

L'Épreuve (de Marivaux) et/ou le jeu et les preuves

Antoine Spacagna

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/598>

DOI : [10.4000/baroque.598](https://doi.org/10.4000/baroque.598)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 1987

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Antoine Spacagna, « *L'Épreuve (de Marivaux) et/ou le jeu et les preuves* », *Baroque* [En ligne], 12 | 1987, mis en ligne le 31 juillet 2013, consulté le 12 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/598> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.598>

Ce document a été généré automatiquement le 12 juin 2020.

© Tous droits réservés

L'Épreuve (de Marivaux) et/ou le jeu et les preuves

Antoine Spacagna

- 1 Depuis la fameuse remarque de Jules Lemaître, au début du siècle : « Il y a déjà un tout petit Valmont dans Lucidor » *L'Épreuve*, une des pièces de Marivaux constamment jouées, a suscité parmi les critiques des réactions diverses et contradictoires selon que leur attention se fixait sur la soi-disant « cruauté » naturelle de Lucidor ou la grâce juvénile et la candeur provinciale d'une Angélique à peine nubile¹. Entre ces commentaires dans la tradition « psychologique » et impressionniste, portant sur une seule pièce, et l'élégante et ambitieuse « structure du double registre » de Jean Rousset, il semble qu'il y ait place pour une nouvelle lecture qui tiendrait compte des données spécifiques et du dynamisme particulier, tels qu'ils se manifestent dans et par le langage, de ce petit chef-d'œuvre en un acte².
- 2 Les constituants immédiats se présentent comme une série de codes imbriqués les uns dans les autres, système de représentation ou de figuration qui n'est pas sans analogie, d'ailleurs, avec certains aspects de l'esthétique rococo et de la théorie de la préformation et de l'emboîtement des germes³. Ces éléments structurels qui délimitent l'espace du jeu théâtral communiquent entre eux et s'imposent mutuellement un certain nombre de contraintes⁴. Ce sont des opérations logiques qui éliminent les autres alternatives ou « possibles ». Nous procéderons à une analyse succincte des deux niveaux suivants : le social et le sentimental avant d'aborder les domaines de la connaissance et de la communication. Puis, après avoir examiné de très près, certains aspects de la langue de Marivaux, en particulier, l'usage qu'il fait, dans cette pièce, des pronoms personnels, nous revisiterons, dans l'ordre inverse, le plan du sentiment et le cadre social, hasardant, à chaque fois, des conclusions en rapport avec notre hypothèse structurelle et esthétique⁵.
- 3 Sur le plan social, on se rappellera qu'entre Lucidor et Angélique les différences sont considérables. Lucidor est un jeune bourgeois parisien fortuné et Angélique n'est que la fille de la concierge du château. Le fait que l'action se situe dans une propriété à la campagne, récemment acquise par Lucidor, évoque spontanément l'opposition Paris/

province, très nette à l'époque, et met en valeur les qualités personnelles d'Angélique : générosité, naïveté, manières douces et réservées. Il est probable qu'une jeune fille parisienne se comporterait plutôt comme Lisette, la coquette de *La Double Inconstance* ou celle du *Prince travesti*. L'intérêt que Lucidor porte à la jeune campagnarde se fonde, en partie seulement, sur cette simplicité et la sincérité qui l'accompagne. La réciproque est vraie d'ailleurs ; Angélique est, de son côté, fascinée par le raffinement et l'aisance qu'exhibe le Parisien, manières qui contrastent favorablement avec celles des paysans qui l'entourent et qui habituellement lui font la cour.

4 Tout ce que nous venons de dire est assez évident, mais ce qui suit l'est moins :

Marivaux *atténue* ces oppositions symétriques et inverses, en dotant Angélique d'un esprit vif et perspicace, audacieux même puisqu'elle ose parler assez librement à Lucidor, son maître, et d'une excellente éducation assez surprenante chez une jeune fille dont la mère paraît autoritaire et ambitieuse. Par contre, il confère au Parisien une certaine réserve et un goût très prononcé pour le naturel et l'authentique. Ces traits de caractère font, qu'en fin de compte, Lucidor ne se présente pas exactement comme un bourgeois parisien typique et qu'Angélique se comporte autrement qu'une campagnarde caractéristique. En fait, on peut même parler d'une certaine ressemblance des deux personnages principaux⁶. Ce réseau de relations complémentaires et opposées, sur fond de ressemblance, commande l'agencement des autres éléments structuraux à tous les niveaux. Ce système, à partir de l'intention de Lucidor, confiée à son valet Frontin, d'épouser la « simple bourgeoise de campagne », qu'est Angélique mais qui, en tant que personne, le « vaut bien », fournit son dynamisme théâtral à la pièce. En effet, le désir exprimé secrètement par Lucidor revient, en somme, à oublier, en esprit, les conventions sociales de son temps au profit de la reconnaissance de la valeur et du mérite personnels. Ces différences sociales, à la fois présentes et ignorées, ont, pour nos personnages, les conséquences suivantes :

5 a) Chez Lucidor, elles sont l'origine du doute qui l'inhibe vis-à-vis d'Angélique, car la puissance et l'argent font de lui un homme aisé, apprécié et digne d'envie.

