t-elle lorsque la Marquise accepte enfin le miroir. S'il s'agit d'une scène évidemment comique, on ne saurait pourtant la considérer comme satirique. Car cette séquence est bien différente de celle rapportée par le même Marivaux dans *Le Spectateur français* :

À l'âge de dix-sept ans, je m'attachai à une jeune Demoiselle [...]. La sagesse que je remarquais dans cette fille m'avait rendu sensible à sa beauté. Je lui trouvais d'ailleurs tant d'indifférence pour ses charmes que j'aurais juré qu'elle les ignorait [...].

Un jour qu'à la campagne je venais de la quitter, un gant que j'avais oublié fit que je retournai sur mes pas pour l'aller chercher : j'aperçus la belle de loin, qui se regardait dans un miroir, et je remarquai, à mon grand étonnement, qu'elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens où durant notre entretien, j'avais vu son visage ; et il se trouvait que ses airs de physionomie que j'avais crus si naïfs, n'étaient, à les bien nommer, que des tours de gibecière [...]. Je tremblai du péril que j'aurais couru, si j'avais eu le malheur d'essayer encore de bonne foi ses friponneries, au point de perfection où son habileté les portait. Mais je l'avais crue naturelle et ne l'avais aimée que sur ce pied-là ; de sorte que mon amour cessa tout d'un coup⁵⁰.

⁴⁸ *La Seconde Surprise de l'amour*, I, 1, p. 758.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 758-759)

⁵⁰ *Le Spectateur français*, première feuille, *Journaux et œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1988, p. 117-118.

Si, en moraliste, Marivaux stigmatisait l'absence de naturel des poses de la coquette, en auteur comique, il ne peut que célébrer une reddition de la marquise à la nature, qui constitue l'élan inaugural de la pièce et la première étape de la surprise. Car cette séquence met indéniablement en scène une ruse thérapeutique, qui mène la marquise sur le chemin de la vérité. D'une vérité sensible, sentimentale et sensualiste. Le geste de Lisette produit le sursaut qui, selon le Lelio de *La Surprise* est au principe de l'existence véritable et constitue la clef de l'anthropologie marivaudienne : « Sans l'aiguillon de la jalousie et du plaisir, notre cœur à nous autres est un vrai paralytique, nous restons là comme des eaux dormantes, qui attendent qu'on les remue pour se remuer⁵¹ ».

Ce sursaut sensualiste représente le premier pas sur la voie d'un naturel auquel finiront bien par se rendre les héros marivaudiens, qui renonceront à l'ethos tragique et au sentiment d'exception pour rejoindre sereinement le lot commun et l'univers d'une comédie conçue comme école d'une humanité réconciliée avec elle-même. Et comme la Marquise, le Dorante de *L'Heureux Stratagème* saura écouter son valet, lorsqu'entendant son maître gémir : « Je me meurs de douleur », Blaise lui rétorque : « Faut point mourir, ça gâte tout ; avisons plutôt à quelque manigance⁵² ».

La ruse marivaudienne, qui se confond avec le déploiement de la comédie même, apparaît donc comme une ruse bienveillante, une ruse sans fourberie, qui est en même temps un jeu conscient avec un spectateur omniscient, en avance sur les héros, anticipant un dénouement qui verra à la fois leur reddition et leur victoire. La ruse apprend à vivre, elle participe à l'élaboration d'une sociabilité idéale et d'une forme de pacte social cimenté par l'acceptation du sentiment et de l'ordre naturel.

Cette vision de la ruse peut sembler un peu angélique et bien naïve au regard de la cruauté du théâtre marivaudien sur laquelle ont tant, et souvent à juste titre, insisté les mises en scènes de ces dernières décennies. Certes, on compte çà et là quelques victimes de la ruse laissées sur le bord de la route (le Comte de *La Seconde Surprise*, la Comtesse de *La Fausse Suivante*, Hermocrate et Léonide dans *Le Triomphe de l'amour...*) certes un certain nombre de pièces échappent au schéma que j'ai essayé de décrire : les comédies qui ne sont pas des comédies de sentiment, et qui ne s'achèvent pas par un mariage, ou *Les Acteurs de bonne foi* où « donner la comédie » devient une action dangereuse. Mais les quelques hypothèses que j'ai essayé de présenter ici dessinent, me semble-t-il, dans les pièces dites du marivaudage, les contours d'une dramaturgie de la ruse relativement originale.

⁵¹ *La Surprise de l'amour*, I, 2, p. 247.

⁵² *L'Heureux Stratagème*, I, 3, p. 1189.