Lucidor sent, instinctivement plutôt qu'il ne s'explique, la vulnérabilité qui résulte de sa situation sociale puisque ses attributs pourraient être facilement estimés et même aimés à la place de son moi plein et authentique. Il exprime d'ailleurs très bien, lui-même, cette crainte pour justifier auprès de son valet, du public et de lui-même son stratagème verbalement compliqué :

[...] tout sûr que je suis de son cœur, je veux savoir à quoi je le dois ; et si c'est l'homme riche ou seulement moi qu'on aime.

Lucidor imagine alors de distribuer (par projection ou transfert) à ses adjutants, Frontin et Maître Blaise, ces qualités qui risquent de masquer sa véritable personnalité. Ainsi Frontin imitera grossièrement, et ceci sera source de comique, un prétendant parisien et l'argent commandera l'ambiguïté des paroles et du comportement de Blaise envers Angélique et Lisette. Du point de vue actantiel, cette répartition des prédicats entre le valet et le paysan, permettra à Lucidor d'agir et/ou de faire agir les autres, tour à tour, et de participer à l'action ou de l'observer, c'est-à-dire, soit d'intervenir directement ou indirectement dans le déroulement du jeu, soit de pouvoir juger, en retrait, et donc plus objectivement (distanciation) la conduite d'Angélique vis-à-vis des autres et de lui-même. On se rappellera que, dans cette pièce, Lucidor sera en fin de compte, rapidement dépassé par les événements, et que son propre aveu à Angélique s'en trouvera retardé considérablement. L'épreuve se retournera contre lui, en somme.

- 6 b) La situation d'Angélique n'est pas sans similarité avec celle de Lucidor, sur le plan de l'action et des effets. Elle ne peut, de son côté, elle non plus, exprimer clairement les sentiments qu'elle ressent pour Lucidor. Les raisons, d'ordre social, qui la forcent à emprunter des voies détournées (litote et autres procédés stylistiques) sont, brièvement, les suivantes :

1 - Sa position comme fille de la concierge du château ne lui permet pas, ou plutôt ne devrait pas lui permettre, d'envisager un sentiment amoureux sérieux de la part d'un jeune Parisien.

2 - La bienséance féminine naturelle, en dehors même des distinctions de classes, ne l'autorise pas à se déclarer mais plutôt à attendre que l'homme fasse d'abord la demande.

3 - Angélique est encore une ingénue et Lucidor est vraiment le premier homme qui éveille, en elle, la première manifestation de l'amour.

4 - Le sentiment lui-même est, par nature, une forme de connaissance confuse.

Le réseau de tensions (désirs) et contraintes (interdits) constitué par le code social impose donc, sur le plan ludique, que l'amour reste, jusqu'à la dernière scène, voilé partiellement (transposition du mythe de Psyché).

- 7 Parlant d'amour, nous nous trouvons déjà situé à l'intérieur de la deuxième enveloppe, celle du sentiment. L'amour « indifférencié » est présent dès le lever du rideau. Sa naissance coïncide avec la guérison de Lucidor, sept semaines plus tôt. Mais Eros intervient entre les jeunes gens à la faveur d'un autre sentiment, il s'agit chez Angélique de l'inquiétude, et chez Lucidor de la reconnaissance. Car il ne faut pas oublier que dans ce « théâtre de sentiments » (Deloffre) tout « mouvement de l'âme », *même négatif*, peut éventuellement se métamorphoser en amour par une série de glissements progressifs avec ou sans retournements. La présence de la mère qui empêche une communication trop directe entre les jeunes gens est un exemple de ces obstacles positifs, favorables à la préservation du mystère de l'amour et à l'émergence du désir.
- 8 Avant d'aborder les deux autres niveaux, ceux de la connaissance et de l'acte de communication, une citation est indispensable. Il s'agit d'une partie de l'exposition de la pièce, passage où s'entrecroisent les quatre plans et qui constitue véritablement le germe (Genette dirait : la diégèse) de la comédie :

Lu. – Je tombai malade, trois jours après mon arrivée ; j'ai été même en quelque danger, je l'ai vue inquiète, alarmée, plus changée que moi ; j'ai vu des larmes couler de ses yeux, sans que sa mère s'en aperçut, et depuis que la santé m'est revenue, nous continuons de même ; je l'aime toujours, sans le lui dire, elle m'aime aussi, sans m'en parler, et sans vouloir cependant m'en faire un secret ; son cœur simple, honnête et vrai, n'en sait pas davantage. [...] il m'est encore permis de n'appeler qu'amitié tout ce qui est entre nous deux, et c'est de quoi je vais profiter ».

- 9 Le doute dont nous avons retracé l'origine sociale, et « un certain-degré-de-certitude » qui s'y oppose, sont des sous-catégories de ce troisième niveau d'analyse que nous avons intitulé la connaissance. À partir de là, on peut dire que l'on passe du plan extérieur (exogène) de l'action au plan intérieur (endogène), celui du vécu des personnages. Rappelons qu'il y a, dans Marivaux, deux modes de connaissance, celui du sentiment et celui de l'intellect. La connaissance du côté du sentiment (ou Éros) est obscure mais directe, puissante et totale. Elle est, à la fois, participation, mouvement vers la chose et révélation. La connaissance du côté de l'esprit (ou du logos), elle, est

incertaine, partielle, et sans relief⁷ ? De nombreux critiques contemporains ont brillamment analysé cette « dialectique du cœur et de l'esprit » chez Marivaux (Frédéric Deloffre, Georges Poulet, Leo Spitzer, Jean Rousset, Walter Ince et Bernard Dort, entre autres) sans arriver toutefois à nous convaincre complètement. Nous pensons que ces deux modes de connaissance ne se rejoignent jamais complètement chez Marivaux bien qu'ils puissent s'influencer mutuellement. Plus exactement, il nous semble que l'esprit ne peut jamais atteindre complètement son objet, le référent, qui est précisément, ici, un sentiment, c'est-à-dire, mystère et indicible. Car le sentiment, dès qu'il se clarifie, devient irréel, se vide, n'est plus vécu. Nous nous trouvons donc dans ce domaine, en face d'une double polarité. Les deux pôles entretiennent entre eux des relations d'inclusion-exclusion. Dans l'univers marivaudien, fortement teinté de platonisme, l'homme, quoiqu'il fasse, ne peut que vivre son « incomplétude ».

- 10 L'acte de communication (notre 4^e niveau d'analyse) est, de ce fait, double, lui aussi. D'un côté, il y a les signes, en puissance, ceux du langage et de l'écriture et, de l'autre, tout ce qui est injecté par le locuteur dans la réalisation des signes lors de l'actualisation de la parole, ce qu'Artaud désigne (dans *Le Théâtre et son double*) comme « une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots ». Ces actes de parole peuvent modifier considérablement la face signifiante des signes et parfois aller jusqu'à l'antiphrase (deux exemples : mais... = non ; non, non = oui). Nous incluerons, globalement et provisoirement, ces intonations, hésitations, gestes, expressions du visage et du corps, manières qui changent le sens de ce qu'Émile Benveniste appelle « l'instance du discours » dans la classe des indices ou des symptômes (terminologie de Luis Prieto et George Mounin). Marivaux, dans ses réflexions éparses sur le langage, laisse entendre – il ne peut pas le dire expressément – que le signe, non actualisé, se situe plutôt du côté de l'esprit ou de l'intellect, et que les symptômes sont des représentations du sentiment. Comme les « moyens » et les déponents ils indiquent, chez les personnes sincères, cela va de soi, le fait que le sujet « est agi » par un objet (ici l'émotion ou le sentiment). On voit, de suite, que grâce à ce « langage double », les signes et les phrases peuvent garder ou récupérer leur fonction symbolique profonde, c'est-à-dire permettre, après tout, d'exprimer l'inexprimable. Cet usage, éminemment poétique du langage, confère à la langue des personnages de Marivaux son éclat, ce chatolement unique dans la littérature française.
- 11 Si, comme nous l'avons dit, les deux premiers plans (social et sentimental) fournissent à la pièce des règles du jeu, il va de soi que le jeu se joue réellement entre les deux dernières enceintes (celles de la connaissance et de la communication)⁸. Pour preuve, nous examinerons, en détail, cette fois, un aspect du « marivaudage » : le jeu sur les pronoms personnels, jeu qui exploite quelques-unes des possibilités offertes par ce que les linguistes appellent des embrayeurs (shifters). Ce jeu, extrêmement subtil et raffiné, est déjà en germe dans la citation précédente lorsque Lucidor déclare à Frontin : « je l'aime toujours, sans le *lui* dire, *elle m'aime* aussi sans m'en parler » [nous soulignons]. « Elle » et « lui » sont utilisés normalement, dans ce contexte, puisqu'ils désignent la « non-personne », (Benveniste) l'absent, sur scène, et dans le procès de communication. Mais la situation linguistique devient plus complexe dès que Lucidor se pose la question : « tout sûr que *je* suis de son cœur, je veux savoir à quoi *je* le dois ; et si c'est *l'homme riche*, ou seulement *moi* qu'on aime » [nous soulignons] car il laisse déjà entendre, par cette distinction, je/moi, que le « je » et le « moi » peuvent être deux personnes différentes, Lucidor en lui-même, dans son intégrité, vs. Lucidor l'homme

riche. On peut parler de dédoublement, de moi altérocentré, car le « je » peut, intellectuellement, éloigner et même nier cet attribut de lui-même (la richesse) qui est à la fois obstacle, source du doute et origine de l'épreuve. Remarquons aussi qu'à cette étape du jeu, celle du doute « originel », Lucidor a l'intention d'envelopper dans l'« amitié », terme très ambigu chez Marivaux, les relations qui lient le « je » au « elle » : « Il m'est encore permis de n'appeler *qu'amitié* tout ce qui est *entre nous deux*, et c'est de quoi je vais profiter ». À partir de cette analyse, on peut déjà distinguer les éléments suivants de la combinatoire ludique : la double série d'oppositions, personne (Je, tu, etc.)/non-personne (elle, lui, etc.), et la présence/absence des personnages sur la scène. À cette possibilité latente de confusion sur l'identité, Marivaux ajoute deux éléments supplémentaires d'ambiguïté : le couple de contraires, déguisement-reconnaissance (par ressemblance) qui sera, dans cette pièce, matérialisé par le valet Frontin déguisé en maître (fausse ressemblance) et qui, sous cette forme, deviendra l'instrument de l'épreuve d'Angélique⁹.

- 12 Ce jeu à propos de l'identité de l'autre, par les pronoms, que nous nous sommes proposé d'examiner de très près, ne commence vraiment qu'à la scène six lorsque Lisette confirme à Angélique que Lucidor parle sérieusement d'un jeune homme, riche et distingué, venu exprès de Paris pour l'épouser. Lisette utilise, la première, le pronom « lui » dont il faut signaler, en passant, la « ressemblance » phonétique avec la première syllabe du nom de l'objet secret du désir d'Angélique¹⁰. En somme, Lisette suggère, met dans la bouche de sa maîtresse, ce symbole de « l'autre-entouré-de-mystère », ce signifiant qui sera, par la suite, la cause de la « fausse erreur » d'Angélique et de sa déception. Nous disons « fausse erreur » car la Jeune campagnarde a bien interprété, dès la convalescence de Lucidor, les symptômes des sentiments que le Parisien ressent envers elle (connaissance intuitive, mode I). On ne peut maintenant que citer le passage significatif, tellement il est irremplaçable [nous soulignons] :

A. - [...] si c'est ce que je soupçonne.

Lis. - Et que soupçonnez-vous ?

A. - Oh ! je rougirais trop, si je me trompais !

Lis. - Ne serait-ce pas *lui*, par hasard, que vous imaginez être l'homme en question, tout grand seigneur qu'il est par ses richesses ? [ressemblance]

A. - Bon, *lui ! je* ne sais pas seulement moi-même ce que *je* veux dire, on rêve, on promène sa pensée, et puis c'est tout ; *on* le verra, ce mari, je ne l'épouserai pas sans le voir.

- 13 Notons, en passant, le processus de distanciation qui, transformant dans la dernière réplique le « je » en « on », place le sujet parlant sur le même plan que l'objet « lui » celui de l'absence, de la non-personne. Dans ce contexte c'est bien le sentiment-connaissance-confuse qui sert de déictique, qui désigne l'objet secret de l'amour.
- 14 Après la scène 7, de transition, suit cette merveilleuse scène 8, centrale et unique (il faudra effectivement attendre les dernières scènes, 21 et 22, pour en avoir la suite-et-fin) où se « performe », se réalise le jeu sur les pronoms. Il faudrait la lire en entier car chaque mot, chaque silence est riche de sens. Nous nous contenterons cependant, et à regret, d'une alternance de résumés et de citations, afin de ne pas rompre la continuité dramatique. Lisette vient d'être poliment congédiée par Angélique ; Lucidor, fasciné par le charme qui émane de l'adolescente, la regarde fixement. Elle rit et s'en étonne (à moitié). Lucidor la complimente. Angélique lui offre alors le petit bouquet qu'elle vient de rassembler. Échange doublement symbolique puisque Lucidor le lui rend de suite et lui dit :

Lu. - Je ne le prendrai que pour vous le rendre, j'aurai plus de plaisir à vous le voir.

A. - *prend* - Et moi, à cette heure que je l'ai reçu, je l'aime mieux qu'auparavant.

- 15 Puis Lucidor mentionne l'« extrême amitié » qu'il ressent pour elle, et en profite pour lui demander de se confier à lui et de lui dire si elle « distingue » un jeune homme du pays parmi ceux qui lui font la cour. Réponse : « Est-ce que je les remarque ? Est-ce que je les vois ? » Lucidor se fait plus précis : « Êtes-vous aussi indifférente pour Maître Blaise, ce jeune fermier qui veut vous demander en mariage, à ce qu'il me dit ? Angélique - [...] tous ces gens-là me déplaisent depuis le premier jusqu'au dernier, principalement *lui* ».

- 16 Suit une remarquable série de réparties qui se présentent comme autant de quasi-déclarations, autour du thème absence/présence, sur un rythme symétrique décroissant qui figure un rapprochement physique :

Lu. - [...] quand je ne vous vois pas, vous me manquez, et je vous cherche (3 groupes rythmiques).

A. - Vous ne cherchez pas longtemps, car je reviens bien vite, et ne sors guère (3 groupes).

Lu. - Quand vous êtes revenue, je suis content (2 groupes).

A. - Et moi, je ne suis pas mélancolique (2 groupes).

- 17 Angélique exprime, ensuite, des regrets à propos du départ éventuel de Lucidor pour Paris. C'est à ce moment que le jeune homme, qui a temporairement oublié son intention de mettre Angélique à l'épreuve, s'en ressouvient (intellect vs. sentiment) et lui fait la proposition suivante : (Nous sommes obligé, ici, de citer plus généreusement afin de montrer la dynamique du « grand jeu », la puissance de l'orchestration dont les instruments sont les pronoms et autres embrayeurs, l'absence de l'autre [Frontin], le dédoublement du sujet [Lucidor], la ressemblance et le rythme) :

Lu. - (à Paris) ...il ne tiendra qu'à vous que *nous* y soyons tous deux ?

A. - *Tous deux*, M. Lucidor ! Eh mais ! contez-moi donc comme quoi.

Lu. - C'est que je vous destine *un mari* qui y demeure.

A. - Est-il possible ? Ah ça ne me trompez pas, au moins, tout le cœur me bat ; loge-t-il avec vous ?

Lu. - Oui, Angélique ; *nous* sommes dans la même maison.

A. - Ce n'est pas assez, je n'ose encore être bien aise en toute confiance. *Quel homme est-ce ?*

Lu. - *Un homme* très riche.

A. - Ce n'est pas là le principal ; après.

Lu. - *Il* est de *mon* âge et de *ma* taille.

A. - Bon ; c'est ce que je voulais savoir.

Lu. - *Nos caractères se ressemblent, il pense comme moi.*

A. - Toujours de mieux en mieux, que *je* l'aimerai.

Lu. - C'est *un homme* tout aussi uni, tout aussi sans façon que *je* le suis.

A. - Je n'en veux *point d'autre*.

Lu. - *Qui* n'a ni ambition, ni gloire, et *qui* n'exigera de celle qu'il épousera que son cœur.

A. *riant* - Il l'aura, M. Lucidor, il l'aura, il l'a déjà ; *je* l'aime autant que *vous*, *ni plus ni moins*.

Lu. - Vous aurez *le sien*, Angélique, je vous en assure, *je* le connais ; *c'est tout comme s'il vous le disait lui-même*.

A. - Eh ! sans doute, et moi je réponds aussi *comme s'il était là*.

Lu. - Ah ! que de l'humeur dont *il* est, vous allez *le* rendre heureux !

A. - Ah ! je vous promets bien qu'*il* ne sera pas heureux tout seul (forme et rythme identiques) [527, nous avons souligné].

- 18 Sans entrer dans les détails d'une analyse linguistique complexe on peut voir que, dans l'enthousiasme amoureux qui saisit Lucidor, pour la deuxième fois, il en vient, à partir de « Nos caractères se ressemblent », à oublier son projet (l'épreuve), puis à s'oublier lui-même (sentiment vs. intellect) et projeter sur « lui » (le mari, un homme, il, le, etc.), ses propres attributs (prédication à propos de l'autre, le double). Il devient ainsi *le portrait de lui-même* et Lucidor assiste, avec un plaisir immense, à la manifestation de témoignages, indirects mais répétés, d'estime et d'amour de la part d'Angélique à son égard. La voie secondaire, ou détournée, offre des primes narcissiques (les répétitions) dirait Freud ; et Lacan ou André Green ajouterait, sans doute, que l'obstacle, le signifiant (*lui*, qui, ici, égale le *moi*), se trouve aimé pour lui-même. Il faut, dans cet ordre d'idées, faire remarquer les connotations sexuelles possibles (sublimation) qui s'attachent, pour la seconde fois, à l'accord total, rythmique, gestuel, syntaxique et intonatif (avec chiasme des pronoms « vous » et « il ») des personnages et l'avantage que pourra présenter, plus tard, dans la vie conjugale du couple, cette position de participant-observant. La scène se termine par le don « de petits bijoux » comme « petit présent de noce » qu'Angélique peut maintenant accepter sans hésiter (autre valeur symbolique).

Rien d'étonnant, après une telle effusion, que lors de la scène de transition suivante, symétrique à la scène 6, Angélique n'ait plus, cette fois, le moindre doute quant à l'identité de ce futur mari :

Lis. - Eh bien ! Mademoiselle, êtes-vous instruite ? À qui vous marie-t-on ?

A. - À *lui*, ma chère Lisette, à *lui-même*, et je l'attends.

Lis. - À *lui*, dites-vous ? Et quel est donc cet homme qui s'appelle *lui* [souligné dans le texte] par excellence ? ... Monsieur Lucidor, ... ce n'est *pas lui* qui vous épouse.

A. - Eh ! si fait, voilà vingt fois que je te le répète ; *si tu savais comme nous nous sommes parlé, comme nous nous entendions bien sans qu'il ait dit : C'est moi ! mais cela était si clair, si clair, si agréable, si tendre ! [...]*

- 19 Hélas la déception ne tardera guère. Lucidor rentre immédiatement en scène avec « *lui*, [...] ce mari pour qui vous êtes si favorablement prévenue », c'est-à-dire Frontin.
- 20 Le jeu sur l'identité, entre Lucidor et Angélique, ne s'arrête pas ici. En poursuivre toutes les ramifications deviendrait vite fastidieux. Mentionnons seulement celui qui se joue, au rez-de-chaussée, entre Frontin et Lisette, lors de la scène 12. Car cette comédie est double, comme les modes de la connaissance et l'acte de communication. Le registre comique, celui dans lequel opèrent Frontin, Lisette et Me Blaise, alterne avec le registre sérieux (Lucidor-Angélique et Mme Argante, la mère) et permet de nier, d'exorciser, par et dans le rire (catharsis), l'argent (représenté par Me Blaise) et donc, en partie, l'homme de Paris et tout ce qu'il représente. Dès le début de la scène 12, Lisette vient seulement de reconnaître Frontin sous son déguisement : « *Lu., à part. - C'est Frontin, c'est lui même* » À partir de ce moment elle ne peut s'empêcher, malgré elle, de mélanger, de confondre deux niveaux linguistiques, celui de la distance respectueuse (Monsieur, vous) et celui de la familiarité (Frontin, tu). Dans ce cas, c'est la mémoire (intellect) qui réveille le sentiment et bloque les réflexes moteurs de l'organe phonatoire. Frontin aura beaucoup plus de mal à s'arracher au charme, à résister à ce « rude assaut » que son maître n'en avait à la scène 8. Le valet mentira et sera d'ailleurs puni de son mensonge (car « *lui* » est bien le même, dans son cas) et il se retrouvera seul, à la fin :

F. - Ma reine, puisque vous aimiez tant Frontin et que *je lui ressemble*, j'ai envie de l'être.

Lis. - Ah ! coquin, je t'entends bien, mais *tu l'es trop tard* [nous soulignons].

- 21 Si, maintenant, nous considérons cette étude du jeu comme terminée et, élargissant de nouveau le champ de notre vision, nous repassons, fidèle à la méthode que nous avons choisie, dans l'ordre inverse, au travers des quatre niveaux constitutifs et emboîtés dont nous sommes partis, il nous sera peut-être possible de tirer quelques conclusions en ce qui concerne la nature des preuves obtenues par Lucidor (et par Angélique, évidemment). Ce trajet à rebours nous permettra de justifier, par la même occasion, la troisième partie de notre titre (les preuves/l'épreuve).
- 22 Sur le plan de l'acte de communication tout se passe comme si, au cours du jeu, Angélique apprenait à s'exprimer sur différents modes (modalisation) ou, plus précisément, à *exprimer sans jamais dire* ouvertement, son amour au jeune homme. Voici, en gros, les étapes successives de cet aveu filé :
- sc. 1-8 : expression positive indirecte orientée vers Lucidor.
 - sc. 9 : expression positive directe (aveu) à Lisette. (Lucidor absent.)
 - sc. 10-15 : expression négative indirecte à Frontin.
 - sc. 16-17 : réponse négative directe (refus catégorique) à Frontin, en présence de Lucidor.
 - sc. 18 : (fausse) réponse positive indirecte à Me Blaise, en présence de Lucidor.
 - sc. 19 : expression négative indirecte à Me Blaise, Lucidor étant absent.
 - sc. 20 : refus direct de tous les prétendants, en présence de Lucidor.
 - sc. 21-22 : réponse positive indirecte (sous forme de question) à Lucidor.
- 23 En termes de théorie de l'information, on pourrait dire qu'Angélique maintient constamment une certaine entropie (ou bruit) dans ses messages. L'Amour (Eros), en somme, se mue en musique du langage et en expressions corporelles signifiantes et poétiques. Le lecteur ou le spectateur y gagne ainsi que Lucidor, et cette dernière observation nous semble importante, car, l'ensemble des réponses partielles et voilées d'Angélique vaut bien, *qualitativement* (passage du quantitatif au qualitatif), la déclaration ouverte, l'aveu-demande de Lucidor de la scène 21¹¹.
- 24 Il serait intéressant d'explorer les raisons profondes de cette situation linguistique mais elles sortiraient rapidement du cadre de cette étude. Proposons seulement quelques débuts de réponse qui mériteraient d'être approfondis :
1. Dans le contexte social de l'époque une jeune fille qui s'apprête à entrer dans le milieu de Lucidor doit apprendre très tôt, avant le mariage évidemment, à déjouer (déjouer) les avances qui lui seront faites, par la suite, dans la vie de société. Dans la mesure où elle saura utiliser son langage effectivement, « entre le oui et le non » (expression fréquemment employée par les personnages de Marivaux) elle s'assurera, une fois mariée, un certain nombre de satisfactions légitimes.
 2. Le doute entretient l'amour. Une jeune femme qui sait doser les réponses semble, dans l'univers marivaudien, avoir plus de chance de garder l'intérêt (et d'entretenir le désir) de son futur compagnon envers elle.
 3. Si le sentiment est une forme de connaissance obscure, il va de soi que le langage, qui essaie de l'exprimer, doit comporter, lui aussi, si le locuteur est sincère, une certaine opacité (ou translucidité).
 4. Puisque le langage de l'amour authentique oscille constamment « entre le oui et le non », le refus des autres (ici, le « non » catégorique adresse à Frontin et Me Blaise) entre dans un système de preuves nécessaires, mais non suffisantes, aux yeux d'un

« objet » qui exige toujours l'exclusivité (mais ne doit, par contre, jamais savoir qu'il est unique).

5. Enfin l'ouverture du discours d'Angélique oriente la pièce vers le futur (de même que la scène l'incorporait des éléments du passé : maladie de Lucidor, etc.). On imagine que le jeu continuera, après le vaudeville, à l'image de l'existence humaine qui, jusqu'à la mort, reflète cette incomplétude de notre condition.

- 25 Eu égard à la connaissance, on peut ajouter, à nos premières considérations, une simple remarque : l'effet comique entre les personnages principaux est dû au fait que, contrairement à Angélique, Lucidor refuse d'écouter la voix naturelle du cœur. C'est pour cette raison que l'épreuve, destinée à Angélique, se retourne finalement contre lui (renversement de la situation, scène 15 : « Lucidor – Que je suis mortifié ! ». De même, à la scène 21, la réponse d'Angélique à la proposition (au mode conditionnel) de Lucidor suggère-t-elle, sous forme de question, l'évidence d'un amour dont Lucidor n'aurait pas dû douter :

Lu. - Vous m'aimez-donc ?

A. - Ai-je jamais fait autre chose ?

- 26 Mais, grâce à l'épreuve et le jeu qu'elle implique, l'amour se sera présenté sous tous ses aspects et nuances, positifs et négatifs. C'est toujours, chez Marivaux, un affect complexe enveloppé de nombreux sentiments secondaires et parfois antithétiques. Dans cette pièce Angélique connaît successivement la pitié et la tristesse (lors de la maladie de Lucidor), l'amitié, le respect et l'estime, la réserve et la crainte, la déception et le dépit, la colère teintée de haine, la joie et le bonheur.
- 27 Enfin au niveau du social, l'épreuve a permis l'échange des rôles et l'accession d'Angélique à sa nouvelle vie, comme le schéma suivant le montre :

TEMPS I (scènes 1 à 20)	
Lu. est mourant A. est inquiète, elle charme le jeune homme et l'aide à se rétablir (don I, A. ---> Lu.)	Lu. est socialement au-dessus de A.
TEMPS II (scènes 21 et 22)	
A. est déçue, pleure, n'a plus envie de vivre (mourante, à son tour). Lu. la console, lui demande pardon et lui offre le mariage (don II, Lu. ---> A.)	Lu. à genoux est inquiet. A. est maintenant au-dessus de Lu. (code de la chevalerie en amour) et socialement à son niveau.

- 28 Ainsi les larmes d'Angélique sont le prix de son entrée dans le monde de Lucidor. L'épreuve est un rite et la tête ou le jeu par lequel elle se réalise est la destruction temporaire de l'ordre présent, suivi de la construction d'un nouvel ordre. Lucidor et son monde y ont gagné Angélique. C'est aussi pour cette raison que *L'Épreuve* est une double épreuve, et que Lucidor doit aussi passer par elle. Le risque de perdre Angélique est le prix qu'il doit payer, de son côté. Dans le procès, il a réussi à démontrer qu'il

pouvait se substituer avantageusement à Mme Argante, la mère (mari vs. mère), obtenant librement de la jeune fille ce que l'autorité maternelle ne pouvait lui faire donner : sa main. On imagine facilement que Lucidor sera, par la suite, un mari « moderne », c'est-à-dire éclairé¹².

- 29 Il est temps de faire remarquer l'ambiguïté du mot épreuve, lui-même, et de conclure. Éprouver signifie, à la fois, sentir ou ressentir (à mi-chemin entre le sentiment et la connaissance du sentiment) et « mettre à l'épreuve » (afin d'obtenir, de l'autre ou de soi-même, des preuves supplémentaires). Dans le théâtre d'amour de Marivaux l'épreuve est un mécanisme nécessaire. Aussi la retrouve-t-on dans toutes ses pièces. *L'Épreuve et/ou les preuves ?* Non, plutôt l'épreuve d'où les preuves.

NOTES

1. Nous avons utilisé l'édition de Frédéric DELOFFRE du *Theatre complet* (Paris : Garnier, 1968), II. La citation de Jules Lemaître est tirée de ses *Impressions de théâtre* (Paris, Lecène et Oudin, 1888-1920), IV, 70. Elle conclut la brève esquisse du critique (p. 65-70), écrite après avoir assisté à une représentation à l'Odéon.

2. Jean ROUSSET, « Marivaux et la structure du double registre », in *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires* (Paris, José Corti, 1962), p. 45-64.

3. Dans le cadre général de l'évolution des idées et de l'esthétique d'une époque, une étude des formes littéraires et de l'expression de la pensée scientifique nous semble parfaitement légitime et prégnante. Nous pensons, en particulier, à certains textes de Diderot (par ex. *Le Rêve de D'Alembert*) où le style et la construction même de la phrase permettent la conceptualisation d'une réflexion scientifique (vraie ou fausse, peu importe ici). Pour plus de détails, consulter: Jacques ROGER, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle* (Paris : Armand Colin, 1963), J. Philippe MINGUET, *Esthétique du Rococo* (Paris : J. Vrin, 1966) ainsi que des ouvrages plus spécialisés comme celui de Dorothea NYBERT, *Œuvre de Juste Aurèle Meissonnier* (New York, Benjamin Blom, 1969).

4. Nous renvoyons le lecteur aux travaux de Claude BREMOND, de Julia KRISTÉVA ainsi qu'aux considérations actuelles sur les contraintes séquentielles de la grammaire distributionnelle et la théorie des chaînes de Markov.

5. Notre méthode se rapproche du « trajet critique » de Jean STAROBINSKI, *La Relation critique* (Paris : Gallimard, 1970) : « Ce trajet s'effectue à travers une série de plans successifs, parfois discontinus, et à des niveaux de réalité différents... Pour chaque plan particulier il existe une méthode préférable, d'autant plus rigoureuse qu'elle prévoit moins de variables associées : la précision est ici en fonction directe de l'étroitesse du champ... le passage d'un plan à l'autre... est commandé par l'exigence de compréhension et de totalité (p. 13-14) ». Il est évident qu'en passant du cadre social de la pièce, qui établit les règles du jeu, à l'acte de communication, où se joue le jeu lui-même, nous allons du général au particulier. L'analyse microscopique du particulier, ici le jeu sur les pronoms personnels, n'a de sens que par rapport à l'ensemble. Inversement, l'étude détaillée de l'usage particulier qui est fait du langage (ici, des embrayeurs) améliore, on l'espère du moins, la compréhension de la totalité de l'œuvre. Ainsi se trouve justifiée notre méthode : trajet aller-retour des plans les plus généraux aux monèmes, avec, sur le chemin du retour, utilisation,

« réinjection », du surplus de signification ainsi obtenu. Le schéma proposé en conclusion, et qui donne une interprétation quasi anthropologique de la pièce, n'est compréhensible qu'après avoir étudié, en détail, le rite du langage.

6. La ressemblance tient une place considérable dans le théâtre de Marivaux. Sur le plan fonctionnel une certaine ressemblance rapproche « naturellement » les jeunes gens. Elle est à la base de la sympathie qui fascine tant le public du XVIII^e siècle. De plus la ressemblance relève de l'esthétique baroque (masques, miroirs, etc.).

7. Cette distinction implicite entre deux modes de connaissance provient, sans doute, de l'influence de Malebranche sur Marivaux et au-delà de Malebranche de l'augustinisme, bien vivant, dans certains milieux, à l'époque.

8. Il est apparent que, fort des leçons que nous donnent les nouvelles méthodes critiques et, en particulier, l'approche psychanalytique nous évitons consciemment d'employer le terme « psychologique » qui ne correspond plus, bien qu'il le recoupe, à ce dernier « plan intérieur » linguistique que nous essayons d'analyser ici.

9. La situation « déguisement-reconnaissance » est plus compliquée que cela. Pendant cette première scène, Frontin nous dit avoir rencontré et reconnu Lisette qu'il avait fréquentée à Paris « il y a quatre ou cinq ans ». Lisette reconnaîtra, à son tour, Frontin, mais bien plus tard (scène 12). Cette reconnaissance, sous le déguisement, est de nature obscure, instinctive (connaissance, 1^{er} mode). Comme toujours chez Marivaux le couple valet-soubrette répète (mais d'une manière transposée et décalée) l'aventure sentimentale qui arrive aux maîtres.

10. Il ne serait pas absurde de rapprocher le jeu sur l'identité de l'autre par les pronoms du jeu des portraits, si populaire dans la société de l'époque.

11. Ce clair-obscur du langage des personnages féminins de Marivaux a permis à certains critiques de comparer notre auteur à Jean-Jacques Bernard et aux dramaturges du théâtre du Silence ou de l'Inexprimé (cf. May DANIELS, « Marivaux, precursor of the "Théâtre de l'Inexprimé" », *The Modern Language Review* XLV (1950), p. 465-472). Cette comparaison ne tient pas compte, à notre avis, de l'évolution dramatique interne de chaque pièce. Nous préférons le point de vue dynamique de Gabriel Marcel qui écrit, de son côté : « Il n'est aucune des grandes pièces de Marivaux qui ne progresse vers une transparence de soi-même à soi-même et de soi-même à l'autre ». (préface à *Trois Pièces de Marivaux*, Paris : Éditions des Loisirs, 1947).

12. Chez Marivaux, cet accès d'une personne de condition inférieure à un rang social plus élevé est justifiable sur la base du mérite. Idéalement Lucidor sait, après l'épreuve, qu'il n'a rien à craindre d'Angélique qui, moralement le vaut bien. On sait, qu'en réalité, le brassage des classes, au XVIII^e siècle, suivait rarement ce modèle (cf. *Turcaret de Lesage*).

AUTEUR

ANTOINE SPACAGNA

U. S. A.